

# CENTROAMERICANA

12

Cattedra di Lingua e Letteratura Ispanoamericana

Università Cattolica del Sacro Cuore

2007



Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica

# CENTROAMERICANA

---

*Direttore:* Dante Liano

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

---

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

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

## CENTROAMERICANA

12

## INDICE

DANTE LIANO	
<i>Franz Galich (In Memoriam)</i> .....	5
<i>Carta de amor al Pueblo de Guatemala</i> de Franz Galich .....	13
MARTHA L. CANFIELD	
<i>Viaggiare come sognare come cantare</i> .....	15
JUAN CARLOS ESCOBEDO MENDOZA	
<i>Ruidos, visiones y representatividad</i> .....	23
SILVIA GIANNI	
<i>El turno de los ofendidos. Territorialidad de la exclusión e identidades múltiples en dos novelas de Franz Galich</i> .....	27
JOSÉ MEJÍA	
<i>La metáfora como buena conductora de mundo en El hombre de Montserrat</i> .....	43
MÉNDEZ VIDES	
<i>César Brañas, testimonio de aprendiz</i> .....	67
ALEXANDRA ORTIZ WALLNER	
<i>Literatura y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya</i> .....	85
SILVANA SERAFIN	
<i>Escritor y poder en Cuba: algunos ejemplos de narrativa disidente</i> .....	101
MAGDA ZAVALA	
<i>Poesía, género y etnia en Centroamérica</i> .....	121



## FRANZ GALICH (*In memoriam*)

DANTE LIANO

(Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano)

El escritor Franz Galich nació en la ciudad de Amatitlán, a 30 kilómetros de la capital de Guatemala, en 1951. Amatitlán surge a las orillas del lago que le prestó su nombre. Galich amaba ese sitio, con naturalidad. De nombre y apellido eslavo, era hijo de un famoso hombre político, bien recordado como alcalde de la ciudad. Pero lo que más lo conmovía era que su tío, Manuel Galich, hubiera sido uno de los próceres de la Revolución del 44 y uno de los dramaturgos de mayor valía en América Latina. Don Manuel se exilió después de la invasión norteamericana de 1954 y todavía ahora se le recuerda, en Cuba, como uno de los mayores maestros de literatura del continente. Franz siempre había soñado con conocerlo, y, en 1978, hizo un viaje a Tuxtla Gutiérrez, junto con otros artistas y escritores del país, para encontrar a quien probablemente fue el inspirador de su carrera literaria.

Galich asistió a las clases de la escuela obligatoria en el colegio de los salesianos, en la capital. El colegio se llamaba “Don Bosco” y en él se publicaba un periódico estudiantil, dirigido por el poeta y sacerdote Hugo Estrada, quien publicaba, a la sazón, breves cuentos realistas de la escuela de Horacio Quiroga. En ese periódico se inició Franz Galich. En ese colegio consiguió su diploma de Bachiller en Ciencias y Letras, que le permitió inscribirse a la insólita Facultad de Agronomía, cuando el joven escritor no poseía ni la casa en que habitaba. Tardó un par de años en darse cuenta del error y pasó a la Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, en donde no había necesidad de cultivar más que sueños y utopías. En eso, Galich era dispendioso.

Hacia 1979 publicó su primer libro, *Ficcionario inédito*, una colección de cuentos. No era un buen momento para ficciones. Desde 1975, la oposición

política se había convertido en oposición armada, pues la dictadura militar mandaba a matar a los que osaban contradecir. La represión era durísima, y la cultura no era una prioridad para el Estado. De ese modo, encontrar una editorial dispuesta a arriesgar en literatura joven era imposible. Un grupo de amigos, provenientes de la Universidad de los jesuitas, la “Rafael Landívar”, decidió hacer una especie de cooperativa de ahorros, y con ese dinero publicó varios libros, bajo el sello de “Rin 78”. El nombre derivaba de una palabra japonesa, “rin”, que significaba “grupo”. Lo había sugerido el encargado de asuntos culturales de la Embajada del Japón, que estudiaba Letras en la Landívar. El 78 se refería al año de fundación. Llamar “grupo” a un conjunto tan heterogéneo era una exageración. Sus miembros eran de las ideologías más disparatadas, y su única finalidad era lograr una publicación. Así, Franz Galich se vio publicado en una edición que no pasaba de las cien copias.

El *Ficcionario inédito* causó asombro por la madurez y la profundidad de su prosa. Contenía varios cuentos, la mayor parte ambientados en un territorio a mitad entre lo urbano y lo rural, que era la condición de Amatitlán. Hasta hacía un momento, Amatitlán había sido un lago ameno, sin mayores pretensiones, pero suficiente como para que los capitalinos bajaran a él los fines de semana. Los ricos marcaban las distancias, pues tenían chalets a lo largo de sus orillas. En los muelles privados, se balanceaban los pequeños yates con los que hacían esquí acuático. El pobrero y la clase media llegaban en autobús, a dar una vuelta en lanchas sobrecargadas, a comer mojarras y a empalagarse con los dulces típicos del lugar. Poco a poco, la ciudad fagocitó a ese paraíso rural. Y lo convirtió en un lugar híbrido, pues no gozaba de ninguna de las características del urbanismo, pero tampoco era la campiña de antes. Galich recoge ese preciso instante. El joven escritor tenía, como muchos guatemaltecos, una gran capacidad verbal. Sus conversaciones podían ser juegos pirotécnicos de retruécanos, calambures, dicharachos. Esa facilidad la vertió en su literatura. Los títulos de sus obras son una especie de juego, un guiño malicioso. Por ejemplo, la paradoja escondida en llamar “Ficcionario inédito” a una obra que deja de serlo en el momento en que es editada. El cuento que más llamó la atención se llamaba “El ratero” y hay aquí un doble sentido, fácil de explicar. Se entiende por “ratero” al ladrón de poca monta. El

lector cree que el cuento tratará de un personaje de tal categoría. La primera línea lo sorprende: no se trata de un ladrón, sino de un hombre aficionado a devorar ratas. El signo, truculento, da lugar a un hiperrealismo denso, oscuro, morboso. A la primera atrocidad siguen otras, en un *crescendo* alucinatorio, propio de la literatura fantástica. Por algún motivo secreto, quien leía ese cuento tenía la sensación de estar leyendo una pieza destinada a ser clásica. Era la realidad traspasada por una mente, unas aventuras y un lenguaje nuevos. Había resonancias antiguas, de novela picaresca, por la crudeza y el desparpajo, y alusiones a la contemporaneidad, a las deformaciones de Francis Bacon, en donde el realismo hunde su cuchillo en la realidad y la traspasa con crudeza. Otra paradoja es que el *Ficcionario inédito* casi lo era, pues una edición de tan pocos ejemplares se terminó enseguida, y hoy son pocos los que conservan una copia. Que, de todos sus cuentos, *El ratero* fuera el más significativo lo atestigua la reedición que aparece con el nombre de *El ratero y otros relatos* (Guatemala, Ministerio de Cultura, 2003).

Son los años de formación política. Uno de los tantos méritos de la Universidad Nacional de San Carlos era la de impartir no sólo una formación académica, sino también una lección de política viva. Galich no necesitaba adquirir una conciencia social: por sensibilidad, por lecturas y por experiencia propia, esa conciencia ya la poseía. En cambio, recibió en la San Carlos las ideas para entender dicha conciencia y compartirlas con su comunidad. Sobre todo porque la Universidad nacional era una palestra democrática en medio de una férrea dictadura. En su formación política e intelectual influyó decisivamente la amistad con Rolando Medina, de quien reconocía las enseñanzas y la solidez intelectual. (Medina habría de morir, pocos años después, luego de haber sido secuestrado y torturado por sicarios de la dictadura). El joven intelectual poseía una sólida formación en el materialismo histórico, así como una vasta información sobre el estructuralismo. La amistad casi simbiótica entre ambos dio frutos, muchos años después, cuando Franz Galich enfrentó la enseñanza universitaria.

Como la mayor parte de estudiantes de la San Carlos, el escritor trabajaba durante el día y asistía a clases por la noche. Era un notable sacrificio, sobre

todo si se toma en cuenta que vivía fuera de la capital. Su vida mezclaba, en esa época, trabajo, estudio, militancia política contra la dictadura y algunos amores no muy afortunados. Un día de 1980, llegó tarde a su trabajo. Esa falla administrativa le salvó la vida. Puntuales como la parca, unos esbirros se habían presentado a buscarlo, desde temprano, con excusas banales. Los compañeros de trabajo los identificaron como miembros de los escuadrones de la muerte. En efecto, los sicarios se quedaron apostados en una esquina, esperando a su presa. Por suerte, no se dieron cuenta de la entrada de Galich al trabajo. Enterado de lo que pasaba, se escondió y pidió auxilio. Unos valerosos reporteros de los principales medios de información respondieron al llamado. Se presentaron en el lugar, con sus fotógrafos y sus cuadernos de apuntes. Con tanta ostentación de publicidad, sabían que frustraban el secuestro de Galich. En efecto, disgustados por la aparición de la prensa, los matones se retiraron. Franz buscó refugio en la Embajada de México. El embajador le negó el asilo (era un militar) y lo mandó a la calle. Lo salvó, de nuevo, un comando de las fuerzas revolucionarias, que lo escondieron en una casa de seguridad y al día siguiente lo acompañaron a asilarse en la Embajada de Costa Rica.

De Costa Rica, Galich viajó a México, en donde el ambiente del exilio terminó de defraudarlo. El triunfo de la Revolución sandinista encendió sus ensueños revolucionarios, y viajó a Managua para incorporarse al experimento nicaragüense. Con otras palabras, Jacinta Escudos fotografía bien la situación: Franz le sentaba bien a Nicaragua y Nicaragua le sentaba bien a él. Galich se sumergió en la naciente revolución y se fundió con (pero no se confundió) con la gente del país. Que Galich tuviera conciencia política y que desbordara talento literario no significa que tuviera astucia ni política ni literaria. Su lado poético estaba en esa capacidad de abrazar una causa sin malicias y sin cálculos. Y así le fue. No alcanzó nunca cargos en las filas de la revolución y mucho menos obtuvo renombre literario. Se quedó en la llanura, lejos de la aristocracia literaria. Tuvo que trabajar duro para ganarse el pan, y siguió en la obstinada tarea de crear literatura, según la propuesta de Arlt. Tuvieron que pasar diez años para que pudiera publicar su siguiente libro: *La princesa de ónix y otros relatos* (Guatemala, Editorial Impacto, 1989), en donde explora algunas nuevas formas del relato pero también confirma el hiperrealismo de su primera

etapa. Resulta obvio que la tardía publicación fue un resultado de las vicisitudes del exilio, y las dificultades debieron de ser grandes si Galich no pudo publicar en Nicaragua, sino en su país natal. Por esos años, su identificación con los ideales revolucionarios (no necesariamente con las organizaciones revolucionarias) lo lleva a elaborar un cambio en su estilo y en sus contenidos. Estuvo trabajando largamente en un proyecto de novela de denuncia del genocidio en Guatemala, y al final publicó *Huracán, corazón del cielo* (Managua, Signo Editores, 1995).

Toda esa etapa, de dura experiencia vital y de incontables proyectos literarios (hay incluso una revista, que ostenta la agudeza de Galich para los títulos: “El ángel pobre”), deja traslucir una suerte de incertidumbre sobre el camino a tomar, en la creación. Galich encuentra trabajo como profesor universitario, y comienza a incursionar también en la crítica. De su magisterio hay testimonios recientes, emocionados. Tanta búsqueda hace que sea *La princesa de ónix* como *Huracán, corazón del cielo* sean una especie de pasaje en búsqueda de una voz propia y definitiva, que marque una madurez artística que equilibre la madurez personal que va alcanzando. Pareciera como si *La princesa* cerrara el ciclo del cuentista y *Huracán...* fuera el primer paso hacia el novelista.

(Para esa época, Franz Galich se ha convertido en un perfecto nicaragüense de Amatlán. Suceden estas cosas. Una persona puede ingresar, con fortuna, en una cultura, y al mismo tiempo, no deja de ser lo que sus orígenes le marcan. Habla como nicaragüense y bien se sabe la importancia de la lengua en la identidad de una persona. Aún más, se identifica con Nicaragua. Vive intensamente lo cotidiano del país. Los nicaragüenses lo reconocen como uno de los suyos. Fue profesor de literatura en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, en la Universidad Centroamericana, en la Universidad Politécnica de Nicaragua y en la Escuela Nacional de Bellas Artes)

Hombre de muchos amigos, Galich carecía, en modo absoluto, de maldad. Podía ser rudo, desbordante, fisiológico, como si su abundante fisionomía lo arrastrara en las formas de relación. Mas no se le conoció acto malo. Como

todos los escritores, tenía vanidad y se preocupaba de la resonancia de su obra. Pero había, en sus modos, una magnanimidad exuberante.

La madurez literaria (y el prestigio internacional) llegan en el 2000, con el Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán, de Panamá. La novela es un ejercicio de estilo desde el título: *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)* (Panamá, Editora Géminis, Universidad Tecnológica de Panamá, 2000). El título es una obra maestra de burla, de parodia, del juego de palabras al que tanto era aficionado Galich. El subtítulo, todavía más, porque alude a una famosa pieza de salsa de Juan Luis Guerra, de moda hace algunos años. El inesperado reconocimiento panameño le dio a Franz la confirmación tardía de su talento. Más todavía, el entusiasta reconocimiento crítico.

La novela relata una noche brava de un grupo de marginados, en la Managua de los años 90. En la historia personal de la literatura de Galich, señala el desembarazarse de dos importantes características de su estilo, hasta ese momento: el compromiso social que se hace realismo social y el realismo grotesco y deformante de sus primeros cuentos. Aquí el lenguaje se hace protagonista mientras ingresa el hedonismo, lo carnal en su forma más placentera, la alucinación por la borrachera o por las drogas. No se necesita mucho para entender que la degradación de los protagonistas y de su historia deben ser leídas a contraluz, como metáfora de la degradación de la sociedad. Pero no es la principal característica. Lo principal es que Galich suelta riendas a su decir, sin preocupaciones éticas o estetizantes, y se vuelve un lenguaje (parodia a su vez del lenguaje de Managua) que es el contenido de la obra. El desmadre o el destrabe lingüístico son el desmadre o el destrabe de sus personajes. Vuelve la picaresca a hacerse presente, mas aquí no hay salvación ni integración final al proyecto burgués. Al contrario, todo se disuelve en esa noche disgregante de borrachos, proxenetas, ladrones y putas. En todo caso, la conciencia ética del narrador está en contarnos esas aventuras, para que, recordando a Brecht, el lector diga: “Esto no puede ser, esto no debe ser así”. La novela es breve, palpitante, rítmica, como la salsa evocada en el título. También es cruda, blasfema, desbocada y malhablada, pues el habla popular de Managua no es el de una villa y corte. Se nota la concepción y el desarrollo de la

novela como una idea completa, sin hilos sueltos, con inspiración y rigor a la vez. Al comienzo, memorable: “A las seis en punto de la tarde, Dios le quita el fuego a Managua y le deja la mano libre al Diablo.”, se contraponen el inocente final: “Eran las seis en punto de la mañana. Dios volvía a ponerle la llama a Managua y le amarraba nuevamente las manos al diablo”. La idea del tiempo circular, las invocaciones a Dios y el Diablo, el relato como descenso a los infiernos dan cuenta de una cultura literaria, de una resonancia involuntaria de su formación.

Dentro de lo que cabe, la novela fue muy bien recibida en Centroamérica. Gustaron el lenguaje, el tema, la modernidad (o, si se quiere, la postmodernidad). De esa cuenta, Galich decidió emprender un proyecto ambicioso: completar un “cuarteto centroamericano”, con *Managua Salsa City* como inicio, y tres novelas más. En 2006 publicó *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)*, novela que calca el título de la anterior. Aquí el juego de palabras es más evidente: la segunda frase de un refrán más el título de una canción de moda. Según el modo de un “sequel” cinematográfico, Franz literalmente resucita al protagonista de la primera novela de la serie, Pancho Rana, y lo manda a caminar por Centro América. La visión de la degradación es todavía más oblicua, más morbosa y más pesimista. Y la búsqueda del virtuosismo lingüístico todavía más, al parodiar no sólo el habla de los nicaragüenses sino también la de los guatemaltecos. Eran sus dos orillas al borde de la tierra de nadie de la literatura. La segunda novela de la ambiciosa tetralogía muestra una mano más segura y una intención más definida, la de asumir, como lenguaje propio de la literatura, el habla popular centroamericana. Además, la apuesta difícil de narrar la contemporaneidad, casi simultáneamente a lo que acontece, pero desde un nivel en el que la corrupción de la sociedad no deja escapatorias. Gángsters, prostitutas, ex militantes convertidos en delincuentes, marginados y lumpen son los protagonistas verdaderos de la vida centroamericana, los antihéroes de un apocalipsis que sobreviene al fracaso de los intentos revolucionarios. En lugar de una vuelta al orden, parece decir Galich, es el hundimiento en el desorden.

También en 2006, y fuera de su proyecto de novelar a Centroamérica, Galich publicó otra novela: *En este mundo matraca* (Guatemala, ADESCA, 2006), que tiene todo otro signo. Trabajaba en el proyecto desde hacía años, y es evidente que su trayectoria es paralela y diferente a las novelas “centroamericanas”. Aquí la raíz es Amatitlán y el signo dominante es el juego literario llevado a sus extremos máximos, ya sin trabas ni fronteras del “buen decir”. Bastan los títulos de los capítulos: “Aquí principian las ascéticas, asépticas y escépticas memorias de Charpadeoro famoso por vivir lejos y por ello ser la envidia de todos los hombres y la secreta ambición de muchas mujeres”; “De cómo, cuándo y dónde Charpadeoro raptó en barrilete a doña Pechoelora”; “De cuando las hormigas se comieron el tomatillo de Sietementiras”; “Donde se prosiguen los recuerdos de Mentirafresca y se habla de sus años de patojainfancia”. Rienda suelta a la alucinación fantástica y a la alucinación lingüística. ¿Hay que decir la alusión a la literatura del siglo de Oro? ¿Al Miguel Ángel Asturias de *Mulata de tal*? Lo más noble de la tradición literaria hispanoamericana y lo más fresco de la imaginación desbordante y de la lengua desaforada de Franz Galich, en este mundo matraca. Una fertilidad creativa asombrosa, desenfrenada, vital.

A todo esto puso punto la muerte. A mediados de 2006, Franz Galich cayó gravemente enfermo. Durante su padecimiento, recibió emotivas demostraciones de afecto y solidaridad. El 3 de febrero de 2007 falleció en el Hospital Militar de Nicaragua. En toda Centroamérica se escribieron artículos llenos de pesar.

Franz Galich fue un escritor ejemplar. En él, vida y literatura no se pueden separar. Soñador irredento, creyó en las utopías, en la posibilidad de una situación mejor para los más humildes y los desposeídos. Pasó por el mundo con la cabeza en las nubes, pero no desdeñó hundir sus manos en el barro para construir relatos que fueran una exaltación de la vida, de la lengua como posibilidad de transformar nuestra percepción, del juego, la chanza, la deformación de la palabra como salvación risueña y hedonista de la existencia.

*Descanse en paz.*

# CARTA DE AMOR AL PUEBLO DE GUATEMALA

FRANZ GALICH

*Hace 26 años, una mañana, salí a mi trabajo en el Instituto de Antropología e Historia, situado en la 12 avenida y 11 calle, si mal no recuerdo. Salí como salieron miles de guatemaltecos que simplemente ya no regresaron. Yo tuve la suerte de regresar 15 años después. Guatemala se había convertido de un país donde se contaban historias de aparecidos en uno donde se contaban historias de desaparecidos. En aquellos aciagos días supe, por primera vez, lo que era la solidaridad activa de la gente. También supe de la solidaridad espiritual de la gente que pedía, elevando sus oraciones a Dios que me protegiera. Esto lo supe por mi madre, que Dios tenga en su Gloria. 26 años después, la historia se repite, aunque en otras circunstancias: estuve a punto de no regresar a mi casa en Nicaragua, con mi familia mi esposa Orietta y nuestros hijos Souhail y Franz.*

*Una enfermedad, el cáncer, invadió mi próstata y tras larga y complicada operación que duró 7 horas, regresé un mes y tres días después. No está demás decirles que fui operado un tres de mayo, en mayo, tan bendecido por mi madre porque también un 10 de mayo me fue permitido salir al exilio. Como en aquella ocasión aunque bajo otras circunstancias, ya que era muy peligroso hacerlo públicamente, la solidaridad volvió a brotar de los corazones guatemaltecos. Mi corazón se conmovió muy fuertemente, como cuando enterramos a mi madre, donde también fuimos acompañados multitudinariamente. La capacidad de amar de los guatemaltecos solamente está dispersa, por múltiples razones, pero no bloqueada. Podrá decirse lo que quieran pero nunca negar la capacidad de amar y de la solidaridad de los amatitlanecos y de la gran mayoría de guatemaltecos, aunque la pesadilla nocturna que nos atormenta ya hace muchos años parezca prolongarse en el tiempo.*

*¿Cómo podré pagar esto? ¿Podré acaso? La única forma que tengo y creo que puedo será luchando por elevar a nuestro Amatitlán y Guatemala tan queridos a un nivel más alto que al que lo llevaron tantos y tantos grandes hombres y mujeres, con su arte, su deporte o su ciencia. Pido a Dios poder cumplirles, queridos amigos, hermanos y compatriotas. Perdonen mis lágrimas que luchan por no salir, pero es inevitable, como inevitable será mi gratitud eterna a todos y cada uno de ustedes.*

*En nombre propio y de mi familia, infinitamente agradecido*

Franz Galich Mazariegos  
Nicaragua, 23 de julio del 2006

# VIAGGIARE COME SOGNARE COME CANTARE

MARTHA L. CANFIELD  
(Università degli Studi di Firenze)

La produzione di Juana Rosa Pita (L'Avana 1939), ormai cospicua e di grande slancio lirico, è riconosciuta a livello internazionale e anche a Cuba, riconoscimento quest'ultimo per niente scontato dato che lei abita negli Stati Uniti da molti decenni, essendo attualmente residente a Boston. Della sua poesia ha scritto Pablo Antonio Cuadra: «[...] libro a libro lei è andata innalzando un misterioso dominio d'amore e profezia: un'isola incantata dove la parola restituisce tutto ciò che l'odio ha fatto cenere»<sup>1</sup>.

Ha pubblicato una ventina di libri di poesia, tra cui: *Las cartas y las horas* (Washington 1977), *El arca de los sueños* (Washington 1978); *Manual de magia* (Barcelona 1979), *Viajes de Penélope* (Miami 1980); *Plaza sitiada* (Costa Rica 1987); *Arie etrusche* (con testo a fronte, trad. di Pietro Civitareale, Cagliari 1987), *Sorbos de luz / Sips of Light* (New Orleans 1990), *Florencia nuestra* (Valencia 1993, finalista del Premio "Juan Boscán" di Barcellona), *Una estación en tren* (premio "Letras de Oro", Coral Gables 1994), *Infancia del pan nuestro* (Boston 1995), *Tela de concierto* (Miami 1999), *Cadenze* (Foggia 2000) e *Pensamiento del tiempo* (Miami 2005). Nel 2003 la sua opera è stata ufficialmente riconosciuta a Cuba e, con il patrocinio del "Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura", ente dipendente dal Ministero della Cultura, esce a L'Avana *Cantar de Isla*, una vasta antologia poetica, con l'aggiunta di numerosi testi inediti<sup>2</sup>. Per López Lemus, curatore dell'antologia, il filo conduttore di tutta la poesia della Pita è proprio la memoria di Cuba:

---

<sup>1</sup> P.A. CUADRA, *Poetas de América*, in «Prensa literaria de Managua», 1982.

<sup>2</sup> *Cantar de Isla*, selección y prólogo de Virgilio López Lemus, Letras Cubanas, La Habana 2003.

l'isola natia come fonte dell'immaginario, Cuba amata e insediata – “piantata” – per sempre dentro il cuore, Cuba trascesa, quindi divenuta luogo mitico insieme attuale e senza tempo.

Juana Rosa Pita è stata ripetutamente premiata: Premio de Poesía para Hispanoamérica del Instituto de Cultura Hispánica di Malaga (1975), Premio Internazionale Ultimo Novecento di Pisa, sessione “Poeti nel mondo” (1985), Premio Alghero-“La cultura per la pace” (1987), e Premio di Poesia “Letras de Oro” dell'Iberian Studies Institute (USA, 1993). Altri riconoscimenti e inviti speciali le sono arrivati dall'Università di Regensburg (1981), dal Congreso de Escritores en Lengua Española (Caracas 1981), dal Convegno di Poeti e Critici (Alghero 1985 e 1987), dall'Università di Pisa (1995), dal Festival Internacional de Poesía de Las Palmas (Spagna 2001) e dal Festival Internacional de Poesía de San Salvador (2003).

La sua poesia è stata tradotta in italiano da Pietro Civitareale e dal poeta romano Alessio Brandolini, in tedesco da Franz Niedermayer e in inglese da Donald Walsh. È presente in varie antologie di poesia contemporanea, tra cui *New Directions in Prose and Poetry* 49 (New York 1985), *Voces viajeras* (Madrid 2002) e *Poesía cubana del siglo XX* (Fondo de Cultura Económica, México 2003).

Forse uno dei libri dove è più evidente il rapporto tra la realtà storica e il mito, Cuba e l'antica Grecia, è quello del 1980, che porta un titolo emblematico e provocatorio, perché volutamente paradossale: *Los viajes de Penélope*. Questa raccolta, pubblicata più volte, la prima delle quali risale a un quarto di secolo fa, si presenta come un poema cantato da un io che, a partire dall'autrice e dalle sue vicende personali pudicamente trasfigurate, si proietta nella voce di Penelope, immagine “rivelante” e archetipo di una determinata femminilità. Diviso in tre parti, il lungo corpo principale del “poema” (o seconda parte), intitolato *Los viajes revelantes* (I viaggi rivelanti) – è corredato da una premessa, *Profesión de mito* (o prima parte, Professione di mito), e da un epilogo, *Razón de tejer* (o terza parte, La ragione del tessere). Nella

“premessa” – vedi la prima poesia<sup>3</sup> – viene subito dichiarata l’identificazione dell’io poetante con l’archetipo della donna fedele in indefinita attesa: mi credo Penelope, confessa. Tuttavia, fin dall’epigrafe iniziale, viene stabilito che questa Penelope rivisitata è in realtà una parte di un complesso ente femminile, un’anima, un modus, che via via nei secoli e nelle diverse culture continua ad affiorare mediante dee, semidee, donne leggendarie. In questo caso: Euridice, Iside e, appunto, Penelope.

Euridice, la ninfa sposata da Orfeo, incarna la lotta ancestrale tra l’amore e la morte; ma poiché colui che ne tenta il riscatto è Orfeo, il divino musicista, lei non potrebbe essere scissa dalla musica, né di conseguenza dalla poesia. Iside, dalla mitologia dell’antico Egitto, è colei che ricompone il corpo di Osiride, lo sposo ucciso e smembrato dal nemico Seth, e riesce a concepire da lui un figlio, vincendo quindi la morte. Infine Penelope, non dea ma donna mortale, è il modello della sposa costante e fiduciosa che vince tutte le insidie e riesce a riconquistare lo sposo. L’archetipo ispiratore di Juana Rosa Pita riunisce questi modelli: l’amore come forza e come potere, il coraggio dell’utopia, la consapevolezza del pericolo e del male. Penelope vince il male perché crede nel ritorno di Ulisse; e il mare che le ha strappato lo sposo incarna l’infinito mistero minaccioso:

Yo Eurídice  
si la tierra me tiembla melodías

soy Isis  
resucitando a mi hombre cada muerte

---

<sup>3</sup> I componimenti non portano titoli e sono indicati con numeri. Il primo recita: «Me ha dado por crearme Penelope / hermosa y bienamada: / tejedora sí soy para que alienten / los que habrán de morir / y es la mía la almohada / más llorada del siglo // Si yo fuera Penélope / suelo que yo pisara sería Ítaca: / al regresar Ulises / se quedara». In traduzione: *M’è venuto da credermi Penelope / bella e amata: / tessitrice sì, lo sono, per far vivere / coloro che devono morire / ed è mio il cuscino più bagnato / in lacrime del secolo // Se io fossi Penelope / il suolo che calpesterei sarebbe Itaca: / nel tornare Ulisse / rimarrebbe.*

porque aún hay tanto mar  
vivo Penélope<sup>4</sup>

Ed ecco che, fin dall'inizio, il "poema" si presenta con l'apparenza del paradosso: se il viaggiatore è Ulisse, e al contrario Penelope è la paziente e fiduciosa sedentaria che attende, cosa significano «i viaggi» riferiti a lei?

I suoi viaggi, certamente metaforici, sono una sfida a questo mare, ugualmente metaforico: lei si muove nelle tempeste dell'ansia dell'attesa, nell'angoscia dei pericoli incombenti – i pretendenti presenti e assillanti, il figlio partito alla ricerca del padre –, nella memoria di un passato al quale non si vuole rinunciare, nella forza di un sentimento che non sa tramontare. Per ultimo, lei viaggia nella parola: questa, pronunciata o cantata, dà corpo ai sogni, formula e fissa, definisce e sublima. Se il dolore di Penelope si riflette nel mare, il suo amore e il suo sogno si configurano in canto poetico, e le prime domande angosciose della voce poetante («Quién cantará tus viajes infinitos / Penélope»<sup>5</sup>, «Qué palabra sabrá de la nostalgia / del mar»<sup>6</sup>) lasciano un po' alla volta spazio alla richiesta di musica e poesia (quédense a musicar<sup>7</sup>) fino alla composizione sempre più sicura del canto liberatore: «voy tejiendo sílabas sin rumbo»<sup>8</sup>, finché «tu sueño más distante / afluye en mi poema»<sup>9</sup>.

La seconda epigrafe, che precede l'intera raccolta, è una citazione di Lezama Lima («Nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía»<sup>10</sup>) con la quale si situa geograficamente e storicamente il mito: Itaca come Cuba, la vicenda mitica come evento poetico, la poesia come tratto caratteristico della nazione

---

<sup>4</sup> Epigrafe d'autore: *Io Euridice / se la terra agita in me le sue melodie // sono Iside / che resuscito il mio uomo a ogni morte // perché essendoci ancora tanto mare / rivivo Penelope.*

<sup>5</sup> È il componimento n. 4: *Chi canterà i tuoi viaggi infiniti / Penelope [...].*

<sup>6</sup> È il componimento n. 6: *Quale parola conoscerà la nostalgia / del mare [...].*

<sup>7</sup> Dal componimento n. 7, che potremmo tradurre contestualmente «fermati a cantare».

<sup>8</sup> È il componimento n. 10: *teso sillabe senza una rotta.*

<sup>9</sup> Ibi: *il tuo sogno più distante / affluisce nella mia poesia.*

<sup>10</sup> *La nostra isola inizia la sua storia all'interno della poesia.*

cui appartiene l'autrice, che giustamente si rifà alla massima autorità poetica della contemporaneità cubana.

Siamo pronti quindi a intraprendere il viaggio. Tuttavia l'autrice vuole ancora sottolineare l'associazione tra vicende umane imperiture – amori contrastati, amori che sfidano la morte –, modelli mitici e trasfigurazione poetica. E allora alle figure femminili convocate prima, ecco che si aggiunge la Giulietta di Shakespeare, l'adolescente morta per amore. Essa, con una breve citazione dalla scena V dell'atto III, pone, paradossalmente arrovesciato rispetto alla vicenda di Penelope, il rapporto fra tempo cronologico e tempo psicologico. Per Giulietta, che aspetterà ansiosa le eventuali notizie di Romeo in esilio, «in ogni minuto ci saranno tanti giorni»<sup>11</sup>, e il tempo dell'assenza dell'amato scorrerà con disperante lentezza. Per Penelope invece – anche se talvolta può sentire la lentezza dei giorni come tempo moltiplicato in anni –, per lo più i lunghi anni dell'assenza di Ulisse si riassumono nelle ore della felicità vissuta e persa; e il tempo dell'attesa si annulla nella constatazione di una presenza mai scemata all'interno del suo cuore:

No crean que te espero  
porque sé que vendrás [...]  
Te espero porque estás:  
nunca te has ido [...]  
y todas las pisadas se someten  
al ritmo de tus pasos  
y hasta la soledad toma tu rostro  
al borde de mi almohada<sup>12</sup>

L'efficacia di questa raccolta (o meglio, di questo “poema”) di Juana Rosa Pita sta soprattutto nell'aver focalizzato una figura emblematica della

---

<sup>11</sup> «For in a minute there are many days»: W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, III, 5. La citazione costituisce l'epigrafe alla prima parte del libro, *Profesión de mito*.

<sup>12</sup> Componimento n. 8: *Non credano che ti aspetto / perché so che verrai [...] / Ti aspetto perché ci sei: / non sei mai andato via [...] / e tutte le orme si sottomettono / al ritmo dei tuoi passi / persino la solitudine si mostra col tuo viso / accanto al mio cuscino*.

femminilità, Penelope, circondandola da altre diverse figure femminili che la illuminano e la completano proiettandola nella storia che la precede e la succede; oltre che nell'aver stabilito con lei un dialogo che costituisce un'indagine e alla fine una rivelazione di ciò che è forse l'aspetto più intimo e toccante dell'essere donna. Penelope porta dentro di sé lo sposo – l'Amato – con la stessa sicurezza e naturalezza con cui una madre porta il figlio nel grembo («ti aspetto perché ci sei»). Non è casuale che tutte le volte che Penelope, parlando segretamente con Ulisse, vuole indicare un elemento emblematico del loro legame coniugale, rammenti i suoi seni. Non le braccia che si stringono nell'amplesso, non le labbra che si fondono nel bacio, bensì i seni, erotici e materni al tempo stesso. Più che il proprio dolore nell'attesa, lei compatisce le fatiche che dovrà affrontare il suo uomo per arrivare a lei, «para no errar la ruta de mis senos»<sup>13</sup>.

Attributo e segno di Penelope, sposa fedele e madre, è il suo letto, dove si congiunge con Ulisse e dove ha concepito e forse partorito Telemaco: un letto costruito sulle radici dell'albero centrale della casa, quindi asso del focolare legato alla terra, inseparabile dal grembo di madre natura. Il letto, costruito da Ulisse, rappresenta la forza e l'indivisibilità del loro legame (v. comp. n° 15<sup>14</sup>). Per contrasto un'altra figura mitica femminile aleggia nel poema: non fedele, non madre, viaggiatrice forse suo malgrado e due volte condannata all'espatrio, Elena di Troia. Essa appare qui non tanto in quanto "mala femmina", bensì come giocattolo degli dei e forse come incarnazione tragica della donna-oggetto, ambito oggetto erotico e nel contempo soggetto svalutato e disdegnato (v. comp. n° 29<sup>15</sup>).

Dopo le accese rivendicazioni femministe, particolarmente intense nella poesia ispanoamericana del primo Novecento, e dopo le proposte post-femministe di una poesia filosofica, talvolta vicina alla scrittura androgina

<sup>13</sup> Componimento n. 26: *per non sbagliare la rotta dei miei seni.*

<sup>14</sup> «Levantando paredes / alrededor del viejo árbol / fundaste nuestro patio conyugal»: *Sollevando pareti / intorno al vecchio albero / fondasti il nostro patio coniugale.*

<sup>15</sup> «Cada noche te vas como hizo Helena / juguete del Olimpo»: *Ogni notte fuggi come fece Elena / svago dell'Olimpo.*

auspicata da Virginia Woolf, come è possibile scorgere nella cubana Fina García Marruz o nelle uruguaiane Sara de Ibáñez e Amanda Berenguer, questa raccolta di Juana Rosa Pita ritorna con spregiudicata incisività nel sentimento fondamentale e costitutivo dell'identità femminile: l'amore per il partner, l'altro da sé, la parte mancante dell'assoluta e felice completezza. Ecco perché Ulisse «no está y ya ha llegado»<sup>16</sup>: perché vive costantemente dentro di lei. Ed ecco perché, ugualmente, se lui non c'è, lei constata «la herida que no puede traducir a poema»<sup>17</sup>.

Donna e poeta, Juana Rosa Pita non poteva non associare alla mitica vicenda tramandata da Omero, il Poeta per antonomasia, la creazione poetica stessa. Penelope, che tesse la sua tela mentre evoca e sogna, è un chiaro simbolo del soggetto poetante che crea e distrugge, ricrea e corregge, e alla fine arriva in fondo con l'aiuto di una voce interiore dominante, o di una provvidenza che è meglio non nominare, perché essa può essere concepita come gli dèi olimpici, ma anche come la *pietas* assoluta del dio del cristianesimo, o come la forza di una pulsione inconscia che conduce la coscienza perfino al di là del previsto. Penelope compie il suo destino e canta. Compone la sua tela, che è la proiezione materiale della sua vita, con fili e con parole. Il tessuto è la scrittura: ma non basta che la rappresenti, il soggetto che la esercita deve esserne consapevole:

No basta con tejer para la espera  
es preciso viajar: volar la pluma  
por la ternura encuadrada en sueños<sup>18</sup>

Tessere, sognare, poetare: è questa l'attività molteplice e rivelatrice di Penelope. In essa Ulisse è l'oggetto dell'amore e del desiderio, il tema ispiratore del canto e quindi, inevitabilmente, la sua creatura:

---

<sup>16</sup> Componimento n. 40: *non c'è ed è già arrivato.*

<sup>17</sup> Ibi: *la ferita che non riesce a tramutare in canto [...].*

<sup>18</sup> Componimento n. 39: *Tessere non basta per l'attesa / occorre viaggiare: far volare la penna / attraverso la tenerezza rilegata in sogni.*

[...] volar la pluma  
por la ternura encuadrada en sueños:  
chalupa más sutil  
    cóncava y ágil  
que las viriles naves de Ulises  
intermitentemente prisionero<sup>19</sup>

La destrezza dell'autrice, messa in evidenza in questa come nelle altre sue opere, si fa particolarmente folgorante quando vediamo che sceglie di accostare parole di solito non contestuali, o la cui vicinanza crea sorpresa e mette in guardia. Da queste scelte e da questi accostamenti insoliti emergono i simboli portanti dell'opera. Nel citato componimento 39, l'aggettivo *encuadrada* («rilegata») applicato a *ternura* («tenerezza») può risultare sconcertante finché non si capisce che *la pluma que vuela* («la penna che vola») va dando forma di parola, fissando in opera compiuta (*encuadrada*) i sentimenti, ossia la tenerezza derivata dal sogno, che è desiderio e memoria.

Tutto il libro è costruito con questa ispirazione e questa tecnica, che sfidano il traduttore e seducono il lettore. Tuttavia è sicuro che, al di là della lingua, il suo messaggio rimane di straordinaria forza e di illuminante dolcezza. Noi lettori, ma soprattutto noi lettrici, ce la porteremo dentro come lei si porta il suo Ulisse, a nutrire i nostri sogni e a completare la metà mancante della nostra identità.

---

<sup>19</sup> Ibi: *far volare la penna / attraverso la tenerezza rilegata in sogni: / barca più affusolata / concava e agile / dei robusti bastimenti d'Ulisse / loro intermittente prigioniero.*

## RUIDOS, VISIONES Y REPRESENTATIVIDAD

JUAN CARLOS ESCOBEDO MENDOZA  
(Università Rafael Landivar – Guatemala)

La novela del guatemalteco Javier Payeras, *Ruido de fondo*, está en plena ruta a convertirse en una de las novelas emblemáticas de la literatura centroamericana de fin del siglo XX. Junto con las novelas de Jacinta Escudos como *El desencanto*, pero más particularmente, *El asco* de Horacio Castellanos Moya, *Ruido de fondo* nos representa una atmósfera apocalíptica del país así como también la crisis existencial de los jóvenes que no pueden o tienen la posibilidad de sujetarse a ningún asidero en la Guatemala de fin de siglo.

Cabalgando entre el cuento y la novela, *Ruido de fondo* nos narra la vida de un personaje (sin nombre, apunto) joven, clase media, guatemalteco, totalmente enajenado de su medio, de su ambiente y de su patria. Y digo patria, porque aunque no lo parezca a primera vista, la crítica que se le hace al país es una crítica patriótica, no en el sentido chovinista, sino en el de quien la critica con el anhelo de mejorarla. Y esto no lo digo yo, sino que el mismo protagonista lo declara, una página después de haber vomitado toda su bilis a los pies de Ronald McDonald: “Soy el patriota alcohólico que quiere contarles su corta vida.” Y “Como dije anteriormente, soy un patriota, por eso conseguí un apartamento en el edificio El Centro, frente a la Plaza de la Constitución, y cada mañana saludo a la bandera que ondea en completa soledad en el centro de esa plaza espantosa; me deprime tanto verla, sobre todo porque está tan sucia, que en mi limitación he sentido ganas de pedir que me la presten para llevarla a un dry cleaning. El diesel realmente daña ese tipo de tela tan fina.” (10) La última oración está abierta a interpretarse irónicamente, ya que Payeras utiliza un humor bastante sutil a lo largo de la novela, aunque yo no

estaría de acuerdo totalmente en cuanto al aspecto irónico, al menos en esta oración.

Junto dentro de esta misma línea de interpretación, se puede calificar *Ruido de fondo*, aunque no sin riesgos como una novela moralista, aunque la paradoja es que la moralidad se encuentra casi totalmente ausente de todos los personajes, aun del propio protagonista, quien es difícil declarar si este maelstrom que es Guatemala lo engulle o no. *Ruido de fondo* logra lo que el Ministerio Público no ha podido hacer en toda su vida: señalar e identificar los males intrínsecos de esta sociedad, aunque ese dedo muchas veces se vuelve en contra del personaje y de nosotros mismos. En muchos aspectos esta novela es un *bildungsroman*, o novela de aprendizaje, donde un personaje descubre por primera vez a su mundo. En el primer capítulo, “La política de la verdad”, presenciamos un verdadero rito de iniciación: el personaje principal, junto con Donovan y Chucho Vizco, salen en cacería de *breaks* en el centro de la ciudad. Donovan, hijo de un diputado lo que le aseguraba actuar con inmunidad e impunidad, y Chucho Vizco iban en el asiento delantero, mientras el personaje principal iba en el asiento de atrás. Cuando encuentran a un *break*, y Chucho y Donovan lo malmatan (o lo matan, no lo sabemos), nuestro personaje aparece como un espectador. No es un personaje activo, como Chucho y Donovan, pero al instigarlos, se convierte en un tipo de espectador muy involucrado en la acción de sus compatriotas. No es difícil hacer una comparación entre este microevento y la actitud relativamente pasiva del guatemalteco medio, ciudadano, ante las matanzas en el altiplano durante la década de los 80.

Quisiera hacer un breve comentario en cuanto a los coitos. Tanto en César Vallejo como en Octavio Paz, el erotismo es una parte importantísima en su poética, ya que es una de nuestras únicas armas en contra de la modernidad, la que ha enajenado al ser humano de propio ser. Para Paz, por ejemplo, el erotismo es importante porque es irracional y porque asimismo rompe con las convenciones sociales. El erotismo es tan importante en la poética de Paz que llega hasta a ser sagrado:

**Piedra de sol (publicado en 1957)**

*Fragmento:*

Madrid, 1937,  
En la Plaza del Angel las mujeres  
Cosían y cantaban con sus hijos,  
Después sonó la alarma y hubo gritos,  
Casas arrodilladas en el polvo,  
Torres hendidas, frentes escupidas  
Y el huracán de los motores, fijo:  
Los dos se desnudaron y se amaron  
Por defender nuestra porción eterna,  
Nuestra ración de tiempo y paraíso,  
Tocar nuestra raíz y recobrarlos,  
Recobrar nuestra herencia arrebatada  
Por ladrones de vida hace mil siglos,  
Los dos se desnudaron y besaron  
Porque las desnudeces enlazadas  
Saltan el tiempo y son invulnerables,  
Nada las toca, vuelven al principio,  
No hay tú ni yo, mañana, ayer sin nombres,  
Verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,  
Oh ser total...

En *Ruido de fondo* los coitos son un anhelo del personaje por encontrar esa unidad erótica (ese 1 + 1 que se convierta en la única cifra del 2) que lo proteja en contra de la realidad de la (post)modernidad guatemalteca; pero nuestro personaje no logrará esa ansiada unión con ninguna de las mujeres que aparecen en su vida a lo largo de la novela. Hasta podríamos aventurar, metafóricamente, que el deseo erótico de unión que siente hacia la mujer, es una representación de una anhelada (y nunca hecha) re-conciliación con Guatemala.

*Ruido de fondo* entabla toda una serie de diálogos intertextuales, tanto con autores canónicos guatemaltecos, como Miguel Angel Asturias, Otto René Castillo, Mario Payeras, como con autores extranjeros que han influenciado de

una u otra manera al autor: como Salinger, pero también a los que podríamos llamar los poetas malditos de la postmodernidad: Charles Bukowski y William S. Burroughs. Con los primeros, obviamente el narrador mantiene una discusión sobre qué es Guatemala, cómo se mira, cómo y cuál es su verdadera representación:

Este punto nos recuerda un epígrafe de Otto René Castillo (el mismo de los “poemas cursis de Otto René” pag. 21):

Así concibo yo a mi patria,  
que otros la conciban como  
quieran.

Al final de la novela el protagonista se cuestiona a sí mismo: “De niño mi madre decía que tengo los ojos de mi abuelo. Me pregunto si los ojos de mi abuelo verían lo mismo que veo” (pag. 58). La pregunta resalta, no solo porque se encuentra al final de la obra, sino porque encapsula la visión de la representatividad de la realidad en dos generaciones muy distintas y separadas por el tiempo, aunque no por la geografía de la literatura guatemalteca: la de Miguel Angel Asturias y la de Javier Payeras. El personaje no se responde, porque la respuesta es obvia. No, no verían lo mismo. Lo que todavía hay que preguntarse es cuál representatividad se acerca más a la realidad, si es que alguna de las dos lo hace.

### *Bibliografía*

M.A. ASTURIAS, *Hombres de maiz*, Ed. crítica, coordinador Gerald Martin, Colección Archivos, Madrid 1992

J. PAYERAS, *Ruido de fondo*, 1ª Ed., Magna Terra Editores, Guatemala 2003

—. 2ª Ed., Editorial Piedra Santa, Guatemala 2006

O. PAZ, *Piedra de sol*, Fondo de Cultura Económica, México 1957

# EL TURNO DE LOS OFENDIDOS

## *Territorialidad de la exclusión e identidades múltiples en dos novelas de Franz Galich*

SILVIA GIANNI  
(Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

Las novelas de Franz Galich ocupan un lugar destacado en el panorama narrativo nicaragüense: el autor guatemalteco, quien radica en Nicaragua desde hace un par de décadas, se ha convertido en un agudo testigo de las transformaciones de esta sociedad después de la derrota del proyecto sandinista de los años '80 y a la luz de más de quince años de políticas neoliberalistas.

En sus obras, Galich aborda la problemática en que se encuentra la Nicaragua de hoy, logrando abrir un nuevo espacio en las letras nacionales, al diseñar un camino que toma distancia de la investigación histórica que ha caracterizado la novelística nicaragüense, incluida la más reciente.

Su enfoque se dirige a la realidad que lo rodea y pone en relieve la presencia de una comunidad humana heterogénea, donde se expresan diferentes sujetos populares que conforman el conjunto de la identidad nacional. Son los sujetos que no llegan a ser aceptados como parte integrante de una sociedad.

La búsqueda identitaria, por lo tanto, no radica en la exploración de los antecedentes históricos, culturales y políticos del país, como se puede destacar en la mayoría de las producciones narrativas locales; las obras de Galich se sitúan en la realidad más cercana, en las contradicciones sociales generadas por políticas económicas injustas, indagando sobre la identidad cambiante que configura la sociedad de Nicaragua.

Sus novelas “nicaragüenses”<sup>1</sup>, *Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!)*, *Y te diré quién eres. Mariposa traicionera*<sup>2</sup> se colocan en el espacio de una ciudad y una región sacudidas desde siempre por procesos políticos violentos, por la pobreza y las desigualdades.

Estas dos obras forman parte de un proyecto en elaboración que lleva el nombre de “Cuarteto centroamericano”: es decir, son las primeras publicaciones que van a componer un grupo de cuatro novelas cuyo escenario, como la propia definición aclara, es la región ístmica, territorio cruzado por guerras e inestabilidades durante muchos años. Por consiguiente, la violencia va a constituir una característica peculiar de las producciones textuales, ya que ésta representa la base en que sientan las relaciones entre seres humanos.

El tema de la violencia no es un rasgo que pertenece a la novela centroamericana más reciente, sino representa un tópico de gran parte de la historia literaria latinoamericana: ésta atraviesa el devenir histórico de las poblaciones continentales, desde el tiempo de las sociedades prehispánicas, conociendo una agudización en la etapa de la conquista, para seguir constituyendo una constante en mucha producción escritural.

Sin embargo, la violencia profundiza su relevancia en la ficción de los últimos años, porque el uso de la fuerza y la institucionalización de las relaciones de desigualdad han estado moldeando significativamente las sociedades regionales.

En cuanto hecho social, la literatura es parte determinante de los procesos culturales centroamericanos, directamente afectados por los acontecimientos

---

<sup>1</sup> La definición de novelas “nicaragüenses” se debe al espacio en que actúan los protagonistas de la narración: en la primera, como el título evidencia, el escenario es Managua; en la segunda, la capital nicaragüense es el punto de partida y de regreso, pero la acción se desplaza a otros países centroamericanos: Honduras, El Salvador y Guatemala. Galich es autor de otras novelas, cuyo telón de fondo es Guatemala.

<sup>2</sup> F. GALICH, *Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!)*, Ed. Geminis y Universidad Tecnológica de Panamá, Panamá, 2000.

F. GALICH, *Y te diré quién eres... Mariposa traicionera*, Anamá, Managua, 2006. Las citas en el texto se refieren a estas ediciones, por lo cual aparecerá sólo el número de la página.

históricos y políticos. Por esto, sus múltiples manifestaciones han llevado a hablar de una narrativa definida “de la violencia”<sup>3</sup>:

La literatura, como quiera que se la ejerza, no puede sustraerse a esa violencia del ambiente. Como es natural, en muchos casos, la literatura ha cumplido su papel social de denuncia. Pero aún cuando el escritor deliberadamente evite la denuncia social, por motivos estéticos o políticos, la violencia aparece disfrazada, como lo está en el lenguaje o en las costumbres<sup>4</sup>.

Anabella Acevedo Leal<sup>5</sup> se refiere a la “estética de la violencia” como propuesta crítica para acercarse a la literatura y al arte contemporáneos en Guatemala. Sucesivamente, la crítica salvadoreña Beatriz Cortez acuña la definición de “estética del cinismo” con el intento de abordar la ficción centroamericana de posguerra, o sea aquellas creaciones donde la violencia ha dejado su lugar al desencanto y luego al cinismo, por ser sociedades que evidencian la pérdida de valores morales y la fe en los proyectos sociales de carácter utópico<sup>6</sup>.

En fin, con matices y enfoques diferentes, los críticos coinciden en la preponderancia de la violencia en la actual producción discursiva de la región.

*Managua Salsa City, Y te diré quién eres...* ejemplifican muy claramente esta tendencia, aportando novedosos elementos con los cuales leer las más recientes creaciones literarias regionales.

La humanidad que puebla las dos novelas estigmatiza la gran variedad de sujetos que compone la sociedad nicaragüense y centroamericana más en general: son hombres y mujeres que hoy viven en el nuevo contexto económico-social y

---

<sup>3</sup> D. LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 1997. Liano dedica el cap. XVI a “La narrativa de la violencia”.

<sup>4</sup> *Ibi*, p. 260.

<sup>5</sup> A. ACEVEDO LEAL, *La estética de la violencia: deconstrucciones de una identidad fragmentada*, en *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*, TEOR/ética-Gate Foundation, San José, 2000, p. 98.

<sup>6</sup> B. CORTEZ, *La estética del cinismo en la ficción centroamericana contemporánea de posguerra*. Ponencia presentada en el V Congreso Centroamericano de Historia, San Salvador, julio 2000, p. 2.

cultural que las políticas neoliberalistas han venido forjando. Nos encontramos ante una multitud de seres humanos desamparados, excluidos de todo proceso de “reconversión”, a pesar de haber desempeñado un papel activo en los interrumpidos procesos de transformación social. Después del fracaso de las utopías de los años ’80, estos hombres hoy no son más que individuos marginados, humillados, sujetos miserables que testimonian, en carne propia, el crecimiento de las desigualdades y la agudización del empobrecimiento; son seres humanos que viven en estado permanente de damnificados, pero que se les identifica como tales, como apunta Erick Aguirre<sup>7</sup>, solamente cuando viene un huracán, un terremoto u otra tragedia natural.

Ante la pérdida de credibilidad de las instituciones y su creciente deterioro, el conflicto se diversifica y cada grupo social, desde su pertenencia cultural, encuentra al otro con temores y desconfianza. Las violencias no están fuera de lo social, se construyen y se configuran en el contacto entre otros grupos diversos<sup>8</sup>.

«*Managua Salsa City. (¡Devórame otra vez!)*»

Protagonista de la novela es Pancho Rana, un ex militar sandinista que, después del cierre del período revolucionario, se traslada de la montaña a la ciudad, para ir a trabajar de chofer a una familia rica. Aprovechando la ausencia de la familia, que está viajando en el extranjero, dispone de todo lo que hay en la casa de sus patrones, incluso del coche “Toyota”, símbolo de bienestar económico. En su vagabundar, encuentra en un conocido centro popular nocturno - “La Piñata”- a Tatiana, cuyo apodo es Guajira, una prostituta jefa de una banda de delincuentes que se dedican a despojar de sus pertenencias a los clientes. Ambos fingen ser las personas que no son: Pancho Rana se hace pasar por un hombre rico; la Guajira disimula ser una mujer honrada. Después de transcurrir juntos toda la noche, visitando cantinas y bares de Managua, se enamoran, y él decide llevarla a la mansión de sus

---

<sup>7</sup> E. AGUIRRE, *Subversión de la memoria. Tendencias de la narrativa centroamericana de posguerra*, Managua, C.N.E., 2005, p. 14.

<sup>8</sup> R. REGUILLO CRUZ, *¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas*, en MABEL MORAÑA (eda), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, ILLI, Pittsburgh, 2002, p. 64.

patrones. Pero en el camino un taxi los sigue; es la banda que ella dirige. A éstos se suman dos hombres más, uno de los cuales tiene el intento de violarla. Una vez llegado a la casa de sus patrones, Pancho Rana se enfrenta con sus perseguidores y de la matanza sólo se salvan, aparentemente, la Guajira, quien se lleva unas joyas de la casa, y Cara de Ratón.

A través de una fábula bastante sencilla, cuyos personajes tipifican los distintos rostros de la realidad, Galich da vida a su novela mediante la presencia de numerosos factores extraliterarios, logrando un significativo punto de unión entre la representación del complejo contexto y las formas estéticas propias de la creación artística.

Como en el resto del país, en la capital nicaragüense la mayoría de la población no tiene recursos económicos, no tiene trabajo y vive el impedimento de una vida digna. La descomposición material, por consiguiente, se convierte en descomposición espiritual y la violencia se erige a valor, ya sea para acceder a lo prohibido, ya sea para actuar venganzas.

Managua es una ciudad en ruina, cuyos escombros dejados por el terremoto de 1972 todavía son visibles. Es una capital desordenada, sin un centro, sin corazón, es una ciudad que «no es ciudad, son varios satélites girando a la loca, alrededor de nadie. [...] No hay núcleo, no hay centro, descentrada, desconcentrada, deschavetada, desjicarada, una ciudad sin jícara, pero a la vez con muchas jícaras...»<sup>9</sup>.

La imagen de Managua como “no ciudad” y como escenario de destrucción tiene una larga tradición en la literatura nicaragüense y el terremoto ha constituido una fuente de inspiración en muchas obras narrativas, a comenzar por autores de fama internacional como Sergio Ramírez y Gioconda Belli<sup>10</sup>.

Sin embargo, desde el título, texto con un valor semiótico amplio, Galich nos acerca a la capital de Nicaragua con una mirada diferente, dibujando una

---

<sup>9</sup> Así Pancho Rana, al llegar a Tegucigalpa, recuerda Managua, en la novela *Y te diré quién eres. Mariposa traicionera*, p. 102.

<sup>10</sup> El tema del terremoto se encuentra en S. RAMÍREZ, *Adiós muchachos: una memoria de la revolución sandinista*, Aguilar, México, 1999; G. BELLÍ, *El país bajo mi piel*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001, 2 ed.

ciudad carnavalizada, que de noche se quita el disfraz de centro legal, de ciudad del trabajo y del comercio, para permitir a su gente el disfrute por medios ilegales. Managua se convierte en la urbe de la fiesta, de la salsa, del placer sexual, es la ciudad que devora, donde todo es lícito en el terreno de lo ilícito, permitiendo a sus habitantes la externación de sus deseos de apropiación normalmente reprimidos. Las letras de la canción salsera *Devórame otra vez*<sup>11</sup> que acompañan el peregrinaje nocturno, desempeñan una función intertextual y dan ritmo a la narración, delimitando un espacio narrativo en el cual todos los personajes se reconocen. El lenguaje de la música popular constituye el único espacio que todos comparten.

*Managua Salsa City...* presenta un esquema actancial simple que carga de significación la evidente contraposición entre los bandos que entran en disputa: de un lado, encontramos al bando compuesto por los del taxi que persiguen al protagonista. Estos representan a la “contra”, es decir los grupos armados que contrastaron el proyecto sandinista; del otro lado está Pancho Rana, un ex revolucionario, miembro del Batallón de Lucha Irregular, un cuerpo seleccionado del ejército de aquel entonces. En el medio de los dos polos está Tamara/Guajira, la mujer que ambos se disputan.

La Guajira no sólo es la mujer codiciosa, sino simboliza la riqueza codiciada. Como argumenta el mismo autor<sup>12</sup>, ella simboliza a Nicaragua, por esto todos la están deseando. Existe, luego, un tercer grupo, una tercera pareja, donde figura Cara de Ratón, personaje animalizado, que acompaña al posible violador; ambos también desean a la Guajira. Este último grupo protagoniza a los que vinieron de Miami, una vez caído el gobierno sandinista, para agarrar el botín sin haber hecho nada anteriormente para merecerlo. Los otros, ya sea la contra o los sandinistas, pelearon para alcanzar su objetivo ideal, dejando en el camino a muchos muertos entre sus filas. Los que vinieron de fuera, sin ningún esfuerzo, sencillamente se presentaron a la hora establecida para reclamar y venir a gozar.

---

<sup>11</sup> Se trata de una canción que ha alcanzado mucha popularidad: primeramente fue grabada por Lalo Rodríguez, sucesivamente ha tenido otras interpretaciones.

<sup>12</sup> *Entrevista personal a Franz Galich*, Ticuantepe, 11 nov. 2006

Con un alto valor simbólico, la novela logra representar la realidad de estos años, narrativizando el nuevo escenario nacional que, a nivel político, encuentra su síntesis en las palabras de una representante de los grupos antisandinistas, la hermana de Israel Galeano, uno de los jefes de la “Resistencia Nicaragüense”<sup>13</sup>, quien dijo: «nosotros pusimos los muertos y la oligarquía puso los ministros, ahora estamos muriéndonos de hambre, pues los liberales nos abandonaron en todos estos 16 años»<sup>14</sup>.

El estado de ruina de la ciudad se repercute en sus pobladores, invisibilizados en la Managua del día, la ciudad del trabajo y del bullicio. De noche, el centro urbano se quita su disfraz y permite que los invisibilizados diurnos se conviertan en los habitantes que cobran sentido en un espacio social, periférico y nocturno, desde el cual traspasan las fronteras prohibidas. Los seres nocturnos componen la metáfora de los márgenes.

Las acciones de Pancho Rana se enmarcan en esta realidad de descomposición social, reflejo directo de la decadencia material y humana que vive la población nicaragüense. Managua simboliza la entrada al infierno, cuando «a las seis en punto de la tarde, Dios le quita el fuego a Managua y le deja la mano libre al Diablo» (p. 1).

La urbanidad afecta perniciosamente a sus habitantes, configurando un laberinto donde todo sigue igual: «los cipotes piderreales y huelepega, los cochones y las putas, los chivos y los políticos, los ladrones y los policías...» (p. 2).

No hay mediaciones sociales de ningún tipo. El lenguaje lo patentiza: Galich reproduce el habla de los bajos - o bajísimos - estratos de la sociedad nicaragüense y, en específico, de las bandas juveniles de la capital<sup>15</sup>, con su jerga vinculada al mundo del tráfico y consumo de drogas, otorgando a este lenguaje

---

<sup>13</sup> Una vez terminada la confrontación armada, a la “contra” se le llamó “Resistencia”, confiriéndole de esta manera el reconocimiento de sus acciones para adversar la revolución sandinista en los años 80.

<sup>14</sup> O. NÚÑEZ, *La oligarquía en Nicaragua*, CIPRES, Managua, 2006, p. 18.

<sup>15</sup> En Nicaragua al lenguaje usado por las pandillas se le da el nombre de “Escalón” o “Escaliche”.

un alto valor literario-artístico<sup>16</sup>. De esta manera se delimita aún más la geografía cultural de una ciudad fragmentada, que reúne en sí diferentes sociedades, profundamente separadas entre ellas.

En este espacio desgarrado por la violencia, domina el miedo, la inseguridad, la segregación. Es una ciudad que abrume y atemoriza. Y si el espacio tiene el poder de la representación, «¿qué sociedad es ésta, que se reconoce en los espacios interrumpidos por el miedo?»<sup>17</sup>.

Managua se tiñe de zonas fronterizas y marginales en base al estatus económico-social; transgredir estas fronteras es muy peligroso, hasta mortal. En la narración no hay contraposición de campos semánticos ni situaciones verdaderamente dialógicas. El relato, como argumenta Ileana Rodríguez, está colocado en un solo plano de la significación. «El Otro queda reificado. No hay transferencia de valores de un sujeto a otro sino el entendimiento tácito de una heterogeneidad»<sup>18</sup>.

La guerra que un tiempo se combatió en las montañas, se ha trasladado a la ciudad; este traslado no sólo ha implicado una mutación geográfica, sino ha significado especialmente una variación de matices, ya que la violencia que afecta la realidad urbana de hoy no corresponde a los planteamientos ideológicos de los años '80. Se trata de una violencia generada por la ruptura del contrato social y que es constitutiva del nuevo escenario poblado por individuos marginales que, para emplear las palabras del propio Galich, «utilizan la fuerza por necesidad»<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> A este propósito, el crítico alemán Werner Mackenbach subraya: «... los verdaderos protagonistas de la novela son su lengua y la capital nicaragüense, Managua»: W. MACKENBACH, *Managua Salsa City (Devórame otra vez!)*. *Novela de posguerra*, «Áncora», 13 mayo 2001, p. 6.

<sup>17</sup> S. ROKTER (eda.), *Ciudadanía del miedo*, Nueva Sociedad, Caracas, 2000, p. 15. El estudio se refiere a las metrópolis de México, Colombia, Venezuela y Brasil, y analiza la sensación generalizada de inseguridad en las ciudades latinoamericanas, sensación que se narra a partir de la transformación del modo de relacionarse con el espacio urbano.

<sup>18</sup> I. RODRÍGUEZ, *Globalización y gobernabilidad: Desmovilización del gestor social nacional en Centroamérica*, «Istmo», Revista virtual de estudios literarios, 13, (2006): [www.denison.edu/istmo.html](http://www.denison.edu/istmo.html).

<sup>19</sup> *Entrevista personal*.

En este contexto, por lo tanto, la violencia no es sorprendente, sino previsible. A través de la vinculación entre personajes y paisaje urbano, el autor nos permite percibir las fisuras que se han producido dentro de la sociedad, invitando a una lectura de la pluralidad de elementos que conforman el contexto nicaragüense de estos días. Un marco que, pasado el auge revolucionario y el desengaño inmediatamente sucesivo a la derrota sandinista, parece ya no merecer la atención de mucha crítica, que silencia gran parte de la producción literaria considerándola ajena a los paradigmas dominantes requeridos por el mercado editorial.

«*Y te diré quién eres. Mariposa traicionera*»

Por ser su continuación, la novela empieza donde finaliza *Managua Salsa City*. La noche del carnaval y de la balacera ha terminado, dejando espacio al día: «A las doce meridiano en punto el calor sube hasta el delirio y la gente camina como si acabaran de llegar del infierno» (p. 7).

Al reconocer los cadáveres que quedaron de la matanza nos enteramos que Pancho Rana está vivo, aunque herido. Mintiendo, como le es usual, cuenta a sus patrones una historia que no corresponde a lo que realmente acaeció, disimulando la defensa de la propiedad de la pareja. Los patrones le creen y en recompensa lo hacen su guardaespaldas, además de asignarle la tarea de investigar quién robó las joyas. Pancho Rana, con este pretexto, empieza un recorrido en busca de la Guajira. En sus desplazamientos, va tomando venganza contra traidores y corruptos, como sus antiguos jefes en el Ejército y Seguridad del Estado; viaja por distintos países de Centroamérica, en uno de los cuales lo involucran en una red de corrupción que tiene, al parecer, contacto con sus antiguos patrones y con el jefe de la Policía en Nicaragua. Procedente de Guatemala, Pancho Rana vuelve a Nicaragua en compañía del Brujo, su *alter ego* guatemalteco, y en un ataque que planifican contra los que ellos creen ser los responsables de la corrupción, son descubiertos y matados por la policía.

Tanto Pancho Rana como el Brujo, un personaje que operó en Guatemala en la guerrilla, lo que buscan en sus acciones es la venganza; ellos son expertos en violencia y en el manejo de las armas y por estos medios piensan ejercer su

justicia personal, ya que, según ellos, nadie puede interpretar sus razones. El colapso de la confianza en las instituciones o entes que puedan representarlos abre una única vía para saldar cuentas con el pasado y, aún más, con el presente: es la ley del ojo por ojo.

La novela profundiza, por lo tanto, los rasgos que se habían evidenciado en la primera obra del “Cuarteto centroamericano”, llevando la temática de la degradación humana, de la violencia, la pobreza y la corrupción al escenario regional: en su recorrido, Pancho Rana sale de Nicaragua, llega a Honduras, donde «casi todos son mareros y casi todos tienen Sida y casi todos son orejas» (p. 103), cruza El Salvador y arriba a Guatemala, para luego volver a Managua. A través de terminales de buses, cantinas y hoteles sin estrellas, el territorio regional encuentra su demarcación mediante el lenguaje: el nicaragüense cede su lugar a la dialectología de los otros países a medida que el protagonista traspasa fronteras en busca de su Guajira.

Pancho Rana es un personaje complejo y completo: de un lado mata sin escrúpulos (pero matar es necesario para sobrevivir), del otro ama desmesuradamente a su mujer, para la cual, en el intento de encontrarla, no duda en arriesgar su vida. La frustración y la desesperanza abarcan todos los niveles, también el amor se convierte en un reto imposible, una meta inalcanzable que le causa otros sufrimientos: «ay, amor, ya te lloré todo un río», exclama rítmicamente, en repetidas ocasiones, a lo largo de la narración, reproduciendo las letras de una famosa canción hoy interpretada por “Maná”<sup>20</sup>. El ex sandinista, por lo tanto, cobra su espacio en cuanto víctima y victimario a la vez.

Concebida con las técnicas de las telenovelas seriadas, *Y te diré quién eres...* se construye con muchos suspensos en los cortes, pero con continuidad. Galich quiere llegar directo al lector, por esto conforma su relato con diálogos breves, con muchas imágenes y escasas descripciones, porque a través de la imagen se logran condensar una gran cantidad de informaciones.

---

<sup>20</sup> Se trata de la adaptación al español de una balada norteamericana, cantada por Diana Krall, cuyo título es “Cry me a river”. Otro éxito musical del grupo rock mexicano “Maná” es *Mariposa traicionera*, que ha inspirado el título de la segunda novela “nicaragüense” de Galich.

A diferencia de *Managua Salsa City. (¡Devórame otra vez!)*, que tiene una extensión temporal de una noche, aquí la acción se desarrolla en un par de años, ofreciendo distintos escenarios que simbolizan la parte más oscura de la consciencia humana<sup>21</sup>.

La novela opera una ruptura sustancial en la formalidad de la escritura, haciendo triunfar «lo vulgar»<sup>22</sup>, es decir llegando a la exaltación del “vulgo” y sus diversos lenguajes. El novelista reformula, a nivel narrativo, las concepciones artísticas e ideológicas y hace patente, como diría Bajtín, su capacidad de «rechazar muchas exigencias del gusto literario y la revisión de una multitud de nociones»<sup>23</sup>.

Además de un reconocido valor estético, las producciones de Franz Galich aportan una valiosa contribución a la renovación de la novela centroamericana, textualizando y narrativizando la existencia de una multitud que reivindica, aunque de forma marginal y violenta, un espacio en la construcción de la sociedad, reclamando su derecho de inscripción en la configuración de una red imaginaria que los reconozca como expresiones de la comunidad global nicaragüense (o centroamericana) de la que, en última instancia, son parte integrante.

Lo que sobresale en las obras del autor guatemalteco es que el recurso a la violencia de sus personajes no arraiga exclusivamente en razones mecánicamente económicas, sino refleja una cultura degradada que se produce en un medio donde el horizonte de expectativas es precario. Los pobres no salen a delinquir. Salen a delinquir los que viven en una cultura desestabilizada, causada principalmente, pero no solamente, por el desempleo y la pobreza<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> A este propósito, algunos críticos han hablado de “realismo sucio”, definición rechazada por el autor. Ver: A. AGÜERO, *Galich y su escalofriante thriller centroamericano: Mariposa Traicionera*, «Resonancia literaria y artística», 61, (2006): [www.resonancia.org](http://www.resonancia.org).

<sup>22</sup> Es la definición avanzada por Erick Aguirre, en la contraportada de la novela.

<sup>23</sup> M. BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, México, Alianza, p. 8.

<sup>24</sup> B. SARLO, *Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino*, en MORANA (eda.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, p. 210.

En las dos novelas se representan sociedades paralelas, que no tienen puntos de contacto alguno; sociedades donde habitan individuos que no se hibridizan, al circular por mundos separados que no se contaminan, ni mucho menos se concilian.

A la luz de estas consideraciones se nos plantea la urgencia de una lectura más puntual de los procesos con los cuales la modernidad ha entrado en el continente latinoamericano, reafirmando la necesidad de una aproximación que sepa valorar las distintas modalidades que la caracterizan, tomando en cuenta el nivel de desarrollo de cada país y, en muchos casos, las grandes diferencias que se expresan dentro de los mismos territorios nacionales<sup>25</sup>.

Los protagonistas de los dos primeros capítulos del “Cuarteto centroamericano” son sujetos que la sociedad ha expulsado; por esto no pueden, ni quieren, mezclarse con las otras capas, más bien desempeñan sus vidas en espacios cuya demarcación es sumamente delimitada, conformando una territorialidad de la exclusión que hoy caracteriza gran parte de los perímetros urbanos del continente. Al salir de estos recintos, geográficos y humanos, cualquier otro contacto se convierte en un choque, ya que no existe la capacidad (o la posibilidad) de conciliar mundos fundamentalmente antagónicos.

La ciudad de Galich se aleja considerablemente de los espacios de hibridación que Néstor García Canclini<sup>26</sup> delinea como los nuevos puntos democráticos de encuentro de los diferentes grupos humanos, cada uno habitando un territorio común en el cual logra expresar libremente sus características culturales y su modo de vida. El sociólogo argentino radicado en México, identifica en las metrópolis latinoamericanas el escenario que ofrece

---

<sup>25</sup> El ingreso a la modernización no es igual en los distintos países latinoamericanos, ya que es muy diferente el nivel de desarrollo de cada nación. Existen diferencias sustanciales, por ejemplo, entre la capital de México o de Argentina y Managua, Tegucigalpa o Quito, pero también dentro de los mismos países se manifiestan desequilibrios profundos entre una zona y otra. ¿Acaso se puede comparar el proceso de modernidad presente en el D.F. con el desarrollo de Chiapas, o entre Buenos Aires y los suburbios de sus afueras, verdaderos espacios de miserias a unas pocas decenas de kilómetros de la metrópoli argentina?

<sup>26</sup> N. GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.

múltiples posibilidades de ingreso a la ciudad: mediante lo cultural, lo popular o lo masivo las diferentes culturas encontrarían su momento de síntesis y amalgama.

La Managua de Galich, en cambio, al igual que las otras capitales centroamericanas, subraya su característica de centro de segregación, de separación neta entre sectores sociales diferentes que edifican una rígida frontera - entre la Managua nocturna y la diurna, entre la carretera a Masaya y las carreteras Norte o Sur, entre un sector poblacional y otro - trazando un espacio donde la exclusión social y las diferencias, en lugar de desaparecer, se dramatizan.

No es tan fácil, como señala García Canclini, encontrar los puntos de accesos y salidas de la modernidad, porque no todos los países de América Latina han entrado a la modernización de igual manera. Mucho menos Nicaragua, segundo país en el continente por pobreza.

Por lo tanto, suenan como lejanas las palabras del sociólogo argentino cuando afirma:

Hegemónico, subalterno: palabras pesadas, que nos ayudaron a nombrar las divisiones entre los hombres, pero no para incluir los movimientos del afecto, la participación en actividades solidarias o cómplices, en que hegemónicos y subalternos se necesitan [...]. La dramatización ideológica de las relaciones sociales tiende a exaltar tanto las oposiciones que acaba por no ver los ritos que unen y comunican; es una sociología de las rejas, no de lo que se dice a través de ellas, o cuando no están<sup>27</sup>.

La auspiciada homogeneización a la que se refiere García Canclini parece no tener su acogida en muchos rincones del hemisferio. El intento de homologación lleva a subestimar las diferencias abismales, nivelando, en lugar de valorarlas en su pluralidad, las distintas subjetividades sociales y culturales que sobreviven, a pesar de los intentos de invisibilización.

---

<sup>27</sup> *Ibi*, p. 324.

Los personajes esbozados por Galich no son ciudadanos, en el sentido que no tienen derechos; mucho menos son consumidores<sup>28</sup> que participan del mercado de los productos de consumo. Los sujetos descritos por el autor guatemalteco, y que fielmente responden a las características de una parte de la población continental, son individuos que no tienen acceso a los bienes materiales, sin por esto dejar de desearlos, porque les queda claro que es el estatus económico y social que otorga la ciudadanía desde el punto de vista del derecho.

En su viajar por Centroamérica, Pancho Rana evidencia su desengaño hacia el Estado y sus representaciones, manifestando sumo cinismo frente a la vida, que lo lleva a la conclusión que la lucha que hay que librar es para agarrar siempre y de cualquier manera la parte más grande de un botín:

La patria es como un pastel que hay que repartirse entre pocos y de ser posible, agarrar la tajada más grande y si caen migas, hay que hacer todo lo posible porque no las agarren los pendejos de abajo, los que a la vez lucharán a muerte por agarrar la mayor cantidad de migas posibles, sin importar a quién hay que joder. Por eso que me valen turca los padrastros de la patria. Lo único que quiero es encontrar a la Guajira para que vendamos las joyas y seamos felices. Cuando eso suceda, me retiraré de esta vida que sólo tristezas, arrechuras y rencores me ha dejado (103-104).

La desigualdad creciente que se ha generado a lo largo de estas décadas no permite, o limita enormemente, la posibilidad de fusión y síntesis de sujetos altamente heterogéneos dentro de la misma comunidad. Por esto no resultan suficientes los “ajustes” conciliatorios con las rígidas exigencias del mercado, y la teoría de la hibridez parece responder más a esta lógica que a una rigurosa consideración de las diferentes realidades, a partir de las abismales diferencias y pluralidades que encontramos al enfrentarnos con la modernidad.

---

<sup>28</sup> Nos referimos a otro estudio de GARCÍA CANCLINI, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995. Aquí el teórico argentino analiza las identidades latinoamericanas, considerando que éstas se constituyen cada vez menos «por lealtades locales o nacionales y más por la participación en comunidades desterritorializadas de consumidores» (p. 24), creadas por los medios de masas.

Al revelarse como un agudo conocedor de las sociedades que lo rodean, Franz Galich con su obra literaria devuelve un lugar a muchos sujetos populares, fragmentando el discurso homogéneo a través de representaciones espaciales “otras” de las canonizadas.

Posiblemente por esto no ha encontrado el favor de una parte de la crítica y menos aún el interés de las grandes editoriales. La mercantilización cultural exige que sus productos se alimenten de alteridades donde se fusionen lo original, lo étnico, lo popular con otros elementos reconocibles en latitudes distintas, aplaudiendo de esta manera a la hibridez y al *pastiche* que reconcilian las diferencias. De ser subsumidas o “endulzadas” para que el público internacional las pueda aceptar, las alteridades pierden sus características y allanan sus diferencias.

En las novelas de Galich, por el contrario, los conflictos no están resueltos, sino reclaman un reposicionamiento mediante el cual analizarlos y actualizarlos. Sus textos incomodan al lector, hacen vacilar la consistencia de sus gustos, valores y recuerdos poniendo en crisis sus construcciones ideales y su relación con el lenguaje. Pero al mismo tiempo, la gran habilidad artística del autor permite que la narración amortigüe algunos momentos de desconcierto mediante el constante uso de la ironía y el ritmo musical del relato, procurando el goce de la lectura en su lector y logrando garantizar el disfrute<sup>29</sup> para un público amplio, con referencia al contexto al que nos estamos refiriendo.

A pesar de describir un entorno surcado por la violencia y la degradación humana, la lectura de estas dos novelas no nos deja una sensación de desesperación, ni mucho menos hace que triunfe la lógica del desengaño, forjador de un subjetivismo extremo que aleja del mundo que nos rodea. Al fin y al cabo, no podemos olvidarlo, es el amor que mueve las errancias de Pancho Rana.

Lo que sí sobresale en las novelas, además de las consideraciones elaboradas a lo largo de esta exploración, es el compromiso del autor con la situación que vive su región, que le lleva a desatender las líneas de las grandes editoriales que valorizan más que todo las expresiones narrativas fácilmente encajables en las

---

<sup>29</sup> R. BARTHES, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1996, p. 25.

exigencias mercantiles. Galich, en cambio, propone una re-presentación de una realidad a veces incómoda para los demás, para la cual reclama un lugar en las letras, ya que en su visión «la literatura sería incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana»<sup>30</sup>.

*Después de una dura lucha contra un cáncer, hace pocos días nos informaron del fallecimiento de Franz Galich. A quienes lo conocieron nos queda el recuerdo de sus inmensas cualidades humanas que han logrado desbordar de las páginas de su obra; éstas y su gran amor por la literatura nos han acercado y permitido recorrer juntos una pequeña parte del camino.*

---

<sup>30</sup> P. RICOEUR, *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México, 1995, vol. I, p. 130.

# LA METÁFORA COMO BUENA CONDUCTORA DE MUNDO EN *EL HOMBRE DE MONTSERRAT*

JOSÉ MEJÍA

El presente ensayo está dedicado, por lo esencial, al estudio de un rasgo característico del estilo de Dante Liano en *El hombre de Montserrat*<sup>1</sup>, a saber, el empleo frecuente de *prosáismos* que ponen el universo de la ficción en escena con ingenio y vivacidad, y que son el resultado, como espero hacer ver, de sutiles invenciones metafóricas. No menos interesante resulta en esta novela el manejo de la intriga. Al comenzar con algunas consideraciones sobre esta última, me propongo no sólo mostrar la ironía de su manejo en esta obra, sino también esbozar el cuadro general en el cual tienen lugar los *prosáismos* mencionados. Comienzo, pues, por una panorámica centrada en la intriga.

La historia ocurre en el contexto de la guerra civil guatemalteca de hace algunos años y relata, por lo esencial, los inconvenientes a los que un miembro de la inteligencia militar, el teniente García, principal personaje del relato, se expone, para salvarle la vida a su cuñado, un estudiante de derecho comprometido en la subversión guerrillera. Imbricado con este acontecer se desarrolla otro, en torno a un cadáver encontrado por el teniente García en la carretera Roosevelt, a la altura de la Colonia Montserrat (de ahí el nombre de la novela, que no es un gran acierto), el cual da lugar a una investigación por parte del protagonista o, lo que es lo mismo, a un relato en términos de *thriller* o *polar* – vamos, para decirlo en español, de novela de enigma policiaco –,

---

<sup>1</sup> Barcelona, Roca editorial, 2005. Para la última edición, que omite la mención de la primera: México, Aldus, 1993, a su vez tardía con relación al manuscrito que circuló, con pocas variantes, a mediados de los ochentas, entre algunos amigos del escritor radicados en París.

práctica asumida por Liano con distancia irónica, y humorismo crítico del medio.

La intriga, que puede jugar un papel importante en toda clase de novela, sería, por definición aún más que por tradición, el *modus operandi* mismo del género policiaco. En el manejo de aquélla, la norma parece consistir en que cada respuesta parcial abra nuevas interrogantes, hasta la solución final, inesperada. En *El hombre de Montserrat* ocurre todo esto, pero de manera totalmente anómala.

En efecto, las etapas en la solución del enigma no constituyen en esta obra una progresión, sino otras tantas versiones contradictorias, creídas por el investigador, y por el lector, que no dispone de indicios suficientes para determinar su carácter erróneo, hasta que son desautorizadas por nuevas revelaciones de una historia intrincada. La investigación, en lugar de ir resolviendo, parece más bien ir creando el enigma que se le propone al lector. Nada ilustra mejor esto último que el hecho de dejar la solución definitiva para el epílogo, cuando ya no provoca en el protagonista verdadero interés, sino mera curiosidad. El conflicto entre el teniente García y el sistema al que sirve, verdadero móvil de la novela, ha tenido ya su clímax y su desenlace en el quinto y último capítulo, cuando la jerarquía militar castiga al personaje enviándolo a combatir a las guerrillas en el área rural. La verdadera trama de la novela se da en este nivel, y la conciencia del personaje, completamente obtusa e insensible a los gravísimos problemas de la guerra y del país ilustra, por oposición, la del escritor, así como la falta de humor de Don Quijote expresa, entre tantas otras cosas, el humor de Cervantes.

La posición política del novelista, en este sentido, es inequívoca, y la ficción se basta a sí misma para fustigar un aparato represivo abominable, sin necesidad de un discurso ideológico de apoyo, ni idealizaciones de encargo extra literarias. El thriller político de Liano no demuestra, literalmente, nada. O, si se prefiere esta otra formulación, demuestra todo lo que quiere gracias a (y sólo gracias a) lo que muestra.

Si le agregamos a esto que lo que un novelista muestra depende de cómo lo muestre, estamos en el meollo de la cuestión que abordaremos más tarde a propósito de los prosaísmos. A nivel de la historia, el costo más alto, en el mal negocio que ha sido según el propio personaje, su vida, es la degradación total a que lo conduce la guerra en “el área”, como se le llama, en la novela, a la región selvática guatemalteca donde ocurrieron las masacres monstruosas de finales de los años setentas y principios de los ochentas del siglo pasado.

En cuanto a la vida de la narración, está íntimamente ligada al entronque del estilo con el habla popular urbana del país. Y hemos entrado de lleno en nuestro tema, ya que esta aseveración nos obliga a dejar el carácter panorámico de estas primeras observaciones, para ir al detalle, que se juega a la escala de la frase.

\*

En los enunciados que vamos a observar, Liano pone en escena lo común y corriente: objetos, fenómenos y situaciones de la vida cotidiana, a los que no solemos concederles una naturaleza digna de la literatura.

Para precisar esta afirmación, debo agregar que, si bien estos objetos, situaciones, etcétera, tienen un carácter popular evidente, es preciso descartar del dominio englobado por este término *popular* lo rural de tipo *folk*, impregnado, a los ojos del intelectual ciudadano que lo descubre, de cierta nobleza, cuya legitimidad resulta indiscutible. En efecto, al sacar de la órbita de lo habitual algunos objetos que son, para el campesino, primordialmente utilitarios, como ocurre con algunos útiles artesanales, el hombre de la ciudad les confiere (les devuelve) valor artístico, y no será cuestión de examinar esta actitud en términos del *fetichismo* que proponían las aproximaciones sociologizantes del arte, de moda hace unas décadas. Toda perspectiva de extrañamiento favorece la recepción artística, por el hecho mismo de devolverle frescura a la sensibilidad, anestesiada por la rutina.

Pero son justamente los objetos rutinarios de la vida citadina, por lo demás industriales y no artesanales, los favoritos para entrar en el paisaje lleno de

vivacidad que Liano nos ofrece en su novela. Lo mejor es ir a los ejemplos. No hay nada más trivial que un alka seltzer que se disuelve en un vaso de agua, o una llanta de carro, pinchada, que se desinfla. Pero he aquí que la observación penetrante del escritor los asocia, y la mención, meramente referencial, del primero, que constituye la rutina de la comunicación con palabras, le cede lugar a esta representación vivaz:

Fue a la cocina. Llenó un vaso con agua y dejó caer un Alka Seltzer. Al impacto con el agua, la pastilla dejó salir un ruido como de llanta desinflada. (p. 35)

La sensación auditiva común a estos procesos, que se nos escapa de ordinario, obra como el detonador de una interacción de contextos mucho más amplia: sabemos que el aire es expulsado con violencia por un agujero muy pequeño en el caso de llanta, y lo tenemos presente, aun si no lo podemos ver en el caso real, lo que nos lleva, en la reconstrucción imaginaria que el texto nos ofrece, a asociar aquella imagen con las bruscas hileras de burbujas, provocadas por la efervescencia de la pastilla. Es ésta una de esas imágenes que parecen devolverle al elemento *imaginado* (el tema, presente delante de “los ojos de la imaginación”) los atributos que le presta el elemento *imaginante*, ausente, de manera paradójica, de la representación del objeto. Representación representante y no representada, para decirlo con una fórmula próxima a la de Spinoza. Sin duda, un alka seltzer que se disuelve no es ninguna percepción apasionante, y lo mismo cabe decir de la llanta prosaica que se desinfla, pero la prosa de Liano, al relacionarlos, les confiere una vivacidad y hasta una novedad sorprendentes.

Otro ejemplo: García va en carro y debe atravesar, como nos ha ocurrido a muchos en la capital de Guatemala, una vía de alta velocidad, aprovechando una pausa instantánea, en la circulación acelerada de los vehículos. Así lo hace y los automovilistas, obligados a disminuir precipitadamente la velocidad y a modificar, dentro de lo que cabe, la trayectoria, en previsión de un accidente, lo reprenden, contrariados, a largos bocinazos:

Atravesó el periférico a toda velocidad. Los carros lo rozaban dejando tras sí el brochazo de la bocina (p. 37).

En tales circunstancias, una serie de bocinazos no basta. Mantener el claxon sonando sin interrupción expresa mejor el enojo, pero la velocidad precipita el sonido hacia la extinción para quien lo escucha desde otro lugar, y nada figura mejor esto que un largo brochazo, necesariamente de albañil, no de pintor artista, hasta donde las posibilidades del cuerpo se lo permiten al pintar, como le decimos en Guatemala, y se le dice también en otras partes, de brocha gorda, para diferenciarlo del artista. Una vez más, el plano imaginante, la brocha ancha pasada sobre la pared en un amplio movimiento, es por completo trivial. Tal vez no lo sea jugarse la vida en el periférico, pero se ha vuelto un hábito del conductor chapín.

En la carretera, donde el protagonista abusa una vez más de la potencia de su vehículo, un bocinazo, frontal esta vez, va extinguirse en seguida a su espalda, casi deformado por el alejamiento instantáneo:

Por un pelo y no se chocan [García y su acompañante] con un carro que venía en sentido contrario y se llevó, como un pañuelo al viento, el bocinazo de la protesta (p. 87).

Obsérvese el *no* expletivo, que el pueblo utiliza en este tipo de construcciones, donde algo ha estado a punto de ocurrir, y aunque no sucedió *casi* lo hace, proximidad figurada por un *cabello*, límite de salvación casi imperceptible pero concreto, físico. Dante, aquí, se sirve de la imaginación anónima colectiva de manera directa, mientras otra certera imagen de su invención completa la escena.

Según un tópico de la expresión culta, la sencillez es compatible con los sentimientos elevados. Piénsese en Luis Alfredo Arango, o en Rafael Arévalo Martínez, poetas de la tradición guatemalteca. No resisto recordar, del último, su famoso “le besé la mano y olía a jabón / yo llevé la mía junto al corazón”, en que la pureza, limítrofe de la cursilería, alcanza lo sublime, alejándose de

cualquier desvío paródico. Pues bien, en el estilo imaginante que estamos observando, lo sublime, puro o impuro, poco importa, no tiene lugar, como tampoco cabe en él ningún exceso tremendista, delirante o lo que sea. Por el contrario, cierto mal gusto – desde luego revertido, literariamente explotado – parecería inherente a este tipo de representación, que evita lo grotesco, refinamiento ya esteticista, para mantenerse en el ámbito de lo ordinario, sin excluir lo vulgar. Lo que cuenta es la vivacidad de la representación.

Encuentro pocos antecedentes de esta clase de *feísmo* deliberado en la tradición, salvo Asturias, en la guatemalteca (quien, por supuesto, no se limita a este rasgo, sino lo prodiga entre muchísimos otros de su espléndida prosa). No pienso buscar, por ahora, más allá, y me voy a conformar con dos ejemplos de *Hombres de Maíz*. En la peluquería de don Trinidad Estrada de León Morales, nombre que es ya por sí mismo una joya, habida cuenta de que los propietarios de estos comercio solían pregonar sus nombres y apellidos completos<sup>2</sup> en la fachada del establecimiento, para evitar homónimos, Hilario se hace cortar el cabello, en medio de una nutrida conversación con don Trinis, cuyo diminutivo lo singulariza mejor que los dos apellidos ostentadamente estampados en la pared. Los mechones de pelo, dice el texto, van cayendo al piso “como carne de coco negra”. Quien conozca la pulpa de este fruto, blanquísima, y la haya comido, se quedará maravillado, siempre que tenga sensibilidad literaria, por este acercamiento entre los haces compactos de cabello humedecido, ostensibles en el piso, y las porciones curvas de pulpa cortadas con una cucharita, indispensable para ingerir este manjar de pobre. El contraste de extrema negrura con blancura no menos extrema no hace sino fijar aún más el parecido de la forma, como sucede con el negativo de una fotografía.

---

<sup>2</sup> El empleo del apellido materno junto al del padre data del periodo liberal, según nos explica César Brañas en su libro sobre Juan Diéguez Olaverri, conocido por sus contemporáneos conservadores como Juan Diéguez, a secas. Otro tanto ocurre con José Batres Montúfar, llamado, en vida, con el solo apellido paterno, José Batres.

La carne de coco cruda no es una exquisitez culinaria, y es difícil encontrar algo más prosaico que los desechos del oficio de peluquería, pero la relación con la familia de expresiones de Liano que estoy estudiando aquí sería fortuita, si no fuera porque el ejemplo está tomado de un pasaje de *Hombres de Maíz* que privilegia lo común y corriente de la vida de los personajes. Indio por decisión propia, y no por fatalidad étnica o condición socioeconómica, el *ego scriptor* le restituye a sus héroes trágicos una dimensión imaginaria mítica que remonta a la tradición prehispánica, pero cuando abandonan, como en este pasaje, su *habitat* de la alta montaña, y visitan la capital, los mitos se desvanecen. Personajes como Benito Ramos, dotado del don de la invisibilidad en sus correrías con la montada, y al que el demonio le enciende los cigarrillos de tusa, o Hilario Sacayón, contador popular legendario, pierden su aureola y deambulan por pensiones de ínfima categoría, venidos a menos, aquél aquejado por la vejez y la hernia, dedicado a vender “maíz en red” como medio de sobrevivencia, y éste inadaptado, ejecutando a disgusto las mil peripecias insignificantes a que lo obliga la comisión que lo trae a la capital. En estas circunstancias, la prosa majestuosa del gran poeta narrador sigue prodigando sus milagros de estilo, pero ya no a propósito de un universo de belleza arrebatadora, sino de una realidad ordinaria.

Por supuesto, la ciudad que visita Sacayón no está llena de supermercados, ni envuelta en una nube permanente de *smog*. Aquella en la que circula el teniente García, por su parte, no prodiga ciudadanos a caballo por calles empedradas. Ahora bien, ambas están penetradas por lo rural de sus épocas respectivas y cierto mal gusto macrocefálico las caracteriza por igual. Se me excusará esta larga referencia a Asturias, que no tiene otro cometido que poner en relieve lo específico de Liano.

Este vector de figuración de lo pedestre, ocasional en *Hombres de Maíz*, y sistemático *El hombre de Montserrat*, es coherente en esta última con la visión de mundo del protagonista, que no tiene demasiados vuelos. Pero va más allá del personaje central, y le abre la puerta a una psicología colectiva, en que se reconocen varios sectores de clase media, y no sólo los militares:

– Simón – afirmó el camarón. (p. 84)

La rima no constituye, en sí misma, ningún aporte estilístico de autor en esta línea, que es la transcripción de un dicharacho juvenil de la época. Lo que resulta realmente gracioso es la distribución de esta cita en dos registros narrativos: la voz del relato (sin identificación interna dentro de la ficción) y la del personaje que exclama, en lugar de “sí”, “Simón”, un limpiador de carros que imita, a su vez, la jerga de los estudiantes. La voz narrativa recupera, si cabe expresarse así, el estilo del personaje en cuestión, y le aplica, en el sintagma narrativo que identifica al hablante, el mismo procedimiento denominativo deformante, como una suerte de rebote polifónico.

Nada más alejado de un lirismo parasitario, ornamental, que este lenguaje certero que suprime, entre otras cosas, la oposición escolar entre el relato (acción contada) y de la descripción. El tecleo de las máquinas de escribir, por ejemplo, evoca el picoteo de las gallinas. Esta asociación, reiterada (pp. 41, 80 y 83), introduce la existencia de oficinas equipadas con material vetusto, como de funcionarios cuasi-analfabetas, que tienen dificultad en encontrar las palabras adecuadas para redactar un informe cualquiera, y hasta los caracteres para conformar aquéllas. La vivacidad descriptiva y la eficacia en el contar trabajan conjuntamente en estas operaciones y lo hacen de manera lacónica. Lo mismo cabe decir de la “tierrita de desconsuelo” (p. 35) del mejoral que se traga García, no sólo por el sabor del medicamento, sino por las vicisitudes de la existencia, con una resonancia del habla de la clase media de la ciudad, o bien de la “sonrisa sanforizada” (p. 85) de un funcionario del orden público, embarazado por no poder aceptar la complicidad que supone le insinúa un colega, o del “beso de papel secante” (p. 118), en la despedida cotidiana de rutina entre casados, cuando el protagonista se va por la mañana a su trabajo.

He dejado para el final de este breve recuento la que es, para mi gusto, la más sorprendente de estas figuraciones.

Había un patio con plantas, en cuyo centro una fuente gorgoriteaba su chorrito medio tuberculoso. (p. 58)

El chorro de agua provoca dos metáforas, de las cuales sólo la primera se ajusta, parcialmente, al fenómeno que estamos considerando. Veamos: el sonido del gorgorito<sup>3</sup> escapa atropelladamente, a la manera como sale el agua de un caño, a borbotones, cuando el caudal, escaso, se mezcla con aire. En esta representación del texto, no oímos el gorgorito: lo vemos o, si se prefiere, lo oímos en silencio. Ahora bien, si un gorgorito puede ser considerado como una de esas realidades banales que son nuestros observables en este estudio, el chorro de la fuente escapa por completo a esta categoría. El agua, aunque común, provoca nuestro asombro. En cuanto a la segunda figuración, su arraigo popular salta a la vista. Las prosopopeyas no son del dominio exclusivo de la literatura; el habla corriente las emplea con mucha frecuencia, como ocurre cuando hablamos de un salario correcto, o de un mecanismo sensible. Dentro de esta gama, el rasgo elegido por el escritor (“medio tuberculoso”) es, sin embargo, tan original como sutil. De paso, esta imagen funciona como modificadora diacrítica de la imagen anterior, y el agua invisible que mana a borbotones de sonido no nos hace pensar en un silbatazo corto y decidido, sino prolongado, como el que haría un niño que se pasara jugando largo tiempo con un gorgorito – de ahí “gorgoritear”, que remite al formante de repetición de verbos como *corretear*, en relación con *correr*.

Son éstas formas plenas, habitadas de mundo. Sólo el lenguaje figurado puede ser tan directo. Aparte de que todo lenguaje es figurado, el discurso de tipo *relato* que, como se sabe, implica el predominio de los verbos, es incapaz de eliminar de estos últimos un aspecto descriptivo, como saben los lingüistas que nos recuerdan que no es lo mismo *poner* algo en un sitio que *colocarlo*, ni *mirar* que *observar*, ni *devorar* que *comer*.

Un estudio más general sobre la metaforización en *El hombre de Montserrat*, tendría que darle un lugar preferente al maravilloso paisaje que

---

<sup>3</sup> Guatemaltequismo por “silbato” de policía, cuyo sonido es afectado por la vibración de una lengüeta metálica, que obstaculiza el paso del aire, y lo deja pasar a intervalos, si entiendo bien el funcionamiento de este dispositivo.

describe los diferentes verdes del campo guatemalteco. En estas líneas, nos vamos a contentar con insistir, en la reconstrucción del fenómeno que nos ocupa, el papel de la catacresis, observada ya con el gorgoriteo de la fuente.

Hemos señalado arriba, en un paréntesis, que el picoteo de las gallinas, evocado para expresar con vivacidad la torpeza de los mecanógrafos, se repite tres veces. Agrego ahora, de pasada, que en dos de estas representaciones no vemos al funcionario inepto, únicamente lo oímos. Sólo la segunda, por el orden de aparición en el texto, nos pone delante del empleado que está utilizando la máquina de escribir (p. 80).

Los dominios puestos en relación por la imagen son, ambos, de carácter visual. La mención de una vieja Rémington de los años 30 le añade al tecleo del funcionario, que es fácil imaginar con dos dedos, el sobrentendido del impacto ruidoso de los tipos en el papel. En los otros casos, nos limitamos a *oír el picoteo* en cuestión con el personaje que focaliza el pasaje, el teniente García, situado en un cuarto vecino, pared de por medio con el oficinista. Es un caso semejante al del gorgoriteo del que brota agua invisible, con la diferencia de que, esta vez, es el dominio visual el que le da vida a la percepción auditiva, subrayando la intermitencia, la irregularidad, incluso la brusquedad inesperada, la torpeza de los movimientos, en fin, todo lo que es capaz de regalarnos esta imagen, buena conductora de realidad<sup>4</sup>.

Observemos ahora cómo todos estos hallazgos de estilo confluyen en torno a ciertos tópicos, destinados a caracterizar, además de las situaciones y los acontecimientos, la idiosincrasia capitalina nacional. Elijo los siguientes (hay más, pero retengo los que me parecen más significativos): 1) importancia del automóvil, 2) excesivo calor y tráfico congestionado de las calles de Guatemala,

---

<sup>4</sup> La sinestesia metafórica está sustentada en el hecho de que la percepción del objeto, fuera del lenguaje, lo asume como una totalidad. El lenguaje va de la parte mencionada al todo. No sólo el de la literatura, sino también el del habla ordinaria. A título, la formidable metáfora empleada para encomiar la calidad de un motor de automóvil, del que se dice que “es una seda”. La transposición del dominio visual y auditivo al del tacto, está acompañada, en este caso, de hipérbole.

3) superioridad del ejército sobre la policía judicial, 4) escenas de la vida privada y 5) escenas de la vida militar durante el conflicto armado. En el orden expuesto por esta enumeración:

1

Hemos citado arriba el pasaje en que García cruza el periférico a gran velocidad y otros automovilistas lo reprenden a prolongados bocinazos. Estas breves líneas son representativas de una actitud típica del conductor chapín, para el cual la colaboración con otros conductores que se encuentran en dificultad pasa a segundo lugar frente el afán de obligar a los demás a que se comporten correctamente, porque toda incorrección se interpreta como afrenta de tipo personal. El protagonista, actitud igualmente típica, es consciente de que aunque contraríe a los otros con esta maniobra, no va a tener ningún accidente. Poseer un vehículo que responda, como suele decirse, provoca satisfacción en cualquier parte del mundo. En el medio en que vive y opera García, es mucho más: un artículo de primera necesidad, un bien de consumo imprescindible, un índice de prestigio social y una motivo de de orgullo y de bienestar personal.

Es inconcebible que un miembro de la oficialidad se desplace en transporte público desde las inmediaciones de la salida a la Antigua, donde vive el protagonista, hasta las guarniciones militares próximas a la salida al Atlántico, donde trabaja, en el extremo opuesto de la ciudad, pero el automóvil es también un logro que enaltece y una fuente de placer.

En las sesenta horas y fracción que dura la malhadada aventura del teniente durante los tres primeros capítulos y parte del cuarto, en que lograr sacar de la ciudad a su cuñado en calidad de fugitivo, todo le falla, menos el carro.

Aceleró en la recta que hay entre el Tejar y la cabecera. Cien, ciento diez, ciento veinte. El carro parecía un barco anclado, balanceándose. (p. 88)

O bien:

El carro se hamaqueaba en los desniveles y eso le daba a García un placer inexplicable. Manejaba con el brazo izquierdo recostado en la portezuela y tenía el timón hidráulico controlado con la punta de los dedos de la mano derecha. Estaba agarrando las curvas a ochenta y el carro ni se movía. A veces, chillaban las llantas. (p. 90)

García detesta su barrio, la colonia 1° de julio (“colonia de fracasados”); su casa le parece insignificante y la vida hogareña y familiar lo fastidian con su rutina. Hasta su relación con su propio cuerpo se complica por la fatiga y las preocupaciones excesivas. De pronto, es su relación integral con el mundo la que no va bien.

El teniente García se dio cuenta de que era miércoles, de que faltaban tres días para el fin de semana, de que estaba cansado y de que no iba a hacer gran cosa en la vida (p. 75).

Aunque cercanas (innecesariamente, en contexto de la novela) al estilo de García Márquez, estas palabras juegan un papel decisivo dentro de la economía del relato. Cuando el conflicto con la jerarquía militar aparece, es el mundo entero el que le falta bajo los pies al teniente, ya que su cortedad de visión no le permite imaginar ninguna otra clase de vida.

Aun después de la expiación en la selva, el carro sigue siendo su único consuelo:

Sacó la palanquita del aire y la primera satisfacción del día lo invadió cuando el motor arrancó soberanamente al primer estartazo (p. 118).

Leemos en una de las últimas páginas, cuando el teniente ha vuelto a incorporarse a la rutina, sin grandes ambiciones y sin esperanzas.

2

La contraparte de esta realización, son los inconvenientes del tráfico que, en los trayectos del protagonista llevados a la figuración por el texto, son indisociables del excesivo calor, provocado por un desarrollo urbano caótico, que no ha previsto suficientes áreas verdes.

Al llegar a un semáforo, se estiró para sacar los anteojos oscuros de la guantera: el sol ya estaba pegando y no eran las ocho de la mañana. Así es el Valle de la Ermita. Amanece a las cinco y la niebla se levanta, sobre todo alrededor de los barrancos, y hay un frío húmedo, intenso, que hace a la gente salir para el trabajo con un suéter que dos horas después se vuelve insoportable (p. 37).

En este pasaje, el calor es sólo una perspectiva de incomodidad. En estos otros, una experiencia próxima a la alucinación:

A los dos de la tarde, el sol cae tan limpiamente y con tal fuerza, que casi no deja ver: todo brilla, todo refleja, todo es blanco y la blancura se mete por los ojos al cerebro y dan ganas de meterse a un cuarto oscuro y fresco y sumergirse en un sueño ligero y reposado (p. 17)<sup>5</sup>.

[...]

Cuando el teniente García se montó en su carro, a las tres menos cuarto de la tarde, todavía bajo el sol inclemente que lo hizo sentirse como Tío coyote, no pudo menos que reírse amargamente de sí mismo.

Aunque el motivo de la contrariedad no es únicamente el calor, este último agrava las molestias. Cuando al calor se suman los embotellamientos y una urgencia apremiante, como cuando García se precipita a prestarle auxilio a su cuñado, el malestar se intensifica. El lector puede comprobar, una vez más, la reiteración de imágenes claves, como el rojo blanco solar:

---

<sup>5</sup> García, por supuesto, llega a este lugar en carro, como muestra la frase que prosigue a las que transcribimos: “El teniente García entró al parqueo del comercial Montúfar”.

Cuando García entró a la Doce avenida, había un tráfico para molestarse. El sol ya estaba cayendo como una palanganada de blancura, y era inútil tener las ventanillas del carro abiertas porque de todos modos se sudaba a chorros. La carrocería quemaba y de la trompa se veía salir un vaporcito que, como una lente, creaba espejismos. La fila de carros caminaba despaciosamente y, a cada esquina ganada, todo era ver si el próximo semáforo, que daba verde, amarillo, rojo, verde, amarillo, rojo y uno todavía a mitad de la cuadra, tragándose el humo negro de la camioneta que llevaba enfrente. (p. 83.)

[...]

Llegar a la zona viva fue otro martirio. La cola de carros parecía ir siguiendo la procesión del Señor sepultado. Un pasito adelante, tres a los lados y otro medio paso de reculón. Al fin desembocó atrás de los Ferrocarriles.

Y de aquí en adelante, como el lector que ha conducido un automóvil en la ciudad de Guatemala puede prever, el teniente García, como dice el texto con una hipérbole del habla popular, “volaba en la cuesta del Estadio”. El estadio por antonomasia, el Olímpico – lo que no deja de ser un pleonasma pero que remite, *in urbis guatemalensis*, a la diferencia con otro estadio, el Mateo Flores, o de la Revolución. Necesariamente, el texto será más elocuente para quien conozca el lugar en el cual suceden las peripecias imaginarias de los personajes, pero esto ocurre con todas las obras de ficción, de cualquier parte que sean. El lector no guatemalteco echará mano de su conocimiento empírico de mundo, para recrear la experiencia de los personajes que le depara el lenguaje.

### 3

El ir y venir del protagonista por la ciudad nos ofrece un mosaico de sectores sociales, con su forma de hablar, indumentaria y ocupaciones características. Un ejemplo, entre muchos posibles, de cómo el conocimiento del medio afina la recepción es aquel en que el teniente compra la prensa, sin bajarse del carro. No resisto la tentación de establecer un paralelo con un pasaje de una de las novelas del ciclo que he caracterizado en otra parte como el

de las “autobiografías de los guatemalpoetas”<sup>6</sup>, para ilustrar la ósmosis del medio y el texto, que acabo de mencionar.

El protagonista de *Al pie de la colina*, necesariamente intelectual y, por consiguiente, de izquierda, se desplaza, a diferencia de García, en transporte colectivo, dados sus modestos ingresos. En cierto pasaje monologa en una esquina mientras espera el autobús (la camioneta, decimos allá) cuando un voceador de diarios le propone los de la mañana:

- ¡Prensa Libre de hoy, Prensa Libre! – vocea un chiquillo. Me le quedo viendo.
- ¿Quiere la Prensa Libre, don?
- ¿El Gráfico, no tenés?
- No.
- Dame aunque sea la Prensa, pues.

La preferencia por el Gráfico se explica no porque este diario fuera precisamente de izquierda, sino porque comparado con Prensa Libre, resultaba moderado. García, en la misma circunstancia, compra el periódico, aprovechando la lentitud del tráfico. Su elección es, lógicamente, la opuesta.

En el semáforo del Parque Morazán comenzaba la cola de carros. Dos voceadores vendían los periódicos. Le hizo señas a uno. El hombre pegó una carrerita, con el bulto de periódicos bajo el brazo.

- ¿Prensa, Gráfico? – le preguntó.
- Dame la Prensa – le dijo, mientras, apoyado en el pedal del freno, se arqueaba para registrarse las bolsas en busca de los veinticinco centavos (p. 38)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> El campeón del género es un tal Flores, quien luego de un primer logro, aceptable, produjo una serie de autoimitaciones grotescas. Sus personajes, inverosímiles a fuerza de vulgares, giran en torno al auto-héroe (más que antihéroe) protagonista, que goza de este estatuto porque aquéllos resultan, según el caso, más ridículos, estúpidos o infames que el narrador que los juzga y los insulta, no desde el registro de personaje, sino de narrador-autor.

<sup>7</sup> No estoy hablando aquí de la influencia de una obra en otra, sino de la permeabilidad del

Escenas realmente memorables en *El hombre de Montserrat* son aquellas en que un limpiabotas le lustra los zapatos a un policía judicial, o la que pone en juego las relación de superioridad del teniente con el soldado que maneja con brusquedad un vehículo militar, “resorteándole los riñones” al primero, que lo reprende con una grosería aceptada y consentida por el último, aunque no sin cierta taimada persistencia en el error.

Pero el tópico que hemos decidido observar es la conciencia de superioridad que un miembro del ejército experimenta, de manera *natural*, en relación con otros gremios del aparato represivo, especialmente la policía judicial. Los pasajes dedicados por *El hombre de Montserrat* a este sector de la zoopolítica guatemalteca son tan elocuentes que podemos pasar por alto nuestros comentarios, limitándonos a reunir la muestra en dos rubros: uno dedicado al aspecto físico de los policías de civil, y el otro al de la reacción indignada del teniente, por los contratiempos que le provocan aquéllos en su infortunada aventura.

#### Aspecto físico de los judiciales (y sus instalaciones):

La sede de la policía era un edificio chato, de un piso y de color verde acuoso descuidado, como el de un trapo percutido. [...] En los alrededores pululaban los orejas. Eran bajos o altos, siempre gordos, siempre con las camisas desbordando por sobre el cincho, siempre con los botones desabotonados, siempre con alguna mancha de grasa o de tomate vagando por el saco, siempre con bigotones peludos y rotundos sobre la jeta gruesa, o sin bigotes con los

---

contexto en ambas. Ahora bien, se le debe al autor de *Al pie de la colina* otra novela, *La muerte en si menor*, que tiene como protagonista a un teniente investigador cuya solución de un caso lo lleva, también a él, a un conflicto político. Como la publicación de esta última coincide, y quizás hasta se adelanta a la de *El hombre de Montserrat* aparecida en Aldus, debo ser categórico y afirmar que el autor de *La muerte en si menor* forma parte del pequeño círculo de amigos de Liano que leyeron el manuscrito en París. Si influencia hay, en este otro caso, va del escritor más joven al de edad más avanzada y, eventualmente, del que publica con posteridad al que lo precede.

dientes separados y amarillos, escupidores de chisquetazo certero, siempre nalgonos que se esculcaban la entrepierna para acomodarse lo que les incomodaba, siempre altaneros, siempre ladinos, siempre lamidos. (p. 57)

\*

[...] Chus Matamoros, jefe de la Policía Judicial [...] Era alto, blancote y entre gordo y robusto. Un semejante bigote parecía pender de la nariz chata, un bigote como brocha gorda sobre los labios gordos, entre dos cachetes gordos con un lunarazo de chicharrón con pelos a la derecha. [...] El traje del jefe de la judicial era de tela barata, cien por ciento poliéster de color marrón, con rayitas doradas, de esos que cuando hay calor hierve y, cuando frío, congela. El sastre había puesto su granito de arena y el saco parecía desmedidamente corto como para tapar el culón empistolado del jefe. (p. 64).

Sentimiento de superioridad del protagonista:

¿De cuándo acá un pinche oreja le iba a pedir identificarse? (p. 13)

\*

El oreja metió retroceso. García ya estaba al lado del jeep y, con decisión, aferró la manija de la portezuela y la abrió. El oreja metió primera y salió con chillido de llantas, batiendo la puerta como ala de mariposa desvencijada. Unos metros más adelante frenó, cerró la puerta y desapareció, siempre con gran escándalo, en la esquina siguiente.

El teniente Carlos García se quedó con cara de estúpido en medio de la calle, queriendo decirle que le debía hablar. “Ve qué hijo de la gran puta”, pensó mientras regresaba (p. 62).

\*

–¿Documentos? – el jefe de los patrulleros tenía planta de haber dejado el azadón a la vuelta de la esquina. “Pobre pisado”, lo compadeció García. Sin dignarse a contestarle, le mostró el carnet del ejército (p. 88).

Hemos pasado por alto todas las sutilezas de los diálogos entre el jefe de la policía judicial, Chus Matamoros, y el teniente, para no alargar demasiado las citas, pero señalo la tensión que le provoca a García sentir que pertenece a una

institución que él estima de élite, en contraste la que dirige su interlocutor, y la posición de este último, superior en la jerarquía, frente al rango menor que él mismo ocupa en el ejército. Una contradicción insidiosa.

– No se sulfure, mi teniente, que todo tiene sus asigunes.

– Nada de asigunes. Con el ejército no valen razones, señor. Usté tenía una orden y si la cumple, la cumple. Si no la cumple, allá usted (p. 66)<sup>8</sup>.

4

Dejaremos también de lado las pequeñas satisfacciones de la vida hogareña, como la cocina local, el trago en los periodos de descanso y otras delicias, para observar, de este orden cosas, los sueños, frecuentes en el personaje, y que la escritura lleva a la figuración con verdadera excelencia.

Aun estaba despierto. Se desembarazó de su mujer que, dócilmente, sin despertar, se acurrucó del otro lado de la cama, y se encogió en la parte del colchón que le tocaba. De repente, García se encontró jugando fútbol en los campos del Santa Cecilia. El gordo Juanito era el portero y estaba vestido de pashama. García Aguirre, que siempre jugó de interior izquierdo, le hizo un pase. [...] Juanito se le abalanzaba y la bola seguía allí, casi al alcance. “¡Movete, vos, pisado!” le gritó Álvarez desde atrás. Pero como las piernas no daban de sí, le lanzó una manotada al gordo.

– ¿Qué estás soñando? – le preguntó su mujer.

---

<sup>8</sup> No he puesto mucho énfasis, simplemente porque no es posible decirlo todo, en el humor exquisito de *El hombre de Montserrat*, presente sobre todo en los diálogos. El tema que estoy tratando, de la superioridad del ejército, a juicio de los miembros de esta misma institución, sobre todas las otras instituciones del país en general, y no sólo las represivas, se juega sobre todo en la conversación que el general Vargas intercambia con García, al que le comunica la sanción de que va a ser objeto. Vargas hace sólo una salvedad, la de la jerarquía eclesiástica, por la que siente a la vez antipatía y admiración. Los adjetivos que vehiculan, en su boca, esta actitud contradictoria, son memorables: “¡Sotanudos, intrigantes, plirazos!” Lo pintoresco de este último está en la amalgama de la connotación denigrante y el sufijo de reconocimiento, exaltativo, a su pesar. Compárese: *choferote* con *choferazo*.

[...]

El gallo de los vecinos cantó a destiempo. Oyó, mucho más lejos, otro tiroteo. De nuevo, una sirena rasgó el aire. Se acordó de la época en que todos esos ruidos despertaban a su mujer y no la dejaban dormir. Ahora sólo la asustaban los temblores.

Y estaba por acordarse del terremoto cuando se encontró de nuevo en los campos del Santa Cecilia, corriendo hacia la portería con la bola entre los pies, casi sobre la línea de córner. Lanzó un cañonazo al centro y la bola se fue, se fue, se fue, se perdió con el aire y la conciencia. Estaba profundamente dormido. (pp. 35-36)

\*

De nuevo soñando, en otra ocasión:

García le dijo a su mujer: “Nos robó como mil quetzales. Pensá vos todo lo que hubiéramos podido comprar con eso”.

Despertó. Su mujer ya no lloraba, sino que respiraba profundamente dormida. García se volteó para el otro lado. “La voy a dejar dormir”, se dijo. Su madre, con la que estaba platicando desde hacía rato lo regañó: “Dejala dormir, mijo. No hay nada mejor que el sueño para las penas”. Pero ya no estaba con ella, sino otra vez jugando fútbol con Juanito y sus amigos de la cuadra. Alguien le pegó una gran patada a la pelota, la cual pasó por encima del campanario y se perdió entre el barranco (p. 73).

Habría sido mejor que se perdiera entre las nubes, o en algún otro lugar imposible, como sucede magistralmente en el pasaje anterior, que subraya con este recurso lo onírico de la escena. En todo caso, sólo el lenguaje propiamente dicho (palabras) tiene la capacidad de recrear las transiciones de la conciencia del estado de vigilia al de duermevela y de éste a los sueños, gracias a la ambigüedad que se le puede dar al referente. Por el contrario...

... en las peripecias militares, las intuiciones que posibilitan el relato conllevarían cierto desajuste con este tipo de experiencia en el mundo real. Poco importa, el lector se figura estas escenas con intensidad y las vive (imaginariamente, por fortuna) gracias a la eficacia del texto.

No puedo evitar una digresión sobre el *realismo* narrativo, para la mejor comprensión de lo que sigue. Francisco Rico, el gran erudito español al que le debemos una formidable explicación histórica de las referencias implícitas en el Quijote que han perdido vigencia, puso en duda el realismo de la obra, en un artículo publicado en *Babelia*, diciendo que la aventura del ingenioso hidalgo no habría pasado de las primeras horas (o días, poco importa) sin que la Santa Hermandad, advertida por el escándalo que andaba haciendo Quijano, hubiera salido a aprehenderlo y encerrado de inmediato. El razonamiento es impecable, pero no para cuestionar el realismo de la obra, sino para iluminar la naturaleza de todo realismo, que pasa por alto este tipo de verosimilitud. Igual podríamos decir, hablando de la obra de un contemporáneo, que no es lógico que en un colegio administrado por hermanos maristas, se instale, contigua al patio de recreo de los alumnos, una perrera con una fiera encerrada. Pero el realismo de este relato (*Los cachorros*) no descansa en la justificación interna de esta situación, que habría estado de más en la economía de la obra. El lector acepta esta coincidencia con los ojos cerrados, al contrario de lo que haría con una crónica de prensa, en que tal descuido lo llamaría a la indignación. La famosa “suspensión voluntaria de la incredulidad” de que hablaba Coleridge para la ficción, quiere que estas cuestiones se acepten como verdades de hecho en el universo de ficción, y que el realismo se desplace a otras dimensiones textuales, como para el caso que el desventurado destino del personaje se inscriba en un medio machista, y hasta en detalles como que el perro enjaulado tenga como sobrenombre Judas, lo que resulta coherente con el medio religioso. El Quijote, por su parte, es realista gracias a su recreación de la vida popular de la España empobrecida que recorren los personajes, y que era como la otra cara, interior, del imperio donde no se ponía el sol. Termino mi digresión: no me interesa defender determinado realismo (habría muchos), ni

menos aún proponer una definición escolar del término, sino recordar el principio de Coleridge, a fin de ilustrar el caso de *El hombre de Montserrat*.

Dante Liano no es un experto en cuestiones militares – felizmente para él. Su novela, hasta donde yo, que tampoco lo soy, alcanzo a colegir, lo deja ver. Encuentro irreprochable la “fila interminable de camiones verde-olivo” que todos los ciudadanos veíamos por las calles de Guatemala, y no menos la observación “pura película de la Segunda Guerra Mundial”, que pone en escena lo anticuado del armamento y el aparato desmesurado para ir a reprimir un foco urbano de la insurrección, con otros muchos detalles por el estilo (p. 42 y subs.), porque corresponden a sensaciones del hombre de la calle, frente a estos fenómenos. En cambio, “el desgranarse de unas ametralladoras” que el teniente escucha por la noche (p. 35), como nos ocurría a los infortunados chapines de aquella época, me parece cuestionable en términos técnicos, pero funciona perfectamente para recrear la vivencia del lector gracias a una serie de eslabones metafóricos. Me explico.

Las ametralladoras que se solían escuchar, generalmente por las noches, no eran las implantadas en el terreno (ametralladoras de pie), sino las llamadas ligeras, de asalto, cuyo dispositivo para disparar ráfagas no moviliza en la evocación sensible algo que se *desgrana*. Se desgranán las fajas de tiros de las otras, las pesadas, las de pie, en los modelos anticuados, y hay en esto otra transposición de lo visual a la intermitencia del sonido, a lo cual vienen a sobreponerse las hileras de cohetillos que el pueblo llama, justamente, con una metonimia, *ametralladoras*. Ningún experto militar de aquella ni de ninguna otra época confundiría, por el estampido, tiros con cohetillos. Muchos civiles de aquella época, que también se habían habituado a la diferencia, se sobresaltaban, no obstante, con los cohetillos con que algunos desquiciados perturbaban el silencio nocturno.

En realidad, los civiles que no tenemos (ni nos interesa tener) entrenamiento militar asociamos las armas con los fuegos de artificio, y algo de esto sucede, si no estoy equivocado, en el empleo de morteros en el asalto al resguardo guerrillero urbano de *El hombre de Montserrat* (pp. 49/55). Es

preciosa la descripción del sonido súbito (“en estampida”) y el silbido (“semejante al que lanza un amigo a otro desde el fondo de un barranco”) que prosigue al “golpe inicial”. El texto ha introducido, para esta descripción, la mención explícita de “los fuegos de artificio en las ferias” (p. 49). Nótese que ningún amigo le *lanza* a otro un silbido. Hay silbidos reprobatorios, sin duda, que son como un tiro al aire, de advertencia, si bien menos intimidantes, pero ocurren entre desconocidos.

La capacidad descriptiva de Liano alcanza un nivel óptimo sobre todo cuando pone en relación los disparos del mortero con el efecto que producen: “Como si no tuvieran nada que ver con todo el artificio de ruidos, pequeñas nubes de humo se comenzaron a levantar del jardín” (p. 49), pero la escritura se ha deslizado sutilmente del plano evocado al evocador y sucede aquí como en esa descripción irónica de Robbe-Grillet en que el asa de una tetera es caracterizada por su forma de oreja, y de ésta se nos dice, andando la descripción, que tiene forma de asa de tetera. Golpe, silbido e inesperada nubecilla en la distancia – faltaría sólo el estruendo que sigue a la aparición de la nubecilla y el eco repetido en las montañas y estaríamos en una las cumbres del lago de Atitlán contemplando la fiesta de alguna comunidad lejana, de los confines del lago.

Estos recursos revelan lo que es propio de un magnífico narrador que se documenta, sí, pero no se pone trabas en tecnicismos inútiles. Dante le deja libre curso a su imaginación hablante, lo suficientemente elocuente para darle vida a lo que relata y me consta que sus lectores (y no sólo sus lectores críticos, como yo) comparten esa vida de la ficción.

Los pasajes de la guerra en la selva son ejemplares en este sentido, más aún que los de la guerra en la ciudad. Es posible que haya un eco de la literatura en la frase que abre la división 7 del capítulo V y es, al mismo tiempo, un sumario de la masacre que ocurre en la división 6: “Porque matar gente cansa” (p. 105). En *El hombre*, uno de los cuentos más crueles de *El llano en llamas*, se lee “Cuesta trabajo matar”. Ahora bien, esta transposición inconsciente, si lo fuera, sería irrelevante como tal: el cansancio del teniente no es, como el del

personaje de Rulfo, psico-físico, sino de mera rutina, de brutal insensibilidad protegida por las instituciones, y cuya mala conciencia es compensada por el racismo.

El fuego cruzado de dos contingentes enemigos que se enfrentan en la oscuridad no va a evocar, esta vez, la coherería, sino, por su intensidad, un “chaparrón sobre techo de lámina” (p. 108), como especifica el texto, “con granizo” (id.). Es verdad que la lluvia en el trópico “ametralla” los techos de láminas de zinc. Es propio de la imagen no agotar los contextos puestos en relación sino crear un campo de interacción pertinente y el rasgo elegido aquí, la frecuencia y la cantidad de los impactos, basta para conseguir lo que se busca. Los monos, por su parte, sorprendidos en los árboles por las explosiones de las granadas, se derrumban y el texto recrea onomatopéyicamente hasta el golpe de los cuerpos inertes en el suelo (p. 107). Es posible contestar todo esto desde el punto de vista de la comparación término a término entre lo real y lo figurado por el lenguaje, pero también ocioso. En el mismo pasaje, aparecen hormigas devoradoras de tipo marabunta. Si estoy bien informado, la fauna de Guatemala no incluye estas especies. Pero si existieran realmente, no serían tan auténticas ni tan guatemaltecas como las de *El hombre de Montserrat*.



# CÉSAR BRAÑAS, TESTIMONIO DE APRENDIZ

MÉNDEZ VIDES

*“Lo insensato es, entonces, lo que nos salva;  
lo cuerdo, lo que nos arroja a la desesperación”*  
César Brañas

El poeta portugués de los heterónimos, Fernando Pessoa, dedicó más de 20 años de su vida a escribir el *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Cuando murió en 1935 el libro no existía como tal, sino era apenas un bulto de papel, un legajo de notas rotas, pasajes sueltos e instrucciones imprecisas sobre la manera de organizarlo: una montaña sin pies ni cabeza. La familia preservó los originales. En los años sesenta se sucedió la publicación de los primeros volúmenes de fragmentos, pero no fue sino hasta en los años ochenta cuando se publicó el conjunto completo de sus notas, lo que influyó determinantemente en la sensibilidad literaria mundial de finales del siglo XX. Una obra extraordinaria que trasmite el punto de vista individual, de un hombre solitario, retraído, aturdido por el dolor profundo de la existencia, quien juraba que *“ninguna felicidad real me hará llorar”*. Pessoa llamó a su escritura, el *“juego de solitarios”*.

Con algunos años de diferencia, ya muerto Pessoa y cuando su obra todavía se estiraba y desentumecía en las bodegas de la familia, otro poeta igualmente solitario y enigmático, César Brañas (1899-1976), hacía lo mismo en Guatemala. A la manera de un diario, que él llamó de Aprendiz, fue acumulando aforismos, pensamientos, terrores, ideas sublimes y reflexiones. Trabajaba en la redacción del diario vespertino «El Imparcial», un periódico chocho con forma de sábana donde se publicaba el pensamiento provinciano y conservador de la clase dominante. A Brañas le disgustaban los viajes, temía al bochorno y lo amedrentaba la idea de hacer el ridículo, porque no quería ser

confundido con los poetas patéticos que lo rodeaban, figuras oficiales de las que abundan siempre o escritores voluntarios necesitando tribuna. Escribió en privado, pero se diferenció de Pessoa porque no dejó su obra inédita en manos de los investigadores de la literatura, sino publicó lo suyo de manera modesta y tímida, en mínimas ediciones que él mismo editaba, imprimía y regalaba a sus amigos, porque por su obra nadie debía pagar, y obsequiaba copias a los visitantes que lo admiraban, de quienes desconfió siempre porque las lisonjas no le parecían sinceras ni creíbles. Brañas no utilizó heterónimos, calzó todo con su nombre, pero impidió cualquier intento de publicación masiva; él apreciaba las ediciones inagotables de no más de 300 ejemplares. Al publicar sus diario íntimos estaba bebiendo oxígeno para mantenerse vivo, y nunca aceptó el reto de Augusto Monterroso que reclamaba “imponerse” para trascender. Nunca quiso ser temido y le asustaba autoincriminarse, porque se sentía condenado a ser destruido por su misma obra, como quien cría cuervos para que le saquen los ojos. Al respecto escribió en su *Diario de un Aprendiz de Viejo*:

“No podrás rescatar ninguna de tus palabras, tus palabras te aherrojarán. Las más sencillas y transparentes, tendrán siempre oculto, para su hora, para una hora imprevisible, un infinito poder de destrucción contra ti” (p. 7)

En 1945 se anima a publicar la primera entrega, el *Diario de un Aprendiz de Cínico*, y la última, *Diario de un Aprendiz de Recalcitrante* aparece en 1971. Ello implica que pasó escribiendo su diario por más de 30 años, considerando que dejó sin publicar uno último, aún inédito, cuyas fotocopias obtenidas de los originales encontrados en su biblioteca yo me vanaglorio de poseer, y que me gustaría se publicara algún día como apéndice a la obra del aprendiz que empezó cínico, se aceptó tímido, se volvió viejo, se sintió ausente, e insistió por recalcitrante hasta resultar apocalíptico. Brañas dejó escrito de manera brillante: “*La verdad es que no me gustaría morir sin ver el fin del mundo*”, y en cierta forma lo logró, porque falleció tras el terremoto de San Gilbeto, que removió la tierra y aniquiló en treinta segundos a más de 23,000 almas. Fue también después de un terremoto que destruyó a La Antigua cuando Rafael Landívar escribió su hermoso poema en latín, un idioma muerto que resultaba

congruente con la distancia y la desmemoria, o lo hizo así para no ser reconocido, porque la patria y su familia quedaron bajo escombros y él quería hundirse en la sombra. Landívar murió desterrado, añorando el paisaje de volcanes a donde regresaron sus restos siglos después y donde ahora reposa convertido en polvo. Brañas repitió la hazaña de una manera más dura, porque no se movió de su suelo, porque fue un exiliado en casa, y porque su obra apareció en vida en apenas pequeñas ediciones no comerciales que el poeta regalaba siempre a quien le placía. El terremoto fue la campana apocalíptica que llamó al fin del mundo, y tras los temblores se despidió el poeta, quedando su muerte opacada por el ruido de la tragedia. Sus restos reposan muy cerca de los que se atribuyen a Rafael Landívar, convertidos en hermanos de ceniza, y son cimiento de la identidad retraída de los antigüeños.

«*Diario de un Aprendiz de Cínico*»

El primer volumen se tituló *Diario de un Aprendiz de Cínico*, en formato mínimo, pocos folios y pasta sumamente sencilla (modelo que perdurará en las siguientes publicaciones), llevaba como subtítulo, entre paréntesis, Frontera no vigilada. Para entonces el autor tenía 45 años, había publicado cinco libros de poemas, uno de los cuales, *Viento Negro* (elegía a la muerte de su padre), había conmovido tan profundamente a los lectores que difícilmente el autor podría superar tan dramático logro. Los otros libros fueron *Antigua* (1921), *Figuras en la Arena* (1941), *Tonatiuh* (1941) y *El lecho de Procusto* (1945).

En esa época Brañas vivía solo en una casa inundada de libros, formando una inmensa biblioteca que crecía día a día como por generación espontánea, y de rosales que cuidaba esmerado en el patio. Las perpetuas rosas le recordaban la casa de La Antigua, y los libros eran su escudo y laberinto. Guatemala se había sumergido en el proceso de cambio tras el triunfo de la Revolución. Eran años intensos y Brañas se plantea íntimo e implacable, atacando con rabia y mordaz todo intento convencional de lisonja, repudia la envidia y la vanidad, siente que a su alrededor hay resentimientos agolpándose que sobrepasan lo imaginable, que las víboras están acechando y hay que cuidarse de los chismes y

rencores sueltos en el mundillo provinciano. Su máquina de escribir es un estilete que no perdona.

En el «Aprendiz de Cínico» se respira la necesidad de la afrenta para remediar la amargura. El poeta está solo y vive en un mundo que parece teatro. A Guatemala regresa el amigo antigüeño Luis Cardoza y Aragón, el flaco y extrovertido y ruidoso poeta que saltó el charco y se hizo maestro, que vivía en México y regresó enarbolando la bandera de la fama, que volvió a fundar una revista literaria y pronto emprendió la aventura de ser embajador de Guatemala ante Stalin.

Para Brañas fueron años de empequeñecimiento, porque la llama de los recién llegados le restó el mínimo protagonismo que tenía en su aldea. Pasó a presenciar el circo desde las gradas, dedicado como lector anónimo a buscar libros en los puestos callejeros, escoger ediciones raras en los puestos de obras usadas para ampliar su biblioteca, y caminaba a diario de «El Imparcial» hacia su casa todas las tardes, donde se refugiaba a leer y escribir pensamientos y aforismos en hojas sueltas, para distraer su entendimiento. Le sacaba punta al lápiz y luego transcribía las notas en la máquina de la redacción en los momentos de tranquilidad. En ocasiones tomaba valor publicaba sus pensamiento a manera de columna en la página tres, en una esquina cualquiera, sin importancia, como si se tratara de una gracia privilegiada.

Piensa entonces que escribir es un acto iluso, pura vanidad, algo vacío, una manera de imponerse a otros, de querer obligar a los demás a leer algo innecesario. Al respecto escribe:

“Piensas escribir un libro. Sueñas con un libro tuyo, mira las montañas de libros por nadie leídos, y sé humilde. ¿Para qué un libro más sobre la tierra?”  
(p. 48)

Pero él hace tal comentario dentro de un libro que además publica en mínima edición privada, y que regala como estampita a sus amigos, lo que considera un atrevimiento y excusa como bazaría de su cerebro.

En las líneas de su primer diario va perfilándose el aprendiz de cínico que se escuda en la modestia, que se refugia en el desdén para no oponerse, porque todos a su alrededor se jactan de ser más fuertes y más doctos, mientras él rinde culto a la prudencia, rehuye la estimación y se precia de tener enemigos, porque el que no los tiene pronto resulta víctima de sospechas. Evoca el gusto por la adulación, que debe ser exagerada para no pasar por mediocre, y ostenta el lujo de tener miedo. Él no persigue la gloria, porque sabe que es inútil. Y define al escritor fracasado o amargado como aquel:

“que no tuvo un coro de lisonjeadores que le diera a tiempo la impresión del triunfo, la fácil satisfacción del amor propio halagado”. (p. 35)

Burlándose de quienes sueñan con la gloria local, porque no significa nada que los chiquillos del futuro se vean obligados a leer las líneas escritas por un desconocido y olvidado autor de provincia, que es el título que él mismo se confiere.

Observa la situación de Guatemala, un paisito disfrutando del éxito de una revolución que ha traído cambio y aventura tras la larga tiranía del tata General Jorge Ubico, pero duda de la desaparición de la fuerza represora, porque más allá del caído dictador están los miles de pequeños émulo habitando los hogares comunes y corrientes. Desconfía de quienes celebran la libertad, porque ellos mismos podrían ser tiranos de los suyos, y quizá atenten también contra los demás.

“Una tiranía sólo es el vértice visible de una ancha pirámide de pequeñas tiranías. Sola, aislada, no se sostendría en ninguna parte” (p. 17)

El escritor se dispone a ser simplemente un observador en la vida, así como es lector de ficción. Considera que algún día será juzgado por su falta de participación en la acción revolucionaria, lo que lo entristece porque él no tiene ese ánimo que al menos le permitiría armonizar con sus contemporáneos.

Él se delata como un griego fuera de época, otro Asclepio perdido en un tiempo que no le corresponde.

“Da tristeza vivir en un tiempo en que ocurren grandes hechos y no tomar ninguna participación ¡ni fuertemente sentimental!, en ellos. Por ejemplo: la revolución rusa, la revolución española y esa otra larvada y contrahecha — ¿enmascarada?— que puede ser la transformación mundial de nuestro siglo. Da tristeza, coraje, vergüenza, como si ya fuéramos nosotros nuestra propia, exigente posteridad juzgándonos.” (p. 16)

En cuanto al amor su cinismo transita por lo que le hace a la belleza el tiempo y el descuido, con remedos de broma que sufren de sutileza amarga:

“Una de las tragedias más grotescas que pueden ocurrirnos es ver cómo han engordado las mujeres a quienes amamos un día” (p. 18)

Brañas se da a la tarea de desenmascarar la doble moral de la sociedad, los vicios escondidos detrás de las virtudes aparentes, repudia la adulación y el servilismo, el falso respeto, convirtiéndose en una especie de moralista en tiempos de corrupción, indiferencia y desprecio, donde él mismo se constituye en su propio antagonista:

“Soy mi antagonista más tenaz. No haré nada. Nunca seré nada. Me revolcaré en mis problemas. Me hundiré en el tremedal de mis conflictos. Estaré solo en mí. Y seré siempre mi jauría” (p. 42)

En el primer diario, el lector se aproxima al desvalido homo que no se esconde en heterónimos como Pessoa, sino en variedad de voluntades dentro de su diario, siendo al mismo tiempo varios. Los textos son enérgicos y su moralismo implica una voluntad domesticada y férrea.

#### «*Diario de un Aprendiz de Tímido*»

El segundo volumen de su diario aparece cuando el autor tiene 56 años, bajo el título de *Diario de un Aprendiz de Tímido*. Han pasado once años,

período que coincide con el ascenso y derrumbe de la revolución guatemalteca, años durante los cuales no volvió a publicar poesía. El cínico se arremangó la camisa y se resignó, tiene que ceder y aceptar que la realidad lo superó, cede y pide una tregua.

“Me equivoco en todo lo que emprendo, en las opiniones que expreso, en las apuestas que concierto, en los candidatos en quienes deposito mi simpatía. Ensayaré a proceder en todo en sentido contrario a lo que pienso y a lo que siento. Sólo vacilo en cuanto a amar las cosas y a los seres que desprecio” (p. 37)

En el nuevo diario Gras es un hombre tímido y débil, prudente o disimulador, y acepta que se equivocó, que la osadía de pensamiento no ha suplido su falta de decisión en la vida. Ve el tiempo como algo que pasa irremediamente. No ha cumplido la meta de convertirse en escritor, y menosprecia a quienes a su alrededor él considera escritores de revista (anhelando alguna mención en una de ellas) o de salón, que hacen de la literatura un modo de entretenimiento, una forma de realización social. La verdad es que las nubes pasan siempre por encima de sus cabezas, porque el infinito es inalcanzable.

“Hay escritores de revista como hay escritores de salón. Que aparezca el nombre de uno en una gran revista, qué ascenso tan grande (se siente uno ya coronel). Sin embargo, las nubes siguen pasando por encima de la personal estatura. Y un poco más, aún.” (p. 37)

Se proyecta como autor de una filosofía casera y se expone al fracaso, pero aferrándose a la fantástica posibilidad de la trascendencia literaria. Así escribe:

“Humildemente me resigno, de antemano, a mi papel de ejemplar de fracaso. Y cuánto diera por ser un fracaso ejemplar”.

En lo sentimental aborda su realidad de soltero empedernido. No se casó. Ya no puede responder a la pregunta obstinada como lo hacía antes: “*todavía no*”. Ahora es simplemente una negativa, no lo hizo por una “*constelación de motivos*” aunque bastaría con uno que no revela. Su vida sentimental se reduce

a ver envejecer a las amigas, o a desconfiar de la tendencia infiel de las mujeres, y se siente observado y juzgado por su actitud retraída de solterón ilustre.

“Te verán como un apestado, si evades la lujuria. Necesitas murmurar de tu lujuria, escarnecerte por concupiscente”. (p. 29)

Su visión de la vida está sugerida por la sensación vacía de una existencia sin grandes pasiones ni descubrimientos, que necesitaría de la ficción para ser interesante. De alguna manera el tímido autor se conforma con el anonimato y la aburrición.

“Esta es mi vida, sencilla y triste. Agréguele lo que quiera de leyenda o de calumnia, para que sea digna de la biografía.” (p. 18)

«*Diario de un Aprendiz de Viejo*»

Tras haberse esfumado el sueño de la revolución guatemalteca, Brañas resurge en su aldea y se dedica nuevamente a escribir y a publicar poesía con ardor, son siete nuevos libros los que imprime en los años siguientes: *Zarzamoras* (1957), *Raíz desnuda* (1958), *Ocios y ejercicios* (1958), *El carro de fuego* (1959), *El jardín murado* (1960), *Palabras iluminadas* (1961) y *El niño ciego y otros poemas* (1962). Este es su lustro más productivo, pero termina cansado y en 1962 da a luz el tercer tomo de su diario, que titula de «Aprendiz de Viejo».

“Sé que mis días están contados y siembro flores que no he de ver, adquiero libros que no he de leer, dispongo cosas que no deberían importarme ya, miro con ansia a las muchachas que pasan, festivales, hacia otros ojos” (p. 18)

Aflora el desaliento, el desconcierto ante lo efímero de la existencia, se implanta la duda de la existencia de Dios y la aberración ante la realidad de la vida pública, la corrupción, el dominio de los intereses de los individuos sobre los proyectos colectivos, y la sensación de ser víctima de una sarta de traidores disfrazados de amigos, que sólo están aguardando a que se duerma para inyectarle su veneno.

“No ignores que vas cargado de áspides y que acabarás cargado de cadenas”  
(p. 7)

En lo sentimental, llega a niveles de misógino, donde la mujer es una trampa, el engaño, dispuestas ellas siempre a la infidelidad y la coquetería, dedicadas a los “*oficios de su sexo*”. Se acepta solo, lo que le parece una característica de la vejez.

“la mujer es una trampa que la naturaleza nos pone en el camino” (p. 20)

“Dama rica y elegante. Podía permitirse el lujo de tener un amante pobre. Entre sus amantes.” (p. 9)

“consideraba...que la fealdad incuestionable de su mujer era para él un sólido seguro de fidelidad,...El tiempo lo desengañó” (p. 12)

“tenía aquella guapa señora, la belleza voluptuosa y el aire soñador de un primer adulterio” (p. 30)

Sobre el oficio de la escritura explica como motivo vanidoso tratar de oponerse a la realidad de que los seres humanos pasan como la hierba o los animales. Una manera de aferrarse a la vida, ante la imposibilidad de los cuerpos. El deseo de perdurar. En la literatura no se puede aspirar a la perfección, apenas se hace lo que se puede. La mediocridad lo atemoriza, el terror de ser calificado como una figura secundaria.

“Escritor a la defensiva: — No leo los libros de mis amigos y compatriotas, por no morirme de envidia. O bien, por no sucumbir a la tentación de imitarlos. Tengo demasiado con los libros que debería escribir y no escribo”. (p. 23)

“Murió de un accidente secundario. Hasta en eso secundario”.

El viento negro del resentimiento hacia su país planea sobre su imaginación, él tuvo la oportunidad de quedarse en París, pero pronto se desesperó. Le hacía falta el paisaje de volcanes y el cielo azul que perdió Rafael Landívar en contra de su voluntad. Un día llegaron los soldados españoles y lo

encarcelaron junto a los demás sacerdotes jesuitas en la húmeda y horrorosa prisión próxima al océano Atlántico, donde aguardó por un bote sin destino que lo expulsó del hemisferio cristiano. Anduvo errante hasta que Bolonia lo acogió. Brañas no quería sufrir ese delirio, y menos aceptarlo voluntariamente. Entrando en la vejez se le revuelven las ideas, se contradice, se percibe en la lectura de sus notas el desasosiego. Se quedó en Guatemala y no es nadie, mientras los amigos que se marcharon triunfan, y a él le corresponde aceptar el destino de las ruinas y la soledad. Lo único a lo que puede aspirar es a la pequeña gloria de la adulación de sus conocidos, los que se lucen en los funerales donde la víctima ya no puede participar ni defenderse.

“Por supuesto, nadie te negará el derecho a soñar con funerales suntuosos, toda tu aldea en tu cortejo. La aldea que has aborrecido, tiene el deber de echarse a llorar a tus pies”.

“¿Por qué la civilización nos encierra en fábricas, talleres, oficinas, escuelas, templos, cárceles, minas, sótanos, tugurios, alcobas o palacios, todo prisión de nuestra alegría...?”.

“Se excusa de ser un genio en su casa, para los de su casa. ¿Qué quiere usted? Él no tiene la culpa. Acaso la tiene su país.” (p. 34)

“Qué deprimente historia la de ese país. Sólo dictaduras y tiranías. Ah, pero también gloriosas revoluciones. Que se hacen dictaduras y tiranías a la vez.” (p. 45)

Se ha vuelto más desconfiado y cauto. Ahora cree que su crítica es irresponsable, un acto poético vacío y nada más. Hay miedo, conciencia del fracaso amplificado por la envidia, se siente melancólico ante el destino de tristes bebedores a su alrededor que cultivan el miedo y la incertidumbre bajo la sombra de Baco.

“Nos hemos dedicado a cultivar el miedo. Nos apasiona el estremecimiento de pavor, paladeamos la incertidumbre. Fortalecemos los motivos para que nuestros nietos no nos entiendan” (p. 18)

Es un aprendiz de viejo, tras el incendio del cínico y el apagón del tímido. Como avestruz se refugia en libros y pensamientos, y percibe que todo lo que escribe son disparates, por inútiles, sintiendo que ya puede esperar la muerte.

“Satisfecho de no haber hecho nada en la vida, ya puedes morir” (p. 34)

«*Diario de un Aprendiz de Ausente*»

En los siguientes cinco años publica dos nuevos libros de poesía, *La sed innumerable* (1964) y *Cancionerillo de octubre* (1966), que serán los últimos, porque de allí en adelante apagó radicalmente su voz poética aunque siguió navegando por las reflexiones íntimas en sus cuadernos. En 1967 publica el *Diario de un Aprendiz de Ausente*. En dicho volumen el autor adopta el tono de sabiduría acumulada por la experiencia, se identifica como un solterón otoñal sin ambiciones, manifiesta cansancio y cree que su deber es no fastidiar, y que su diario es apenas una olla de grillos que no importa ya, porque el autor más que terminado se descubre ausente, triste e inconforme porque no tuvo el vigor que hacía falta para florecer. Uno de sus amigos escritores, Miguel Ángel Asturias, acaba de obtener el Premio Nobel de Literatura. Es el mes de noviembre. Brañas se pasea por las calles de La Antigua apreciando el paisaje, los celajes sobre el Volcán de Fuego, con varios ejemplares de su diario que huele a tinta fresca, listo para obsequiarlos a aquellos con quienes se encuentre, sintiendo que el tiempo invertido en tantos versos fue inútil, porque su obra no trascendió, y se siente perdido.

“Ponte a llorar, hermano: hemos perdido la vida”. (p. 19)

“Darse cuenta del momento en que uno se convierte en obstáculo” (p. 79)

“Mi tristeza consiste en que soy la inconformidad sin la fuerza” (p. 30)

“No quise nada y hubiera sido lo mismo querer” (p. 39)

“—Sé bueno si no puedes ser otra cosa. Sé tolerante, si no puedes imponer tus ideas. (En otras palabras: sé tú mismo lo menos posible. Y menos aún, lo que quisieras ser)”. (p. 8)

“Ocupado en ir muriendo, no me doy cuenta de que pasan los días, los años y las señoritas” (p. 73)

“¡Qué derrumbamiento! Darnos cuenta que no somos tan grandes e importantes como nos lo creíamos. Y más, que nos lo hagan notar ante aquellos que suponíamos nos consideraban con la misma opinión nuestra” (p. 19)

Vive su plenitud convencido de que su obra no permanecerá, así como tampoco tuvo descendencia ni la tendrá, y le ronda por la cabeza el asunto del suicidio y el deseo de detener la irresponsable reproducción humana. Hay en sus aforismos cierto cansancio, ya no le agrada andar jugando al juego de nadie, hay que alejarse para que no le hagan daño las mordeduras de los amigos, y detesta más que nunca la adulación. No parece temer a la muerte, a veces hasta la invoca. Invita al nihilismo y a la indolencia, dudando de todo. El azar y las equivocaciones lo divierten, se mofa del juicio ajeno que todo lo confunde.

“Atribuirán tus traspies a tu talento y tu éxito a tu buena suerte”. (p. 59)

En este diario, el autor ataca a quienes lo adulan, llama desacreditadores del país a los escritores de cuentos y novelas regionalistas, se ubica junto a los vencidos, se denuncia contradictorio e inconforme sin la fuerza, con manos vacías, con todos los vicios de la sociedad metidos dentro de su cuerpo como demonios.

Pero hay siempre visos de sueño e ilusión, que reconfortan aún en contra de la certeza de que la vida se le ha terminado, porque perecerá. El poeta es un contemplador que tiene que ir renunciando a todo.

“Algunos (imagino) se aventurarán tal vez por los laberintos de mi pensamiento, y sonreirán. Otros, transeúntes, solemnes o apresurados, lo desdeñarán” (p. 33)

“Trabajo contra mi gloria: no tengo bastante vanidad. Mino la tierra en que me muevo, para que no soporte ningún pedestal”. (p. 34)

“me gusta permanecer en la sombra y el silencio y desde allí ver bullir a las gentes”.

“Te interesa mi biografía. Mírala desnuda. El pasado, escombros de mis yoes perdidos. El presente, esta construcción jactanciosa, levantada sobre la arena. El futuro, la sombra que viene” (p. 79)

El país aparece en el panorama como tierra de nadie, perfecto planeta para alguien solitario y confundido. Guatemala es un país que no conduce a parte alguna, como un círculo vicioso que atrapa al títere y lo mueve atraído por las fuerzas del arcano

“Disperso mi pensamiento en naderías que no conducen a ninguna parte, como los caminos de mi país” (p. 44)

“Me enorgullezco de pertenecer a un país en que nadie está de acuerdo con nada, donde todos protestan por todo. Yo también. Contra todo, contra todos. (p. 46), “Servimos a poderes incontrastables, misteriosos, cuyo rostro no se nos revela” (p. 53)

«*Diario de un Aprendiz de Recalcitrante*»

Cuatro años más tarde publica la quinta entrega de su diario, el *Diario de un Aprendiz de Recalcitrante (1971)*, en donde se define como un aprendiz eterno, que se repite y vuelve a perseguir lo mismo toda la vida, como el día que precede a la noche.

“Porque siempre se vuelve, o se debe volver, a ser aprendiz de lo que se ha sido, de lo que se quiso ser” (p. 3)

Primero fue aprendiz de cínico, luego tímido, se convirtió en aprendiz de viejo y de ausente, y al final en recalcitrante. En su último diario opta por el delirio, cargado de sabiduría, ingenio y humor. Un nuevo fulgor lo abate, las heridas se cierran y se dedica a elaborar pensamientos más extensos, llenos de vida, que en cierto momento expresan lujuria.

“No sé qué tenía aquella muchacha. Todo era verla, y darme ganas de salir corriendo. Con ella.” (p. 5)

“Digan lo que digan los respetables códigos y la moral, raptar a una muchacha, ¿no es, sencillamente, ejercer el autoservicio? De todos modos habrá que pagar.” (p. 6)

El mundo contemporáneo ingresa a sus intereses, el tema del dinero, la geopolítica, el napalm, las computadoras, la democracia. Pareciera que ahora goza la vida, que se acepta como es, se burla del moralismo y anhela la sinvergüenzada. Reír, gozar, pasar bien el tiempo. Nada de explicaciones ni de psicoanálisis.

“Si te están tomando muy en serio, tienes el deber de sentir la necesidad de hacer una pirueta, me decía mi maestro. Él sabía hacer sus travesuras.” (p. 12)

Hasta cuando enfrenta el tema de la literatura, lo hace con ingenio y donaire. Ya no suena trágico ni fracasado.

“en las postrimerías de mi carrera de escritor tengo la convicción de que me gustaría, sobre todo, no haber escrito nada”, (p. 23)

“gran poeta es aquel que a los veinte años muere o deja de escribir” (p. 24)

“Renuncio a lo que no me importa. ¿No he renunciado antes a lo que me importaba?” (p. 41)

### *El «Diario Póstumo»*

César Brañas donó su casa a la Universidad de San Carlos, y allí perdura la biblioteca que atesoró en vida, a la que se han sumado las bibliotecas de Luis Cardoza y Aragón, de Mario Monteforte Toledo y de otros escritores que legaron sus libros a tan noble obra. La biblioteca es inmensa, al punto que sobrepasa las posibilidades del lugar físico. Allí, entre tantos documentos, aparecieron trece páginas de lo que sería el último diario que Brañas estaba escribiendo. Las páginas no están fechadas, y fueron escritas a máquina con correcciones de puño y letra del autor, donde reclama para sí el apelativo de apocalíptico.

“Cuadraría bien a mi vejez, ahora que toco los extremos límites de la ancianidad, que se dijera de mí: ¡es un viejo apocalíptico! (La palabra suena bien. No sé lo que quiere decir. Me complace).” (p. 8)

En sus últimas reflexiones vuelve a surgir el aprendiz de cínico, como en su primer diario, afilado el estilete para endilgar su amargura y resentimiento, porque al final de su vida se siente cansado y lo invade el desaliento, se siente relegado y menospreciado, y la vida le parece tediosa.

“Cada día estoy más lejos de lo que he amado. Cada día se me relaga más.” (p. 7)

“Me he sentido menospreciado de todos, y no me atrevo a decir que menosprecio a todos” (p. 7)

“Odio lo malo; lo bueno me cae mal; lo regular me hastía. El cuarto término medio es el tedio. Calificaciones, gradaciones. Confesión que habría de favorecerme mucho, y por eso no la hago”. (p. 6)

“Hago honorablemente el esfuerzo de vivir. Pero, ¿se me dará licencia para confesar que estoy cansado del esfuerzo?” (p. 4)

Está viviendo sus últimos años, ya no publica poesía y su pensamiento da cuenta de lo que considera una vida perdida de protagonismo porque no tuvo sensibilidad social y no participó ni se comprometió con los movimientos de lucha social del siglo XX. No tomó causa, no panegirizó ni pontificó a nadie, optó por apartarse de quienes reclamaron la justicia social y eso lo convirtió en enemigo para muchos. Se dedicó a leer, a observar el comportamiento humano y a pensar, lo que le ganó el olvido.

“No tengo sensibilidad social. Me complace en declararlo, sin rubor y sin modestia. ¿Para qué iba a tener yo sensibilidad social, cuando tanta gente honrada dice que la tiene, y no sabe qué hacer con ella?” (p. 9)

Le pesa profundamente la quimera de la edad de oro, que en su memoria bien podría coincidir con los años de la revolución guatemalteca, que para sus

colegas es la memoria de lo grandioso pero para él fue un período de olvido y desdén.

“La edad de oro es una desacreditada quimera que lisonjea la vanidad del hombre, haciéndolo situar en una edad incierta todo aquello de mejor, de más puro, de más noble y más placentero que soñó vivir y no lo tuvo en sus días. Que no haya existido sino como ficción y vaho anhelo, es, sin embargo, providencial alivio para el hombre: cómo sufriría, de saber incontrovertiblemente que la edad de oro hubiera sido una realidad.” (p. 10)

Su decisión personal consistió en permanecer en Guatemala, porque amó el paisaje y detestó la idea de convertirse en extranjero. Pero los demás se marcharon y hubo algunos que triunfaron, ganaron reconocimiento y protagonismo, mientras él se fundía con el suelo.

“No por rutina patriótica, sinceramente, admiro los paisajes de mi país, me emocionan como a un extranjero que los contempla por primera vez. Lo penoso es que yo quisiera que fueran de mi país. Porque —y no lo cuente—, como todo, los hemos hemos pignorado y no podremos ya rescatarlos. Y por más que hago, yo no puedo ser un extranjero.” (p. 4)

César Brañas se contempla a sí mismo al final de la vida y se considera el fruto de sus lecturas, siendo en él la muchedumbre, y un objeto fijo que se mueve al lado de un río quieto:

“Yo soy, con todas sus contradicciones, esa muchedumbre que discurre por mi pensamiento” (p. 8)

“Soy como las ciudades que pasan a la orilla de un río que se queda” (p. 10)

Toda su experiencia se resume en admitir que los amigos que triunfaron lo hicieron con talento, subidos en el barco de los acontecimientos sociales que él evadió. Con inmenso resentimiento Brañas siente que no fue justo. Que el mundo se olvidó de él. Es así como en su última reflexión despidió tanta tristeza y desaliento, reclamando su reivindicación.

“Estoy pensando que no se le ha hecho, que no se les hace justicia a los dictadores, y menos aún a los tiranos. Los tiranos son útiles. Mantienen a los pueblos —esas fieras— sosegados sin necesidad de tranquilizantes. Fomentan la riqueza para que las revoluciones triunfantes encuentren mucho que destruir y mucho dinero que dilapidar. Pero algo más: son utilísimos para que los novelistas hallen argumentos y fama escarneciéndolos, cuando ya están lejos de sus zarpas, y para que, cuando han caído, surjan muchos héroes y demuestren su heroicidad vilipendiándolos, haciendo ironías de sus torpezas y condenando enérgicamente a los pueblos que los sufrieron (y los formaron). Ellos, en cambio, los combatieron, casi siempre, a prudente distancia, desde otros países libres, no en el propio, “porque allí no se podía hacer nada” y porque allí predominaba la vileza. Emociona comprobar la lozanía de los viveros de héroes ignorados y de víctimas inverosímiles que prosperan de las cenizas de los tiranos, de los dictadores...

—Entonces, ¿usted aprueba y alaba la opresión, las humillaciones, los crímenes, las víctimas, producidos por el fenómeno sociológico-político de las dictaduras, de las tiranías...?

—No. Yo escribo historia.” (p. 13)

Se nos congela la sangre al leer la furiosa despedida de un autor enigmático y solitario que vivió siempre al margen de los acontecimientos sociales, como observador preciso de la condición humana. Su sensibilidad fue expresada a lo largo de más de treinta años en un formato de pequeños diarios, en un acto inconsciente de defensa, como pegando gritos para que el mundo presencie algún día la injusticia a la que fue sometido. El poeta del Jardín Murado y Viento Negro está prácticamente olvidado. Pereció como le sucede a tantos que evaden el protagonismo, aunque su obra sea tan profunda y apasionante.

Él quería y no, desaparecer. Se aferró a la íntima reflexión, legándonos un testimonio intelectual único, que poco a poco será reconocido y apreciado, porque perteneció a la generación de los más grandes autores guatemaltecos, porque en su obra está edificada nuestra identidad, porque su experiencia tiene carácter universal, porque su desasosiego es ejemplo vivo de lo que ocurrió en

el siglo pasado en el mundo, y porque su talento está vivo en páginas que permanecen inéditas esperando tiempos mejores para su resurrección.

### *Bibliografía*

#### Diarios de un Aprendiz

*Diario de un Aprendiz de Cínico*, Unión Tipográfica, 52 páginas, 1945.

*Diario de un Aprendiz de Tímido*, Unión Tipográfica, 47 páginas, 1956.

*Diario de un Aprendiz de Viejo*, Unión Tipográfica, 64 páginas, 1962.

*Diario de un Aprendiz de Ausente*, Unión Tipográfica, 81 páginas, 1967.

*Diario de un Aprendiz de Recalcitrante*, Unión Tipográfica, 44 páginas, 1971

*Diario póstumo*, Inédito, 13 páginas.

# LITERATURA Y VIOLENCIA

## *Para una lectura de Horacio Castellanos Moya*

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER  
(Università di Potsdam)

En América Latina, los ámbitos de lo político, lo social y lo cultural son trastocados por la problemática de la violencia a lo largo de su historia. Las consecuencias de esta “violencia fundacional”, como la ha definido Moraña (2002), se han traducido a lo largo de la historia continental en la continuidad de violencias vinculadas a fenómenos como el colonialismo, el imperialismo, la emancipación, el nacionalismo, las revoluciones, la represión y el autoritarismo. La apropiación literaria del fenómeno de la violencia en sus más diversas manifestaciones cobra singular importancia en la literatura latinoamericana del siglo XX, a lo largo del cual dichas apropiaciones han sido clasificadas por la historiografía y crítica literarias como conjuntos textuales vinculados – desde su denominación implícita o explícita – casi exclusivamente al fenómeno de la violencia política<sup>1</sup> y su denuncia directa.

Así, en las historias de la literatura hispanoamericana suelen aparecer conjuntos narrativos relacionados con esta problemática, como por ejemplo, el ciclo de novelas sobre el dictador, las novelas del imperialismo, el ciclo de las novelas bananeras, la novela de la violencia colombiana, la literatura testimonial, la narrativa de la dictadura, la narrativa de los procesos

---

<sup>1</sup> Utilizo la definición del término como aparece en Tábora (1995): “La violencia política asume múltiples manifestaciones que constituyen medios a través de los cuales diversos grupos y clases sociales intentan defender o imponer sus intereses. Las acciones de violencia política pueden ser clasificadas de acuerdo a las siguientes dimensiones: a) violencia formal al orden constituido; b) presiones formales de los sectores populares; c) violencia gubernamental directa contra sectores populares; d) violencia directa de los sectores populares contra el gobierno y los grupos de poder; e) pugnas internas; f) actos organizados para derrocar al gobierno.”(p. 5 ss.)

revolucionarios centroamericanos y la narrativa posdictatorial en el Cono Sur. Considero que estas clasificaciones de la historia literaria hispanoamericana plantean fundamentalmente tres interrogantes teórico-metodológicos: la primera se refiere al lugar que ocupa en ellas el texto literario; la segunda a la periodización literaria y la tercera a la problemática de los géneros literarios.

Hacia finales de la década de 1980 surgen en Centroamérica procesos que perfilarán las nuevas dinámicas políticas, sociales y culturales de la región<sup>2</sup>. Este momento de cambio político y negociación democrática se extiende desde el fin de los conflictos armados hasta una condición “posrevolucionaria” o de “posguerra” cuyas consecuencias se manifestaron diversamente. En el campo literario, las lecturas críticas que se amparaban a la centralidad de los factores extraliterarios y a la denuncia social directa fueron cediendo ante la expresión de una ruptura en las formas narrativas.

En las décadas anteriores, la concepción de la literatura como una práctica ideológica de la lucha por la liberación nacional (Beverly y Zimmermann 1990) fue, para un amplio sector de la institución literaria, un instrumento de indagación y análisis político-social fundamental de los proyectos revolucionarios (ver Leyva 1995), así como también para la constitución de identidades nacionales. Así, la literatura testimonial se convirtió en la forma canónica de expresión gracias a sus raíces sociales, a la representación de una forma de historia oral y a su creciente popularidad.

En la época de la posguerra, la literatura misma se encargó de apuntar hacia la necesidad de la apertura de las nociones, conceptos e instrumentales críticos que la definían. Si en este pasado muy reciente, la literatura testimonial intentaba llenar un vacío histórico y cultural al proponer la conformación de

---

<sup>2</sup> Ver al respecto entre otros textos: S. RAMÍREZ, *Balcanes y volcanes. Introducción al proceso cultural centroamericano* (1983), A. MONDRAGÓN (ed.), *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica* (1993), R. CUEVAS, *Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica* (1995), H.M. LEYVA, *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990* (1995), A. ARIAS, *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990* (1998).

una identidad nacional como parte de la problemática del Estado-Nación desde la experiencia revolucionaria – y con la finalidad de producir consenso y conciencia de clase en y desde los sectores populares –, en la actualidad, es válido hablar de cierta narrativa, y especialmente del género novelesco, como una escritura que se desplaza, por ejemplo, hacia otras apropiaciones literarias de la realidad. En este sentido, algunos críticos (Liano 1997; Acevedo Leal 2000; Cortez 2000) se ocupan de conceptualizar, desde el momento de la posguerra, las relaciones entre literatura y violencia, sentando así otras bases que renovarán las discusiones de décadas anteriores, especialmente desde tres focos: la narrativa de la violencia (Liano), la estética de la violencia (Acevedo Leal) y la estética del cinismo (Cortez). De estas formulaciones me interesa tomar aquellos aspectos que intentan circunscribir la problemática de una posible estetización de la violencia en la narrativa centroamericana contemporánea a su especificidad formal y temática, y enfocar esta problemática desde su carácter constitutivo de la sensibilidad contemporánea.

En este sentido, la narrativa de la violencia propone el término “violencia oblicua” (ver Liano 1997: 261ss.). La violencia oblicua se refiere al espacio textual en el cual la violencia está contenida de manera indirecta y alegórica, lo que hace que la narración sea una donde la denuncia social directa ya no aparece. Así, las realidades ficcionalizadas se encuentran articuladas a una presencia velada de la violencia cotidiana, a una violencia presente en el lenguaje, como también en las relaciones sociales y las vidas de los personajes. En cuanto a las formas en que es percibida y traducida estéticamente la realidad, la “estética de la violencia” intenta aproximarse a esta representación a través de los signos que hablan de la fragmentación de la identidad – colectiva pero principalmente individual – y de la desesperanza (Acevedo Leal 2000: 98). Junto a una metaforización de los conflictos existenciales, Acevedo Leal propone que otros elementos de esta estética pueden ser la esquizofrenia, el desencanto y la coexistencia de un inconsciente colectivo con búsquedas estéticas individuales, así como el uso de estrategias escriturales que rompen los órdenes tradicionales en el nivel formal (2000: 103). Para Acevedo Leal prima en estos textos literarios – así como en gran parte de las manifestaciones artísticas contemporáneas de la región – el descontento personal sobre el

político: “la gran mayoría de narradores y artistas abandona la problemática sociopolítica y se concentra en una realidad antiheroica” (2000: 102).

En cuanto a la “estética del cinismo”, Cortez enfoca la ficción centroamericana contemporánea como una oportunidad para explorar las representaciones contemporáneas de la intimidad y de la construcción de la subjetividad (Cortez, 2000: 2). En esta argumentación ya no protagonizarán las voces de la colectividad los relatos, sino la soledad del individuo en su espacio privado. En palabras de Cortez:

La posguerra, en cambio, trae consigo un espíritu de cinismo. En consecuencia, esta ficción retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos, corrupción y violencia. Presenta sociedades pobladas por gente que define las normas de la decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación, y que luego las rompe en su espacio privado. A pesar de ello, el cinismo, como proyecto estético, no es del todo negativo. De hecho, proporciona una estrategia de sobrevivencia para el individuo en un contexto social minado por el legado de violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo (p. 2).

Es así como Cortez sugiere que la ficción centroamericana contemporánea mueve al individuo más allá de la razón o de su consideración de los valores morales impuestos por la normativa social. Este individuo, impulsado por la pasión, cree ser libre cuando más se encuentra subyugado a las normas y a las versiones oficiales de su identidad, cuando habita en un mundo de libertades ficticias que – paradójicamente – resultan ser los lazos que lo unen a las normas sociales.

Como bien lo han sugerido Liano (1997), Acevedo Leal (2000) y Cortez (2000), el fin de la lucha armada significó el cambio hacia nuevas formas asimétricas de negociación, tanto políticas como civiles, pero también reveló la incorporación del desencanto en la vida cotidiana. En el marco de un conflicto armado que se transforma en conflicto social en la época de la posguerra, los espacios de los enfrentamientos cambian tanto como quienes se enfrentan.

Así, es la ciudad la que pasa a ocupar un lugar protagónico en la narración y son los ciudadanos que la habitan quienes viven las consecuencias de un conflicto social civil permeado por la violencia. Estas nuevas relaciones de convivencia en el espacio de la violencia urbana, de una sociedad civil en ruinas, muestran las formas en que se han transformado los modos de relacionarse del individuo con el espacio urbano, con sus habitantes, con el Estado, el poder, y con el concepto mismo de ciudadanía. Se trata de un fenómeno extendido que penetra sin distinción todas las clases sociales, y que sugiere que la violencia también produce crisis en el orden del discurso. Este proceso encuentra expresión en cierta narrativa centroamericana reciente que se caracteriza por mostrar los más diversos registros de la violencia en las sociedades contemporáneas del periodo posterior a los conflictos armados. Uno de los autores más destacados de este periodo es el salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957). En su obra, tanto la violencia como sus representaciones literarias conforman uno de los ejes medulares de su escritura. Junto a una fuerte dosis de desmitificación ideológica, sus narraciones escenifican con crudeza la disfuncionalidad de la sociedad y una permanente demolición de la identidad nacional y los valores que la construyen y constituyen. Las dos novelas a las que me referiré a continuación muestran los quiebres de una sociedad desde las voces y experiencias de una burguesía dominante en crisis, quiebres que se manifiestan por medio de un mosaico que une la realidad antiheroica de los personajes al dominio de las pasiones y la presencia de una violencia oblicua.

*Un desenmascaramiento inevitable: «La diabla en el espejo»*

*“Mi patria es un escalofrío.”*

Horacio Castellanos Moya, *Aforismos*

*La diabla en el espejo* (2000) tiene como protagonista a un personaje femenino que pertenece a la burguesía salvadoreña. En la narración, Laura Rivera cuenta a una amiga no identificada, una serie de acontecimientos que va encadenando a raíz del asesinato, sin motivo aparente, de su amiga de infancia Olga María de Trabanino. A medida que su confesión avanza, la amiga no identificada – así como los lectores – vamos conociendo los detalles íntimos de

la vida privada de Olga María, de la misma Laura y de la clase social a la que pertenecen.

El monólogo de Laura Rivera describe aspectos oscuros de la clase alta salvadoreña, donde los vínculos entre política, narcotráfico, corrupción e impunidad reinan en la esfera gubernamental pública como en la de las empresas privadas. Los entretelones de la vida de Olga María de Trabanino van dibujándose en el relato de Laura Rivera en un tono ascendente que traspasa los límites de su confesión para convertirse en chisme. Así, conforme avanza la narración, el modelo emblemático de la mujer madre, esposa y ciudadana que Olga María fue en vida se desvanece. A través de la voz de Laura, la fallecida es despojada de los valores que representaba y desenmascarada de sus apariencias:

... nunca reclamó mayor cosa, ni cuando le llegaron los chismes de que Marito salía con una de sus secretarías, Olga María siempre fue tan discreta, tan modosita, reservada, ajena a los numeritos histéricos, preservadora de su hogar, entregada totalmente a su esposo y a sus hijas, por eso su muerte me produce rabia, niña, no se vale, no matan a tanto canalla sino que a una mujer ejemplar... (p. 35)

Me preguntó si yo estaría dispuesta a que nos acostáramos las dos con un hombre. Estábamos loquísimas. Y en Olga María me sorprendió: siempre tan sobria, correcta, mesurada, recatada. Pero entonces era otra, increíblemente transformada, como si las copas de vino le hubiesen sacado un yo escondido... (p. 83)

Y yo le creo, niña, sabe más que nosotras: se refirió a las relaciones de Olga María con Julio Iglesias, con José Carlos, con el Yuca. Entonces fue que me dejó boquiabierta, cuando me preguntó si yo estaba enterada que mi exmarido había tenido un *affair* con aquella. (p. 130)

Los capítulos de la novela revelarán las intimidades de Olga María, sus traiciones y engaños, a la vez que el mundo al que ambos personajes pertenecen va mostrando su peor cara. Laura Rivera no controla nunca su habla; su

personalidad se desborda por medio de sus palabras, y sin embargo se evidencia simultáneamente la imposibilidad de conocer la verdad. Este punto es interesante con respecto a una presencia – estéticamente transformada – de la tradición testimonial en *La diabla en el espejo*. En esta novela ya no interesa la denuncia de los hechos narrados por un sujeto subalterno a través de un sujeto letrado – como fuera fundamental para la literatura testimonial – sino que la narración de fragmentos de una “historia de vida” es armada a partir de una cuidada construcción lingüística de la voz de la primera persona singular que va del tono confidencial al chisme y el insulto. La verosimilitud del tono coloquial se traslada a la verosimilitud de la dimensión histórico-real de lo expresado por la narradora<sup>3</sup>.

A medida que se desarrollan las investigaciones sobre el asesinato, Laura Rivera se desconcierta cada vez más, y su habla descontrolada evidencia el mundo de las apariencias que sobrecoge cualquier otra percepción de la vida social: la escuela a que asistió, el automóvil que conduce, los lugares que frecuenta, la zona residencial donde vive: “Aquella noche en que yo estrené mi BMW también estuvimos cerca de la muerte ... Unos terroristas ... comenzaron a disparar en contra de unos gringos que estaban en la terraza del restaurante Mediterráneo. ... Yo me rompí un jeans nuevecito, a la altura de las rodillas...” (p. 46). Su relato del mundo al que pertenece muestra que para formar parte del mismo y ocupar un lugar “apropiado” en el sistema de valores generado por los grupos burgueses y liberales es necesario reproducirse en él. En este sentido, el monólogo, a través del cual se va construyendo la identidad de Laura Rivera, está marcado por una violencia epistémica en el sentido de Spivak (1988). Según esta afirmación, el sujeto colonial es construido mediante el discurso y en este proceso pasa a convertirse en una proyección del poder hegemónico, imagen donde las heterogeneidades y diferencias están subyugadas a un lenguaje homogéneo que le representa como una unidad. Esta unidad pasa a ser una realidad que es posible conocer, clasificar y controlar. No

---

<sup>3</sup> Ya otros textos de Castellanos Moya incursionan de maneras diversas en la construcción de versiones críticas del testimonio, ver especialmente las novelas: *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador* (1997), *El arma en el hombre* (2001) e *Insensatez* (2004).

es posible representar(se) por medio de un lenguaje transparente sin que esto signifique ejercer un grado mínimo de violencia desde la epistemología del saber occidental, ya que toda representación se encuentra mediada por los mecanismos del discurso colonial. Así, en el tono confesional que llega a tomar el monólogo de Laura devela las estructuras de poder y el control social en los que existe:

Hey, mirá quien viene entrando. No puedo creerlo, es José Carlos, un fotógrafo loquísimo, yo creí que ya se había ido del país, qué sorpresa. Hasta hace un par de semanas estuvo trabajando en la agencia de Marito. [...] Ahí donde lo ves, flaco y desgarrado, tiene su atractivo. Olga María anduvo con él, pocas semanas nada más, pero suficientes como para conocerlo. [...] Al principio, a ella no le gustaba físicamente, pero poco a poco fue descubriendo que el tipo era increíble [...] Yo no podía dar crédito que mi amiga estuviera interesada en ese fachoso, ¿verdad que vos tampoco lo hubieras creído posible? Miralo, ahí, sin saco, con bluyin y camisa sport en un velorio, sólo a él se le puede ocurrir. (p. 29 ss.)

Episodios como este van descubriendo a una mujer llena de prejuicios y subyugada a una Ley y a sus normas, una figura que se vuelve símbolo de toda una clase social que es desfigurada a través de su propio relato, donde la realidad es controlada por mecanismos de exclusión y crueldad: “Lástima que no haya pena de muerte. Deberían fusilarlo, niña, como en Guatemala, ¿viste en la tele el fusilamiento del último indio?” (p. 71). Este lado “desconocido” es narrado con toda naturalidad por la misma Laura, quien cuenta los acontecimientos por medio de *su* percepción y *sus* especulaciones sobre los hechos que rodean el crimen.

La protagonista, dividida a lo largo de la novela por los descubrimientos que hace acerca de su círculo social, se sumerge en la paranoia, desplazando la centralidad del crimen de su amiga a la idea de que es ella, Laura, quien es acosada por la policía, la prensa, el detective privado Pepe Pindonga y por último perseguida por el asesino de Olga María, el mercenario a sueldo llamado Robocop. Consecuencia del arrebató de sus sentimientos encontrados ante la traición y la envidia, Laura Rivera es internada por su propia familia en

una clínica. Su temor ante su posible exclusión de las redes afectivas y sociales que la han construido como sujeto se cumple en el acto de su encierro: “Que suerte que te dejaron entrar, niña. Me han tenido incomunicada.[...] Dijo que sufrí un agudo ataque de paranoia, por eso confundí a Robocop con una pareja de periodistas que me esperaban frente a la casa. Yo no le creí.” (2000: 174 s.) Un encierro que corresponde a los que han cruzado el límite de las reglas de convivencia establecidas por una sociedad que vigila a quienes se apartan de la “normalidad”. Y es que en la última página descubrimos la identidad de su amiga y confidente: “...dice que estoy grave de los nervios, que no me encuentro bien de la cabeza, que desde que Olga María murió permanezco alterada, que me la paso hablando sola, que siempre salgo sin compañía como si no supiera que ando con vos” (p. 182). De esta manera, las confesiones de Laura hacen dudar aún más acerca de los acontecimientos narrados, así como de los motivos y los responsables del crimen; a través de su testimonio ya no es posible conocer verdad alguna, pues lo que Laura cuenta oscila entre lo que ella sabe, lo que le han contado y lo que ha imaginado. El relato de Laura desde su encierro y alienación devela la profunda crisis de la clase dominante desde su interior mismo, desde el propio lenguaje y los registros lingüísticos de su esfera social, ofreciendo un retrato íntimo de una vida constituida por las apariencias, el engaño y la traición.

*Una huida ineludible: «Donde no estén ustedes»*

*“En ningún lugar el sosiego,  
ni el hogar, ni el futuro.  
Siempre la huida como único horizonte.”  
Horacio Castellanos Moya, Aforismos*

*Donde no estén ustedes* (2003) es una novela dividida en dos partes: “El hundimiento” y “La pesquisa”, segunda parte que cuenta además con un epílogo. “El hundimiento” narra los últimos días de Alberto Aragón, un exembajador salvadoreño, quien decide abandonar su país y “regresar a su exilio mexicano, porque allá en su tierra nadie quiso ayudarlo, patria de ingratos.” (p. 13) El abandono del país y de la patria es la metáfora del abandono personal que Aragón vive: su clase política – por parte de los partidos políticos de la derecha y la izquierda y su clase social lo destierran. El

viaje hacia México se convierte en la crónica de su derrota. Instalado en “esa cueva para servidumbre” se cuenta la historia del hundimiento de Alberto Aragón: “Quién lo viera despatarrado en esa cama, ahogándose en un charco de derrota, [...] Quién lo viera en semejante descalabro, cuando a estas alturas esperaba al menos haber logrado que volvieran a nombrarlo embajador, sí, esa era su expectativa, lo que merecía, [...]” (p. 59). Sin embargo, sus expectativas no se cumplen y Alberto Aragón llega a México por tierra, con treinta dólares en el bolsillo, “sin otro lugar donde caer muerto que este diminuto cuarto de azotea [...]” (p. 61). En este viaje, Aragón arrastra pérdidas y muertes tanto familiares, como morales y físicas. En un estado físico completamente alcoholizado y anímicamente vencido, el viaje de Aragón gira para internarse en su pasado y reconstruye en él los acontecimientos que han marcado su vida y el último viaje, el viaje hacia su muerte. No solamente la esfera política va desarticulándose a medida que vuelven a su memoria las traiciones, las muertes y los escándalos políticos; su vida familiar es también el recuerdo permanente del dolor:

[...] Alberto llega a la imagen que lo ha atormentado una y otra vez durante los últimos catorce años, al recuerdo que lo hace llorar siempre que retorna, a la visión tremebunda del cuerpo engusanado de Albertico, del cuerpo engusanado de Anita, los cuerpos de su único hijo y de su nuera despedazados en aquella fosa anónima, los cuerpos que había buscado desesperadamente durante una semana aparecían ahora casi a ras del suelo, ya en avanzado estado de descomposición, aparecían a medida que el poblador de la zona cavaba con la pala en el mismo lugar donde una semana atrás los había enterrado, una mañana lluviosa había enterrado aquellos despojos que la noche anterior había sido tirados por un escuadrón de la muerte a un lado de la carretera, los había sacado de una pickup y les habían pegado el tiro a esos cuerpos que quizás aún respiraban pero que ya estaban irreconocibles de los golpes y los machetazos con que habían sido torturados... (p. 78)

Años después, sumido en un mundo de soledad y autodestrucción, su huida a tierras mexicanas sólo sirve para confirmarle que los años de la más sangrienta guerra civil que enlutó a su país, El Salvador, perfilaban también su más íntima tragedia. Sus implicaciones habían cruzado todos los límites,

habían causado estragos permanentes, pues él y su familia habían pasado a engrosar las listas de las víctimas. Sin embargo, a pesar de la pérdida, el exembajador fue capaz de aceptar el cargo de embajador en Managua que el mismo gobierno que asesinó a su hijo y nuera le ofreciera, tan sólo tres meses después del crimen:

...desde entonces la culpa ha estado ahí, en sus entrañas, cociéndolo a fuego lento, una culpa profunda, esencial, atávica, relacionada con esa pasión por la política que ha vivido como vicio supremo, como su gran perversión, un vicio que lo llevó a perder la vida de su hijo y a terminar sus días abandonado e indigente... (p. 83)

La traición adquiere dimensiones inconmesurables en la memoria de Aragón, logrando que su tragedia personal sea la metáfora de una tragedia colectiva, de la tragedia de un país entero. Se trata de la memoria del dolor de un país cuya historia es la historia de sus muertos.

Al inicio de la segunda parte de la novela, sabemos que Alberto Aragón ha muerto en la ciudad de México.

“La pesquisa”, como ya lo anuncia el título, corresponde a la investigación de la muerte de Aragón, encargada a Pepe Pindonga – el mismo investigador privado que aparece en *La diabla en el espejo* – por un amigo de la infancia del exembajador, el poderoso y adinerado Henry Highmont. Así, la narración se aleja del tono trágico de los últimos días de Aragón para dar lugar a las especulaciones tragicómicas, pero no por ello menos decadentes, del nuevo personaje. Desempleado y pobre, abandonado por su amante Rita Mena, Pepe Pindonga se deja llevar por el alcohol y las drogas para mitigar su dolor y su fracaso.

[...] no cabía en mi cabezota que alguien pudiera darle dinero a esta reporterita que hacía de mis noches una delicia para que continuara sus estudios universitarios en una ciudad lejana y ajena a nuestras rutas [...] (p. 129)

[...] por eso digo que gracias a que Jeremy Irons me contrató para investigar la muerte del ex embajador Alberto Aragón pude salir del pozo en que estaba sumido, un pozo al que me empujó Rita Mena, ciertamente, pero que yo había venido cavando en los últimos meses con especial dedicación, si no cómo se explica que a los cuarenta años de edad me encontrara sin empleo, sin futuro, sin un oficio real, a todas luces un fracasado cuya última derrota había consistido en cerrar el despacho de detective privado que había montado meses atrás en el edificio Panamericano; [...] (p. 132)

Esta introducción del personaje en la trama resulta interesante al tomar en cuenta la mención a la figura del desempleado. Esta figura es emblemática de la nueva condición social en tiempos de posguerra y globalización pues inserta en el discurso hegemónico surge como carencia, como símbolo de la ausencia de lazos con la sociedad civil: Pepe Pindonga no tiene familia ni es casado, no tiene trabajo ni pertenece a un partido político, no proviene de una tradición familiar burguesa o relacionada con la oligarquía. Así, es una figura que no cumple con los ideales del discurso patriarcal del hombre proveedor, símbolo de autoridad y legitimidad. Pepe Pindonga es nadie – un “prieto patizambo” (p. 270) como lo describe despectivamente Highmont –. Así, desde la visión de mundo de la clase dominante, un residuo de una sociedad excluyente, una figura a la que solamente se le permitirá rozar los bordes de la esfera social que desterró a Alberto Aragón, y a la que pertenece Henry Highmont. Pero este roce se convierte a lo largo de la narración en un desenmascarar y desmitificar de las apariencias, en un constante descubrimiento y develamiento de las traiciones al interior de las redes de poder y familiares de la burguesía salvadoreña.

Inmerso en un ambiente de frustración y ansiedad, Pindonga acepta el encargo de Highmont y viaja a México para conocer los pormenores que rodearon la muerte de Aragón. Sus diversos encuentros con periodistas amigos del diplomático en otros tiempos, el *affaire* que tiene con la hija de Highmont –“la princesa Margot”- y las visitas a los bares que Aragón frecuentó, disparan la imaginación de Pindonga hacia la revelación de los detalles hasta entonces desconocidos para la mayoría: “[...] Jeremy Irons me había enviado a constatar

que el ex embajador Alberto Aragón hubiera tenido la muerte ingrata que en el fondo de su alma le deseaba por haber intentado traicionarlo, o de plano por haberlo traicionado, con la madre de la princesa Margot [...]” (p. 247).

Así, es por medio de sus acciones mundanas e instintivas, guiadas por un sentido de transgresión y deseo (el mundo del sexo, las drogas y el alcohol), que Pepe Pindonga arma como un rompecabezas la trama pasional que, desde su punto de vista, es la base del enigma detrás del cual está Highmont. Así, no importan las circunstancias de la muerte del amigo, quien finalmente “se fue a morir a México, en la miseria y el anonimato, como último acto de lucidez y dignidad, último gesto de desprecio a una sociedad que lo había repelido” (p. 268). Para Highmont son los ocultamientos de culpas y traiciones, que a raíz de esta muerte se veían amenazados, el motivo último de su pesquisa. El conocimiento de estas verdades no podía ser revelado, no debía desafiar el orden familiar.

La novela de Castellanos Moya cierra con un epílogo contundente. El narrador que describe el viaje rutinario de los sábados que Henry Highmont hace a su finca en las afueras de la ciudad, fija su atención en el detalle que hace de ese sábado uno distinto: la lectura del informe de Pindonga sobre la muerte de Aragón. Víctima de una mortificación que le ha acompañado durante años, Highmont reconoce para sí mismo que sus sospechas seguirán siendo sospechas y que la duda no lo abandonará: “Volverá a preguntarse si la carroña de esa mentira no fue la causa de que Margot cayera víctima del cáncer fulminante, si para guardar semejante secreto fue que el Muñecón empezó a beber de forma tan autodestructiva. Nunca lo sabrá.” (p. 269) Como tampoco sabrá hasta qué punto comparte responsabilidad en la muerte del hijo de Aragón, pues “Siempre le dio pavor pensar que una indiscreción suya hubiera podido ser importante para que decidieran asesinar a Albertico.” (p. 270)

### *Los límites de la sociabilidad: ficción y violencia*

Ciertas literaturas son también formas de hacer memoria y de mostrar visiones capaces de llenar vacíos en el conocimiento acerca de nuestras

sociedades. A través de los textos literarios no sólo existe la posibilidad de leer y comprender el pasado, sino que también constituyen una entrada al presente. Como se ha visto, ambas novelas escenifican el mundo contemporáneo marcado por la disfuncionalidad de las instituciones sociales, la descomposición de una clase social dominante y las nuevas condiciones en que son negociadas las relaciones sociales en lo público y lo privado. En este sentido, ambas novelas *muestran* experiencias de violencia en las cuales incursionan las voces de aquellos que en un periodo anterior fueran los represores: políticos y empresarios corruptos, familias abandonadas a las apariencias, excombatientes frustrados. En este contexto, las experiencias de violencia mostradas no se limitan a la denuncia de los hechos violentos sino que ficcionalizan dichas experiencias a través de una estética de la violencia y del cinismo. Así, desde la perspectiva de la historia literaria salvadoreña y centroamericana, la emergencia de las voces de estos anti-héroes constituye la demarcación de un cambio en el sujeto de enunciación con respecto a la producción literaria de las décadas anteriores. No protagonizan el relato las voces de los campesinos subyugados, los simpatizantes de la izquierda o los revolucionarios como fuera paradigmático para la literatura testimonial, en estas novelas el antiguo relato del testificante se transforma en monólogo de otro personaje. Como constata Lara-Martínez para la literatura salvadoreña reciente:

Mientras el personaje testimonial clásico buscaba una adhesión del lector a la causa revolucionaria por un mundo mejor, ahora la mayoría de escritores se ha percatado del “desencanto”. Un desencanto, una clara convicción sobre la imposibilidad por renovar un mundo corrupto y vencido, guía buena parte de los proyectos literarios actuales. (p. 205)

Por medio de esta ficcionalización de la violencia que se muestra en el lenguaje y su dimensión oral, la oralidad se convierte en estas novelas en instrumento demoledor de una clase social privilegiada, en un proceso que desde el mismo seno de esta clase, con su propio lenguaje, con su palabra, pone en evidencia el ocaso de un mundo. Esta desestabilización de un grupo dominante y de su sistema de valores corresponde a la desarticulación de la

esfera política, de un proyecto político, de una vida construida alrededor de este proyecto, así como también de la esfera privada, de la vida familiar e íntima de los personajes. En este sentido, la pregunta por la identificación con una Nación, con una identidad cultural e incluso con un proyecto político y con una clase social es llevada a sus límites. El silenciamiento de Laura al ser encerrada en un manicomio y el destierro de Aragón de su patria se convierten en metáforas de la violencia que no admiten futuro posible porque el futuro es indeseable.

### *Bibliografía*

#### Fuentes primarias

- H. CASTELLANOS MOYA, *La diabla en el espejo*, Barcelona 2000  
—, *Donde no estén ustedes*, Madrid 2003  
—, *Aforismos*, Material inédito, 2005

#### Fuentes secundarias

- A. ACEVEDO LEAL, *La estética de la violencia: Deconstrucciones de una identidad fragmentada*, en: “Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas”, San José 2000
- J. BEVERLY – M. ZIMMERMANN, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin 1990
- B. CORTEZ, *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra*, en: V Congreso Centroamericano de Historia, San Salvador 2000
- R. LARA-MARTINEZ, *La tormenta entre las manos. Ensayos sobre literatura salvadoreña*. San Salvador 1999
- , *Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya*, en: «Cultura. Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte», 86, 201-207, 2002
- H.M. LEYVA, *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995
- D. LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Ciudad de Guatemala 1997

M. MORAÑA, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh 2002

A. ORTIZ WALLNER, *Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria*, in: «Iberoamericana» V, 19, 135-147, 2005

—. *Espacios asediados. Las representaciones del espacio y la violencia en novelas centroamericanas de posguerra*, Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, 2004

G.C. SPIVAK, Can the subaltern speak?, in: *Marxism and the interpretation of culture*, Nelson/Grossberg (Hgs.), Urbana 1988

R. TÁBORA, *Masculinidad y violencia en la cultura política hondureña*, Tegucigalpa 1995

# ESCRITOR Y PODER EN CUBA

## *Algunos ejemplos de narrativa disidente*

SILVANA SERAFIN  
(Università degli Studi di Udine)

Hablando de un asunto tan delicado como el de la relación entre política y cultura en la Cuba de hoy que se desarrolla entre multiculturalismo, globalización y nacionalismo<sup>1</sup>, es fácil caer en la trampa ideológica, enredada por posiciones diferentes y extremas, aparentemente incompatibles que surgen de la voz de sus protagonistas. Lo mejor es dejar de lado todo prejuicio y entrar en el laberinto de la literatura, fenómeno complejo que no tiene una interpretación unívoca. Bien lo confirman los estudios del sector que a lo largo de los siglos se colocan principalmente en dos frentes: en el uno se ubican quienes opinan que el texto se define objetivamente según el método empleado, en el otro, quienes identifican la obra literaria con sus transitorias definiciones. Es decir a través de lo que Asor Rosa define “la verità della lettura”<sup>2</sup>, el lector se acerca a los infinitos matices de significado que caracterizan la obra.

Si los libros, en la opinión de José Martí, sirven para sanar las heridas provocadas por las armas, no tiene mucho sentido dividir la literatura cubana en revolucionaria y contrarrevolucionaria, en favor o en contra de Castro; ésta

---

<sup>1</sup> I. DE LA NUEZ, *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Casiopea, Barcelona 1998, p. 17.

<sup>2</sup> A. ASOR ROSA, *Letteratura, testo e società*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*. I. Einaudi, Torino 1982, p. 5.

es la tarea de las armas. La cultura une a las personas, escapa de la lógica política o de criterios de valores condicionados por la colocación social o los intereses de clase. Más bien, parafraseando a Kant<sup>3</sup>, las formas con que el pensamiento se acerca a la realidad objetiva, son categorías sociales aptas para toda la humanidad, históricamente y socialmente invariables.

Artistas como Wilfredo Lam, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Lydia Cabrera no pueden ser repudiados o exaltados sólo por su posición ideológica; sus obras deben ser evaluadas según criterios literarios que proporcionan varias interpretaciones: de la crítica social y antropológica al análisis de la construcción cultural, a la visión del mundo interior, al estudio del lenguaje y la retórica. La reducción del texto literario a la categoría de la metáfora abre, por fin, posibilidades ilimitadas.

El hecho de que en Cuba, durante los años ochenta, fuera casi imposible encontrar obras de Freud, Bellow, Beauvoir, Cardenal, Cervantes, Kundera, Havel, Borges y copias de la Biblia indica que la literatura, estimulando la capacidad de reflexión de las personas, tiene un poder que espanta a los gobernantes, aún más si son expresión de un dominio totalitario. De qué la necesidad de cooptar a los intelectuales al servicio del partido, de condicionar la pluma del escritor para difundir ideologías y legitimar su actividad, convirtiéndolos en propagandistas, educadores y apologetas.

Es claro que al expresar opiniones y pensamientos se incurre en la crítica, positiva o negativa poco importa, o que al buscar la identidad se provoque ambigüedad, pero ¿podemos definir a Guillermo Cabrera Infante<sup>4</sup>,

---

<sup>3</sup> Cfr. I. KANT, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari 1907.

<sup>4</sup> Nació en Gibara (1929) y luego con su familia se trasladó a La Habana donde cursó la facultad de medicina. En 1945 se dedicó al periodismo colaborando en la revista literaria «Bohemia» en cuyas páginas publicó su primer cuento. Después de su encarcelamiento (1952) a causa de algunos poemas escritos en inglés y considerados indecorosos, bajo el seudónimo de G. Cain publicó artículos de crítica cinematográfica para la revista «Carteles». Con el éxito de la revolución castrista, cubrió el cargo de director de la Cineteca Nacional y de redactor hasta 1961 del semanal «Lunes de la revolución», suplemento literario de la revista «Revolución». Siguió a Fidel Castro a través de gran parte de

Heberto Padilla<sup>5</sup>, Reinaldo Arenas<sup>6</sup> o Zoé

---

América Latina, Europa, incluso hasta la Unión Soviética. En 1965, amargado por la política cultural del nuevo régimen, eligió la vía del exilio. Después de una estancia en Madrid (1965-1966), se trasladó a Londres donde actualmente vive. Entre sus obras publicadas en Cuba se recuerdan *Así en paz cómo en la guerra* (1960), *Un oficio del siglo XX* (1962). Las novelas que aparecieron en el exilio son: *Tres tristes tigres* (1967), *Vista del amanecer en el trópico* (1970), *La Habana para un Infante difunto* (1979), *Holy Smoke* (1984), traducida al castellano con el título *Puro humo, Delito por bailar el cha cha cha* (1995), *Ella cantaba boleros* (1996). Entre sus obras de ensayos se recuerdan: *O* (1951), *Exorcismo de esti(l)lo* (1976), *Arcadia todas las noches* (1978) (G. BELLINI, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Castalia, Madrid 1985; C. GOIC, *Historia y crítica de la literatura Hispanoamericana*, vol. 3, Ed. Crítica, Barcelona 1988, S. SERAFIN, *Letteratura come traduzione: Tres Tristes Tigres di Guillermo Cabrera Infante e De dónde son los cantantes di Severo Sarduy*, in *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*, Collana CNR Studi di letteratura ispano-americana-Biblioteca della ricerca, 6, Bulzoni, Roma 1998, pp. 169-180).

<sup>5</sup> Heberto Padilla nació en Puerta del Golpe, pueblecito de la provincia cubana de Pinar del Recobro, el 20 de enero de 1932. Se trasladó a la Habana para estudiar derecho y filosofía; en 1948 publicó su primer libro de poemas *Las rosas audaces*. Tras el triunfo de la revolución, en 1959 fue nombrado corresponsal de la agencia periodístico «Prensa latina» en Nueva York, carga que abandonó pocos meses después para regresar a Cuba donde formó parte de la revista «Revolución», dirigida por Carlos Franqui. En 1960 publicó los primeros capítulos de su novela *Buscavidas* en el suplemento literario «Lunes de Revolución»; el mismo año ganó el premio de honor Casa de las Américas por *El justo tiempo humano*. Fue uno de los fundadores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), director de la sección literaria; hizo parte del Consejo directivo de la revista «Union» e fué director internacional del Consejo nacional de la cultura. De 1962 a 1964 fue enviado especial de «Prensa Latina» y «Revolución» en la Unión Soviética; a su regreso en patria asumió la dirección general de CUBARTIMPEX, organismo preposto a la selección de libros extranjeros. Fue incluso miembro del consejo directivo del Ministerio del Comercio Extranjero, encargo que lo alejó de Cuba hasta 1966. En los dos siguientes años empezaron las polémicas con «El caimán barbudo» y luego con «Verde olivo», revistas oficiales que criticaron sus elecciones intelectuales. En 1968 ganó el Premio nacional de poesía de la UNEAC con *Fuera del juego*, cuya publicación fue vedada; empezó a trabajar para la Universidad de La Habana. La pública lectura de su libro *Provocaciones* en el salón de la UNEAC lo llevó a la cárcel, junto con su esposa, el 20 marzo de 1971. En el mes de abril del mismo año, Padilla pronunció la famosa autoacusación frente a un grupo de intelectuales. En 1980 fué autorizado a abandonar Cuba y se estableció en New York donde publicó su novela *En mi jardín pastan los héroes* (1981) y la autobiografía *La mala memoria* (1989). Murió en Alabama (USA) el 25 de septiembre de 2000 (Cfr. G. BELLINI, *Historia de la literatura hispanoamericana*; [www.literatura.us](http://www.literatura.us)).

<sup>6</sup> Reinaldo Arenas nació en julio de 1943 a Holguín (Cuba). En 1961 decidió unirse a la

Valdés<sup>7</sup> contrarrevolucionarios? Quizás sea mejor calificarlos simplemente de

revolución y se trasladó a la Habana donde completa sus estudios. De 1963 a 1968 trabajó en la biblioteca nacional José Martí, y en 1967 publicó su primera obra *Celestino antes del alba*. Fue el único libro que logró publicar en Cuba, pero por su escasa difusión lo editó otra vez en Barcelona con el título *Cantando en el pozo* (1982). La publicación del 67 fue incluida en la llamada *Pentagonía*, una colección de cinco novelas, independientes pero relacionadas, en cuanto correspondientes a cinco etapas de la vida del autor. La segunda *El mundo alucinante* (1969), inspirado en la vida de Fray Servando de Mier, fraile mejicano objeto de continua persecución intelectual, se publicó en México y en Europa, donde consiguió un buen éxito. A pesar de las grandes dificultades encontradas para seguir a ejercer su derecho de escribir en Cuba, continuó su actividad publicando *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975) en París y el libro de cuentos *Con los ojos cerrados* (1972) en Montevideo. Este último, modificado, lo editó en Barcelona con el título de *Acaba el desfile* (1981). En 1980, tras haber experimentado muchas veces las cárceles cubanas, dejó de incógnito, la Isla. En Miami publicó la tercera de las cinco novelas, *Otra vez el mar* (1982). Durante la redacción del primer texto, en los EE.UU., se enfermó de SIDA. Se dedicó con todas sus fuerzas a los dos últimos textos de su pentagonía *El color del verano* y *El asalto*. En los mismos años concluyó *Voluntad de vivir manifestándose* (1989), colección de poemas breves, *Viaje a La Habana*, *Adiós a Mamá*, libros de cuentos, *Leprosorio*, poema y *Un plebiscito a Fidel Castro* (1990). Deteriorado físicamente por la implacable enfermedad, decidió dejar su último testamento, la autobiografía *Antes que anochezca* (1992) y luego se suicidó el 7 de diciembre de 1992 (Cfr. D.M. KOCH, *Reinaldo Arenas, con los ojos cerrados*, «Revista Iberoamericana», 155-156, 1991, pp. 685-688).

<sup>7</sup> Zoé Valdés nació en la Habana el 2 de mayo de 1959, año fundamental en la historia cubana. Abandonada por el padre todavía muy pequeña, fue educada por su madre y su abuelo. Su formación, junto a la condición familiar, influyó en sus trabajos, basados en el mundo femenino y sus problemas, relegando las figuras masculinas en posiciones marginales. Después de los estudios de filología española en la universidad de La Habana, trabajó primero en la delegación cubana de la Unesco (1984-1988) y luego, como autora de guiones cinematográficos, en la embajada cubana en París. Entre 1990 y 1995 fué director adjunto de la «Revista de cine cubano», dentro del Instituto cubano de arte e industria cinematográfica (ICAIC). Se exilió de Cuba en 1995, estableciéndose en París, donde vive actualmente. Su carrera literaria empezó con *Respuestas para vivir* (1981), colección de poemas ganadora del premio Roque Daltón en México y siguió con: *Todo para una sombra* (1986), premio poesía Carlos Ortiz de Barcelona y las novelas *La hija del embajador* (1995), *La nada cotidiana* (1995), *Sangre azul* (1996), *Te di la vida entera* (1997), *Café Nostalgia* (1997), *Querido primer novio* (2000), *Milagro en Miami* (2001), *El pies de mi padre* (2002), *Lobas de mar* (2003), *La eternidad del instante* (2004). Sus artículos periodísticos aparecieron en importantes revistas cuales «El País», «Elle», «Vogue», «El Mundo», «Qué leer», en España; «Le Monde», «Liberation», «Le Nouvel Observateur», «Beaux Arts», «Les Inrockuptibles» en Francia (Cfr. [www.zoevaldes.com](http://www.zoevaldes.com)).

escritores que, con la única fuerza de las palabras intentan dar sentido a su existencia, desvelando sueños y ambiciones, valorizando sentimientos y emociones, superando los límites que la realidad les impone, aunque saquen de ella contextos y situaciones en que se concentran problemas y diferencias. Ellos entran en el universo sin barreras del arte que vuelve posible lo imposible y donde el individuo encuentra la armonía originaria consigo mismo y el mundo que lo rodea. Su silenciosa rebelión contra la convención, es un momento de la dialéctica entre libertad y normas y una contradicción que se manifiesta en la sociedad y en la política.

La libertad intelectual que se permite en un estado no siempre se puede medir con la cantidad de libros que se publican o que se exhiben en las ferias apropiadas, sino con la fuerza del vínculo que ata la idea de nación a la cultura delineada por el sentido de pertenencia – el proyecto nacional –, y el mito de la muerte – significativos son los lemas: “independencia o muerte”, “patria o muerte”, “socialismo o muerte” –. Este modelo remite a la revolución cubana entendida como el origen y la culminación de un proceso de matiz religioso, bien evidenciado por las palabras de Iván de la Nuez: “En toda culminación, y en todo origen, hay una proximidad con lo eterno”<sup>8</sup>. Lo cual explica las rígidas posturas de apoyo o ataque en los debates sobre Cuba, no sólo isla tropical que intentó implantar una estructura política socialista, sino revolución cargada de valencias salvadoras, momento iluminado que empujara el resto de Latinoamérica y el Tercer Mundo hacia un cambio radical. Por lo tanto, se creó un contraste entre polos opuestos (origen-culminación), una contradicción, que es lo que marca también el carácter cubano<sup>9</sup>, constantemente partido entre valores divergentes. Tal vez estas contradicciones sean el resultado de la necesidad que el cubano ha tenido a lo largo de su historia de disimular, escindir sus opiniones, desde la colonia española hasta el castrocomunismo, pasando por las dictaduras de Machado y Batista.

---

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 129.

<sup>9</sup> U. DE ARAGÓN CLAVIJO, *El caimán ante el espejo. Un ensayo de interpretación de lo cubano*, Ediciones Universal, Miami 1993, p. 95.

Para aclarar el asunto resumido en la frase “Una cosa ha dicho el cubano en la casa y otra en la calle”<sup>10</sup>, se necesita investigar el patrimonio literario que refleja la vida real, la intrahistoria de un pueblo cuyo valor de agrupación identifica más que el discurso oficial. Es notorio que Cuba existe de hecho porque Cristóbal Colón la descubrió y la describió en su diario, porque Heredia<sup>11</sup> y Martí la crearon en su poesía. Detrás de las inevitables máscaras y disfraces de los textos, se esconden el rostro más genuino de un país y sus anhelos más íntimos<sup>12</sup>; eso otorga a la literatura la posibilidad de contribuir al cambio social. Lo atestiguan los textos analizados, y publicados con muchas dificultades: Cabrera Infante tuvo que escribir dos veces *Tres tristes tigres* (1967) – la primera versión apareció en España (1964)<sup>13</sup> con el título *Vista del amanecer en el Trópico* ganando el premio Biblioteca Breve –, *En mi jardín pastan los héroes* (1981) de Padilla, tras su salvación milagrosa de una requisa policial<sup>14</sup>, está todavía prohibido en la isla, *Antes que anochezca* (1982), la autobiografía de Reynaldo Arenas, y *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés se editaron en Europa.

Desde las páginas de sus novelas – el género literario que por su complejidad y contradictoriedad logra captar con mayor fuerza las

---

<sup>10</sup> *Ibi*, p. 96.

<sup>11</sup> José María de Heredia (1803-1839), autor cubano que luchó por la independencia de Cuba y sufrió el exilio. Fuera de su patria su poesía alcanza tonalidades destacadamente románticas, marcadas por la añoranza de la isla, la nostalgia por el paraíso perdido. Lo atestiguan poemas como *El Teocalli de Cholula* (1820), *Al Niágara* (1824). Escribió incluso novelas, como *Historia de un salteador italiano* (1841), y dramas: *Tiberio*, *Saúl* y *El Fanatismo* (Cfr. J.M. DE HEREDIA, *Poesía y prosa*, introducción y notas de S. Serafin, Bulzoni, Roma 1992).

<sup>12</sup> DE ARAGÓN CLAVIJO, *El caimán ante el espejo...*, p. 97.

<sup>13</sup> En aquella época el autor vivía en Bruselas, trabajando en la embajada cubana. Regresó a Cuba el año siguiente por la muerte de su madre.

<sup>14</sup> A este propósito escribe el autor: “Descubiertas las cinco copias del manuscrito, el original quedó intacto en un cesto de mimbre, entre juguetes en desuso; la mano del policía quedó suspendida en el aire – como en la novelas policíacas –, pues la orden del superior, satisfecho con el botín alcanzado, daba por terminada la requisa” (H. PADILLA, *En mi jardín pastan los héroes*, Argos-Vergara, Barcelona 1981, pp. 24-25).

ambigüedades del ser humano – esos escritores filtran con miradas oblicuas la espesa costra de las apariencias. Aunque no falten las equivocaciones, lo que emerge es la voluntad de recuperar su propia identidad que acomuna los que viven en la isla con los que viven en el extranjero y cuya identidad cultural se define según su formación híbrida, expresándose a través del bilingüismo, de la biculturalidad<sup>15</sup>. La idiosincrasia de esta nueva posición está caracterizada por el reconocimiento de un nuevo lugar “intraidentitario”, capaz de producir una nueva identidad cultural, uniendo otra vez lo que la Historia y la política han dividido.

*Temáticas recurrentes: exilio, mar, La Habana*

Si consideramos que la eficacia social y política de una obra se advierte con mayor fuerza cuando no busca consenso, sin duda los textos de Cabrera Infante, Padilla, Arenas y Valdés, tiene un valor documental que se afirma en el tiempo. *Tres Tristes Tigres* (1967), transmite, a través de un sistema simbólico, el mismo mensaje que *La nada cotidiana*, escrito en 1995. Menos de treinta años: pocos, si consideramos que la literatura refleja cambios psico-sociales epocales, muchos, si consideramos el ciclón histórico y económico que modificó costumbres y creencias.

Todos esos escritores pertenecen al grupo de los “disidentes” – clasificación arbitraria y generalizante que incluye los que “no están de acuerdo” – y vivieron la ilusión revolucionaria, incorporándose en los órganos de la cultura oficial y sufriendo el desengaño generalizado<sup>16</sup>, sin encontrar su lugar en la

---

<sup>15</sup> Cfr. E.S. RIVERO, “Fronterisleña”, *border islander*, in AA. VV., *Bridges to Cuba*, al cuidado de R. Behar y A. Arbor, University of Michigan Press, 1995; S. REGAZZONI (ed.), *Alma cubana: Transculturación, Mestizaje e Ibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Iberoamericana, Vervuert 2006.

<sup>16</sup> Las dificultades y los contrastes que se manifestaron a medida que el proceso revolucionario se radicalizó, los señalaron la mayoría de los intelectuales que no quisieron comprometerse con un régimen cada vez más intransigente hacia las críticas. No es un caso si ya en 1960 los diarios «Prensa libre», «Diario de la Marina» y «Carteles» cerraron forzosamente y otros como «The Times of Habana» e «Informaciones» fueron confiscados.

nueva red de relaciones cultura-poder delineadas por la Revolución de 1959. Aunque no hay nada más individual que la labor del creador, reflejo de una sociedad sobre la que, al mismo tiempo, los artistas ponen su huella<sup>17</sup>, en las obras consideradas hay unos rasgos comunes. En líneas generales, las características que nos permiten afirmar que los textos comparten el mismo mensaje simbólico se pueden reunir en las siguientes grandes temáticas: exilio, mar, La Habana. Otras, relacionadas con el cuerpo y el lenguaje serán objeto de futura consideración.

### *El exilio*

I am “white” when I wake up in Havana, but I am “other” because of my migratory experience. I am again “other” when I journey the thirty minutes through airspace to Miami, because I am no longer “white”, and because my commitment to return to Cuba and have a normal relationship with my home country makes me politically “other” among Miami Cubans. I arrive in

---

Al mismo modo se marginaron todos aquellos artistas que negaron su adhesión al dogma del estado, como el compositor Carlo Borbolla que murió en miseria en 1990 y el arquitecto Ricardo Porro que, víctima de presiones sociales, prefirió la vía del exilio. Pero lo que llamó la atención fue sobre todo el discurso *Palabras a los intelectuales* pronunciado el 26 de junio de 1961 por Fidel Castro en la Biblioteca Nacional de La Habana. Aquí se fijaron los límites que la cultura cubana no tenía que superar: “dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada”. En este contexto se cerró incluso «Lunes. Suplemento cultural de la Revolución», órgano de la imprenta oficial del Movimiento el 26 de junio dirigido por Guillermo Cabrera Infante que reunía a escritores sin límites ideológicos en la línea de Ernesto Cardenal, de regreso del exilio de la era de Batista. Sus colaboradores sospechosos de debilidad ideológica, fueron dispersados. La situación empeoró aún más con el revuelo que protagonizó Heberto Padilla. Su libro de poemas *Fuera del juego* (1968) con el premio de la UNEAC, recibió las acusaciones de ser individualista y contrarrevolucionario. Tres años más tarde su pública autocrítica se interpretó como un abuso de autoridad del gobierno. Eso fracturó la sociedad creando una separación entre quienes decidieron quedarse en su tierra natal y los que optaron por el exilio (Cfr. P.E. SERRANO, *La Habana era una fiesta*, in AA.VV., *La Habana, 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, al cuidado de J. Machover, Alianza, Madrid 1995; J. MACHOVER, *Memoria de La Habana desaparecida* in AA.VV., *La Habana, 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, al cuidado de J. Machover, Alianza, Madrid 1995).

<sup>17</sup> DE ARAGÓN CLAVIJO, *El caimán ante el espejo...*, p. 95.

Chicago, and again I am other, now because I am Latina in a city which is defined in back and white<sup>18</sup>.

Con esas palabras la escritora María de los Ángeles Torres, expresa la ambigua identidad de un exiliado, que ha perdido el sentido de pertenencia. La libertad adquirida no es la soñada porque implica la ruptura con las raíces, con la comunidad originaria, con la realidad que se quiere describir. Todo eso porque los exiliados no entran en ninguna categoría: los gobiernos no los reconocen, la población los mira con sospecho, temiendo que puedan turbar el orden social, a lo sumo los manipulan para alimentar las estructuras políticas de sus mártires y traidores<sup>19</sup>.

Por consecuencia, ellos se sienten más cerca a los que viven en la madre patria que a los vecinos, conduciendo en sustancia dos existencias paralelas, sin poder pertenecer totalmente a ninguna de las dos. De aquí la profunda nostalgia, la amargura que contagia, incluso, a los exiliados culturales que salen de su país porque se le niega la libertad intelectual. Vivir separados de los valores dominantes provoca un estado de pérdida constante, alimentado por las barreras intelectuales y afectivas que se elevan en contra de ellos. Puesto que la diferencia con el ambiente externo se experimenta en la subjetividad del individuo, ni tampoco el traslado a otra nación resuelve el problema. El exilio interior difícilmente se puede borrar, porque afecta las relaciones humanas, contraponen el individuo a la comunidad, como demuestra Julio, el personaje de Padilla en el siguiente fragmento:

[...] No se trataba ya del sufrimiento de las familias divididas y los miles que habían marchado al exilio [...] sino de un peso mayor; un sentimiento de acoso que provenía de todas partes y contra el cual no le era posible luchar. Se había alejado de los viejos amigos que aceptaban el cambio resignadamente [...] Sólo

---

<sup>18</sup> M. DE LOS ÁNGELES TORRES, *Beyond the Rupture: Reconciling with our Enemies, Reconciling with Ourselves*, in AA. VV., *Bridges to Cuba*, p. 36.

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 37.

estaba unido a Luisa y a dos o tres amigos [...] cuya generosidad le permitía existir en un medio del que continuaba alejándose irremediabilmente<sup>20</sup>.

Julio se pasa el día haciendo traducciones, dialogando imaginariamente con los autores, intentando llenar su soledad con la escritura, actividad personal que permite manifestar las emociones sin vínculos. Patria, el *alter ego* de Zoé Valdés, va aún más lejos: no sabe si es ella que maneja las palabras o si las palabras, en las que viven los recuerdos y las imágenes, contienen su vida<sup>21</sup>.

También Heberto Padilla y Reinaldo Arenas, obligados a quedarse en la isla, sufrieron esa situación dramática durante algunos años antes de irse a vivir entre desconocidos que, a veces, ni siquiera compartían el mismo idioma. Lezama Lima y Piñera pese a vivir en la misma asfixia, prefirieron cerrarse en la soledad de sus casas más que emprender un viaje lleno de incertidumbre. Lo que pasó a Cabrera Infante, expulsado de Cuba, es bastante común entre los exiliados que experimentaron el ostracismo de la cultura hispanoamericana. Tras el rechazo de la España franquista, se fue, como muchísimos otros en su situación, a Londres para evitar que su experiencia fuera cargada de matices políticos. Zoé Valdés prefirió dirigirse a París, para sacar provecho de su desventura como se deduce de sus palabras “El exilio – afirma la escritora – enriquece el espíritu, amplía la mentalidad. Claro, a los que siempre les interesó tal cosa”<sup>22</sup>.

El eterno presente, en el que el concepto de patria llega a ser una ideación mental, es el único medio reservado al exiliado para mantener vitales sus raíces<sup>23</sup>, en cuanto es conocido, parafraseando a Nietzsche<sup>24</sup>, su fuerza retroactiva. Por lo tanto se entiende que cada línea de desarrollo histórico tiene su sugerencias en el pasado y que según los distintos puntos de vista,

---

<sup>20</sup> PADILLA, *En mi jardín pastan los héroes*, pp. 75-76.

<sup>21</sup> Z. VALDES, *La nada cotidiana*, Actes-Sud, Paris 1995, p. 185. Otras ediciones: Emecé, Barcelona 1995; Ammang Verlag 1995; Zanzibar 1995.

<sup>22</sup> Z. VALDES, *Mis héroes del año 2000*, «Revista Hispano Cubana», 10 (2001), p. 26.

<sup>23</sup> Véase en propósito DE ARAGÓN CLAVIJO, *El caimán ante el espejo...*, p. 85.

<sup>24</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, in *Opere complete*, 5, 2, Adelphi, Milano 1965.

aparecen distintos aspectos de los mismos procesos. Recurriendo a Bergson<sup>25</sup>, podemos ir más allá: el presente no sólo desvela los lados escondidos del pasado, sino que desde luego crea momentos nunca existidos. Bien lo explica Ricardo Arenas en *Antes que anochezca*: “en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo”<sup>26</sup>.

Igual situación la sufrieron los que viven en un ambiente opresivo como en el caso del componente negro y de las mujeres que no caben en la categoría de *hombre nuevo*<sup>27</sup> doblemente exiliados por su íntinseco estado. Cabrera Infante da voz a las dos categorías, presentando a personajes femeninos como Estrella Rodríguez, Magdalena, Beba, que se trasladaron de la provincia cubana a la capital para buscar una oportunidad de ascender en la sociedad.

Este exilio general adquiere según la opinión corriente más bien valencia de diáspora considerado que entre el 15 y el 20% de la población cubana vive ahora fuera de la Isla<sup>28</sup>. Elocuentes son los siguientes versos “Diaspora, like death, eternalizes emotions [...] Diaspora, like death, interrupts all conversation”<sup>29</sup> donde los dos términos – diáspora y exilio – significativamente se identifican con la muerte, la pérdida de la esperanza y de la fe. En el inevitable desdoblamiento de identidad se produce una tercera identidad, que incluye las dos para no sentirse, como afirma Cué, personaje de

---

<sup>25</sup> H.L. BERGSON, *La pensée y le mouvement*, 1934.

<sup>26</sup> ARENAS, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona 1992, p. 314.

<sup>27</sup> El ideal de *hombre nuevo* contemplaba un individuo con la conciencia revolucionaria, comprometido en el buen éxito de la revolución comunista empezada por Castro y ser el medio para lograr el modelo económico impuesto. Para acertar los objetivos debía ser: “generoso, frugal, igualitario, que no estuviera motivado por la codicia sino por el patriotismo y la solidaridad, que entregara su máximo esfuerzo laborales a la colectividad y recibiera de ésta lo esencial para satisfacer sus necesidades” (Cfr. C. MESA-LOGO, *Breve historia económica de la Cuba socialista*, Alianza, Madrid 1994, p. 44).

<sup>28</sup> *Ibi*, p. 28.

<sup>29</sup> J.L. ARCOS, *Epistle to José Luis Ferrer (from Havana to Miami)*, in AA. VV., *Bridges to Cuba*, p. 180.

Cabrera Infante, “apátrida [...] extranjero total”<sup>30</sup> y convertir las experiencias negativas en valores unificadores. Éste es el gran reto de los escritores cubanos dentro y fuera de la Isla para demostrar que su literatura es de verdad “sin fronteras”<sup>31</sup>.

### *El mar*

Extensión móvil y sin límites, el mar es otro elemento que se encuentra en todos los cuatro textos analizados, simbolizando la inestabilidad, la soledad y el misterio indescifrable, los abismos de la conciencia. Por otra parte es inevitable su presencia por ser el factor distintivo de la Isla, primer obstáculo que superar en la vía del exilio, lugar de tránsito que llega a ser la esencia misma del destierro. En *Tres tristes tigres*, Cabrera Infante convierte toda esta problemática en una imagen de gran impacto: el mundo es un acuario, donde se mueven peces en cautiverio que no logran vivir más de un mes, negándose a nadar y muriendo por asfixia<sup>32</sup>. Lo mismo ocurre a los individuos obligados a vivir en un entorno hostil, en que sólo pueden elegir si dejarse arrastrar por la corriente o emprender una lucha sin sentido. El agua, entonces, estimula la reflexión y permite al personaje – Silvestre – que mira la pecera, ahondar en el interior de su conciencia, vasta, profunda y eterna como el mar y agitada por las mismas “olas sucesivas, idénticas y también incesantes”<sup>33</sup>.

Igual inquietud reserva el mar a Julio – personaje de Padilla – en cuanto “espectáculo vasto, monótono y amenazante”<sup>34</sup>. Se tragó amigos y parientes que han preferido salir hacia lo desconocido más que luchar en su patria, exactamente al contrario de los que se quedaron con la esperanza de establecer, a través de su arte, una manera diferente de vivir la cultura y la sociedad.

---

<sup>30</sup> CABRERA INFANTE, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona 1967, p. 402.

<sup>31</sup> Cfr. S. REGAZZONI (ed.), *Cuba: una literatura sin fronteras*, Iberoamericana, Vervuert 2001.

<sup>32</sup> *Ibi*, p. 289.

<sup>33</sup> *Ibi*, p. 320.

<sup>34</sup> PADILLA, *En mi jardín pastan los héroes*, p. 75.

Distinto es el sentimiento de Arenas que considera el mar como una experiencia emocionante, una aventura que disfrutar, el sitio más estupendo en que recobrar sus energías, llenarse otra vez de vitalidad, bañarse en el sol brillante. “Era una fiesta y nos obligaba a ser felices, aun cuando no queríamos serlo – observa el escritor recordando incluso los atardeceres –. Quizás, inconscientemente, amábamos el agua como una forma de escapar de la tierra donde éramos reprimidos”<sup>35</sup>. La puesta del sol que se refleja en el agua captura por su magnetismo y fascinación llegando a ser indispensable por la supervivencia del autor. Así la inmensa superficie líquida se transforma en su consuelo, la “mayor compañía que tenía entonces y que he tenido siempre”<sup>36</sup>, la regeneración de sus heridas, no sólo físicas – las que se hizo en las muñecas intentando el suicidio<sup>37</sup> –, sino también las lesiones del alma, provocadas por su exilio interior. En el momento en que se aleja de ella, pierde completamente interés por la existencia. Así, encerrado en la prisión del castillo del Morro, en una celda cuya pequeña ventana hace entrever el mar como “algo remoto”<sup>38</sup>, sin esperanza y libertad, intenta otra vez quitarse la vida. Inequivocablemente el mar, entonces, se identifica con sus propias raíces vitales y la búsqueda de la identidad.

Igualmente para Zoé Valdés el agua tiene una potencialidad polisemántica: es sinónimo de libertad, fuga de sus desilusiones, meditación, “una atracción lenta, una serenidad máxima, un espanto curioso que sosiega”<sup>39</sup>, como bien afirma la autora. Si muchas veces las olas se parecen a fragmentos de vida, dulcificando el recuerdo, otras veces pueden ser también despiadadas, destruir las casas como la de Hernia, porque su fuerza no se puede contener. En este caso sería preferible sustituir el desierto líquido con “un inmenso jardín para los niños y los jóvenes y los viejos y todos”<sup>40</sup>, terreno de encuentro donde jugar, divertirse, conocerse, aprender de los juegos infantiles. La barrera

---

<sup>35</sup> *Ibi*, p. 139.

<sup>36</sup> ARENAS, *Antes que anochezca*, p. 136.

<sup>37</sup> *Ibi*, p. 187.

<sup>38</sup> *Ibi*, p. 204.

<sup>39</sup> VALDÉS, *La nada cotidiana*, p. 29.

<sup>40</sup> *Ibi*, pp. 73-74.

natural que separa la isla del mundo, encierra a la autora en su frustración, impidiéndole comunicar con otras culturas y alcanzar su madurez. Encerrada en una isla que no da respuestas o soluciones a sus necesidades y deseos, ella parece ahogar bajo el peso insostenible y agobiante del océano, real y metafórico.

A pesar de todo aspecto negativo o positivo, el mar presenta la única posibilidad para unir nuevamente a los que se fueron con los que se quedaron. “Ese mar es de todos, es nuestra alegría, ¿merece que sigamos insangrentándolo?”<sup>41</sup>, concluye Zoé Valdés subrayando la necesidad de sanar situaciones de guerra permanente determinadas por el poder político y la angustia existencial.

*La ciudad: de lugar de la memoria - La Habana - a nolugar - Miami -*

Pese a las mil incertidumbres y faltas de seguridad, el mar alimenta sueños de felicidad que la ciudad niega, anulando aspiraciones y ofreciendo una vida suspendida. El lugar simbólico por activar las relaciones entre territorio y ciudadanos, pierde progresivamente su rol como ocurre a La Habana, hasta transformarse en aquel *nolugar* asimbólico de Miami. Este término se debe al antropólogo francés Marc Augé que en 1992, declara:

[...] Se un luogo può definirsi identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né relazionale, storico, definirà un nonluogo. L'ipotesi che qui sosteniamo è che la surmodernità è produttrice di nonluoghi antropologici e che [...] non integra in sé i luoghi antichi: questi repertati, classificati e promossi “luoghi della memoria” vi occupano un posto circoscritto e specifico<sup>42</sup>.

Una vez más, el mundo contradictorio de la capital cubana suscita sensaciones diametralmente opuestas: admiración y sorpresa alimentadas por

---

<sup>41</sup> *Ibi*, p. 134.

<sup>42</sup> M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it., elèutehera, Milano 1993, p. 17.

colores y sonidos, por las luces de sus calles, siempre llenas de gente alegre, sin aparentes problemas cotidianos, y rechazo total por falta de promesas mantenidas y esperanzas. Lo evidencian las novelas consideradas: en *Antes que anochezca* emerge el misterioso y fascinante tejido social, mientras en *La nada cotidiana* todo cae en ruína; sentimientos y edificios pierden su resplandor bajo el peso de la desilusión y el desgaste del tiempo. Igualmente la ciudad no es nada más que pura ilusión *En mi jardín pastan los héroes* y un recuerdo en *Tres tristes tigres*. Son los personajes mismos a otorgar realidad a los paisajes de la ficción en una especie de proceso de aproximación en que se unen de manera sintética principios lógicos y criterios epistemológicos.

El símbolo de Cuba, de la utopía de un sueño revolucionario desbordante de orgullo nacional por haber encabezado la rebelión latinoamericana en contra del coloso estadounidense, paraíso tropical visitado por millones de turistas cada año, La Habana resulta una ciudad “[...] desplomada no ya por la batalla de las armas sino por la guerra de las palabras”<sup>43</sup>. Las descripciones regresan al elemental rol semiótico, un conjunto de metonimias y sinécdoques<sup>44</sup> y las palabras no reproducen la totalidad de la realidad, son expresión de un discurso más que de la historia. Se pierden, así las oposiciones sujeto/objeto, tiempo/espacio.

En la capital se desarrollan las aventuras de Julio y Gregorio, *alter ego* de Padilla, que amargamente brindan por las ruinas, “[...] por las ciudades del sol que nos achicharrará – como ellos mismos afirman –, por el señor Tomás Moro, Morris y Fourier y todos los ortodoxos que sueñan con ciudades que no habitará nadie”<sup>45</sup>. Ejemplo de la esquizofrenia de la realidad en que viven, esos personajes manifiestan la alteración de su ser disociado del elemento e extrapolítico. En un contexto donde “todo hombre era [...] un informe”<sup>46</sup>,

---

<sup>43</sup> DE LA NUEZ, *La bolsa perpetua...*, p. 69.

<sup>44</sup> Al propósito véase lo que opina Hamon: “La descrizione è [...] l’attualizzazione di un paradigma lessicale latente sottoforma di un insieme testuale contraddistinto da metonimie e sineddochi (enumerazioni delle parti di un tutto)” (PH. HAMON, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, trad. it., Pratiche, Parma 1977, p. 143).

<sup>45</sup> PADILLA, *En mi jardín pastan los héroes*, p. 252.

<sup>46</sup> *Ibi*, p. 179.

divididos entre dimensiones opuestas, intentan recobrar la identidad perdida y lograr un sitio para escapar de la lógica partidista. El fin del narrador es el de activar la dialéctica interior/exterior, es decir entre el tiempo (*plot*) de la narración y el espacio (*lugar*) de la descripción.

Construida para defender y encarnar las ideas más ambiciosas, la ciudad ahora, tras la fiesta, enseña la precariedad de monumentos y estatuas, ecos de antiguos discursos: una arquitectura retórica y artificial que quiso anular el pasado a través del futuro sin detenerse en el presente que se revela, por lo tanto, un tiempo aún inexplorado. Los recorridos en coche lanzado a toda velocidad de Silvestre y Cué – *Tres tristes tigres* –, en efecto, consuman espacio para “[...] recorrer otro espacio fuera del tiempo – o más claro –, recordar”<sup>47</sup>. Un recuerdo que llega a ser palpable, una ilusión mimética tan fuerte como efímera difuminándose en el juego del lenguaje que se aleja del referente, manteniendo un débil contacto. A través de la invención narrativa y sus múltiples y contradictorias dimensiones, toma fuerza la crítica al entorno social. Escritura como traducción de la realidad, entonces, donde el lenguaje tiene una importancia primaria siendo de por sí traidor del objeto que presenta.

En su carrera contra el tiempo para atrapar el presente, la ciudad pierde su familiar connotación y esencia, hasta invertir el concepto mismo de creación: los edificios como seres humanos, nacen, crecen y mueren continuamente en una saga arquitectónica<sup>48</sup> infinita. En su imaginación, Cué inventa para ellas bolsas de nylon infladas para cubrirla y protegerla del paso del tiempo, calles neumáticas por las que corren coches con ruedas de asfalto, aceras rodantes a diferentes velocidades y dotadas de sillas para ancianos<sup>49</sup>. Su Habana vive las locuras de los años anteriores a la revolución, la última violenta llamada del gobierno de Batista, lugar irreal, rico en fermentos culturales y en miles de diversiones, al borde del colapso.

---

<sup>47</sup> CABRERA INFANTE, *Tres tristes tigres*, p. 313.

<sup>48</sup> *Ibi*, p. 318.

<sup>49</sup> *Ibi*, pp. 404-405.

Con la revolución una nueva linfa animó a la capital que mudó aspecto en poco tiempo: se buscaron en el extranjero los arquitectos más importantes y se estimularon a los artistas locales para exportar al mundo la imagen del cambio. Reinaldo Arenas, nacido en la provincia rural cubana, llegó a la Habana en 1960: era la primera gran ciudad que veía y quedó embrujado por aquel “[...] otro mundo [...] multitudinario, inmenso, fascinante”<sup>50</sup>. Nada que ver con la percepción que tiene de ella, a distancia de cuarenta y cinco años, Patria/Yocandra de *La nada cotidiana*: “[...] La Habana está triste, desvencijada, hecha lena. Mira p’allá, un muchacho de treinta años armado de una cuchara hurga en el latón de basura [...] No quiero ser testigo de esa verdad para la cual no fue educada nuestra generación”<sup>51</sup>. De hecho su generación fue educada a la esperanza, a demorar en el espacio de los proyectos, de los sueños, convirtiendo la ciudad en discurso retórico, donde materializar las aspiraciones más atrevidas. Por eso la desilusión es fatal y no puede ser borrada: el mundo narrado se rompe en miles de fragmentos que atestiguan la desconfianza de la representación narrativa de lo real.

Lo que sí se construyó, como consecuencia del exilio, fue una nueva Habana en la otra orilla del mar: Miami. El diez por ciento de sus ciudadanos son cubanos, su cultura y política se desarrollan alrededor del “problema” cubano. Reducto de la guerra fría, donde coexisten batistianos, fidelistas desilusionados y recientes disidentes que pertenecían a la revolución, es un espacio de extrema politización. Es el lugar que está más cerca y, al mismo tiempo, más lejos de La Habana<sup>52</sup>, la ciudad que los exiliados cubanos han transformado en su isla fuera de la isla, que se apoya en la base de una naturalización de la distancia y de una forma medida por la experiencia de antaño, la misma que confirmará la experiencia directa. Estas personas, que guardan en su memoria una capital ya desaparecida, justo como La Habana de *Tres tristes tigres*, viven partidos en dos, entre la realidad del pasado difuminada en el recuerdo y la esperanza de un futuro.

---

<sup>50</sup> ARENAS, *Antes que anochezca*, p. 76

<sup>51</sup> VALDÉS, *La nada cotidiana*, p. 101.

<sup>52</sup> M. DE LOS ÁNGELES TORRES, *Beyond the rupture...*, p. 39.

Ciudad multicultural, sitio de interacción social entre culturas diferentes construido en el siglo XX como localidad turística donde pasar el tiempo de manera agradable, “[...] tropical compensation for the tasks of Northern development”<sup>53</sup>, resulta ahora un lugar donde ningún ser colectivo puede seguir formándose, una ciudad de plástico, carente de misterio y de atracción,

[...] la caricatura de Cuba; de lo peor de Cuba [...] una especie de fantasma de la Isla; una península arenosa e infecta tratando de convertirse en el sueño para un millón de exiliados de tener una isla tropical [...], la ciudad, que no es ciudad, sino una especie de caserío disuelto, un pueblo de vaqueros donde el caballo ha sido sustituido por el automóvil”<sup>54</sup>.

Una no-ciudad, una utopía al revés en la que el carnaval del trópico se mezcla con las ventajas del primer mundo, un *nolugar*, una copia incompleta de los países de los inmigrados, donde el desnivel interno/externo llega a ser incrementado, de manera irreversible, por el aumento exponencial de individuos transnacionales. Al mismo modo de La Habana, es un producto de las palabras, de un exceso de palabras, donde la cultura nacional vive sólo en la ficción, una ciudad atomizada, sin centro, multiperiférica<sup>55</sup> que suscita sensaciones de vértigo categorial, de extravío temporal y desorden topológico. Por su desarrollo económico, artístico y cultural, debido sobre todo a personas formadas en el régimen comunista, es calificada de “ciudad poscomunista”<sup>56</sup>.

En resumidas cuentas, Miami no permite que las identidades nómadas se arraiguen en sus espacios, no activa procesos de identificación personal. De aquí el brote de un auténtico individualismo que ofrece la oportunidad de alejarse del cuerpo social, facilitando la introducción del concepto de *localidad* donde lo universal se particulariza y el particular se universaliza. En esto

---

<sup>53</sup> J. KEON, *A Connecticut yankee in Cuban Miami: reflections on the meaning of underdevelopment and cultural change*, in *Ibi*, p. 283.

<sup>54</sup> ARENAS, *Antes que anochezca*, p. 313.

<sup>55</sup> DE LA NUEZ, *La bolsa perpetua...*, p. 142

<sup>56</sup> *Ibi*, p. 140.

coincide con la visión de La Habana, que nos ofrecen los escritores seleccionados. Tal vez haya sido profético el reproche de Silvestre a Cué por conducir demasiado veloz, hasta el punto de entrar en otra dimensión, cíclica y sin apoyos: “Entonces sabes que quieres continuar la carrera hasta encontrar no La Habana, sino la cuarta dimensión, que quisieras que quisieras que la calle, continuada, fuera más que un círculo una órbita temporal, que éste es tu trompo del tiempo”<sup>57</sup>. En este sentido, el autor, amplía los confines de lo visible y transfiere cada valor simbólico de la realidad concreta a la imaginada, pensando en lo existente como algo nunca existido.

### *Conclusiones*

La atmósfera romántica y exótica que continúa siendo uno de los rasgos principales de la isla, que desafió el poderoso mundo occidental, la excepcional fuerza de su líder y la longevidad de su poder llegado ahora a sus últimos días, siguen suscitando curiosidad e interés. Inevitable la consideración sobre la presencia del intelectual: ¿subordinado al poder o espíritu libre que tiene como única garantía de supervivencia su amor al arte cual espacio de la existencia?

El estudio de los autores cubanos que vivieron en la revolución castrista, la apoyaron y quedaron desilusionados, ha permitido analizar a través de su desarrollo artístico, lo que ocurrió en este entorno social, contradictorio y lleno de ambigüedades, desde un período que va de los albores de la revolución (*Tres tristes tigres*, 1967) hasta mediados de los años noventa (*La nada cotidiana*, 1995). Esto proporciona la posibilidad de considerar el proceso social en su evolución cronológica, mientras se transforman y cambian objetivos y finalidades, puntualmente registrados en las novelas.

Pese a su aparente indiferencia al medio social y su pasividad, la obra literaria siempre expresa una toma de posición hacia la realidad, justo por su intrínseca condición retórica que es la de dirigirse a alguien. Así los libros citados, representan un acto de fé en el arte, precisamente en un momento de

---

<sup>57</sup> CABRERA INFANTE, *Tres tristes tigres*, p. 375.

crisis económica y moral, subrayando el valor de la cultura y su imprescindible importancia en la construcción de una sociedad. Arenas, Cabrera Infante, Padilla y Valdés, sin engaños ideológicos, comparten el mismo compromiso, la aspiración de poder llenar el desfase que hay entre la imagen de la isla que se vende a los ciudadanos y la situación real. Convencidos de que detrás de lo que se esconde existe algo desconocido, detrás de la certidumbre hay la duda y la ambigüedad, buscan, incluso, más allá de discursos puramente políticos, la solución al problema de su identidad, exiliada del lugar al que, por razones culturales y emotivas, pertenecen.

Su fin, más o menos manifiesto, es volver a contextualizar el pasado para explorar las opciones para el futuro de la nación, otorgarle el lenguaje emocional común a todos los cubanos, los que se fueron y los que se quedaron<sup>58</sup>, quitar la cultura del yugo ideológico, buscar elementos unificadores para actuar un cambio social, cultural y económico aún recuperando el viejo espíritu de la revolución de 1959. Eso porque ninguna auténtica experiencia artística permanece, parafraseando a Hauser, en la “[...] semplice contemplazione, nella passiva accettazione e nel godimento “disinteressato” delle forme estetiche”<sup>59</sup>. En la forma caben implícitas la respuesta a los problemas del sentido de la existencia y la propuesta de solución. Por tanto, en el orden de la trama, los fragmentos desordenados de la vida toman forma unitaria dentro del discurso que constituye una referencia articulada. Aquí se ponen de relieve los contrastes y los conflictos escondidos que los lectores reconocen como una advertencia para combatir los peligros de desarraigo y descomposición que amenazan sus vidas. Lectura como momento de reflexión, por lo tanto, necesidad de abrir los ojos dentro de sí y en el mundo exterior, para borrar ambigüedades y ordenar el caos de la existencia.

---

<sup>58</sup> M. DE LOS ÁNGELES TORRES, *Beyond the rupture: reconciling with our enemies, reconciling with ourselves*, in AA. VV., *Bridges to Cuba*, p. 40.

<sup>59</sup> A. HAUSER, *Sociologia dell'arte, I. Teoria Generale*, Einaudi, Torino 1977, p. 354.

# POESÍA, GÉNERO Y ETNIA EN CENTROAMÉRICA

MAGDA ZAVALA  
(Università Nazionale di Costa Rica)

## *Introducción*

La mayoría de las mujeres indígenas latinoamericanas, como también un número considerable de afrodescendientes, suelen pertenecer a los grupos más desfavorecidos de la población del continente, aunque también existen entre ellas, por supuesto, algunos sectores adinerados. Es sabido que la etnia y el género determinan en mucho la clase social<sup>1</sup> a que se ven confinadas estas mujeres, con poca oportunidad de ascenso, sobre todo si son jefas de hogar, sin acceso a trabajo remunerado o con trabajos incidentales, con embarazos repetidos y muchos hijos. La condición subalternizada de los grupos étnicos (conquistados, sometidos, invadidos, esclavizados, saqueados...) fue marcada desde la Conquista y se mantiene en el marco de la escena internacional actual, hecho innegable a pesar del ascenso económico de algunos, debido al negocio del turismo, las empresas culturales (las artesanías de circulación transnacional, especialmente) y otros.

En esas condiciones, es escasa su posibilidad de presencia en la cultura reconocida oficialmente. Por eso resulta muy significativa la llegada de un grupo de escritoras indígenas y afrodescendientes a la escena literaria latinoamericana, aunque hasta ahora se han realizado y divulgado pocos estudios sobre este tema. Existe alguna información sobre unas cuantas autoras

---

<sup>1</sup> Al respecto, consultar para el caso de Guatemala: "Persiste la marginación: especialmente en la población pobre, indígena y mujeres", <http://www.la-tertulía.net/eds/2003/200321.htm>.

indígenas, entre ellas Dolores Batista<sup>2</sup>, en México (parte destacada de un grupo de nombres que ya se han dado a conocer en ese país<sup>3</sup>), una promoción de

---

<sup>2</sup> Sobre ella dice Enrique Servín: “Promotora social y poeta tarahumara, nació en la comunidad de Ojachíchi, en 1962. A consecuencia de un accidente doméstico debió pasar parte de su primera infancia en hospitales y clínicas serranas, en donde pronto aprendió como segunda lengua el castellano. Después de terminar sus estudios de secundaria y enfermería, regresó a su lugar de origen y fundó en su propia casa una escuela orfanatorio que ella misma atendía. Fue la informante principal de Pedro de Velasco para la elaboración de su tesis *Danzar o Morir*, ahora considerada un clásico sobre el tema de la etnia rarámuri, y colaboró en la elaboración del libro *Hablemos el tarahumar*, método para el aprendizaje de esta lengua mediante materiales en audio. A lo largo de su vida llevó a cabo numerosos proyectos de mejoramiento social en su comunidad, incluyendo la gestión de varios créditos e importantes proyectos productivos. Llegó a ser comisaria del Ejido de Panalachi – un puesto muy pocas veces ocupado por mujeres en la Sierra Tarahumara – y, poco antes de morir en agosto del 2004, fue nombrada miembro del Consejo Consultivo Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas por la señora Xóchitl Gálvez titular de dicha institución. A pesar de haber dejado terminados apenas diecisiete poemas, Dolores Batista merece ser considerada – como seguramente lo demuestran los poemas aquí publicados – una de las más originales e importantes escritoras en el panorama de las literaturas indígenas de México, así como uno de los personajes indispensables de la cultura chihuahuense”. [www.tlap/ali.comDoloresBatista.htm](http://www.tlap/ali.comDoloresBatista.htm).

<sup>3</sup> *Dan voz a música y poesía de mujeres indígenas. Graban disco “Lluvia de sueños, poetas y cantantes indígenas”*, México, DF, 15 de junio de 2005 (FIA).- El disco *Lluvia de sueños, poetas y cantantes indígenas*, que reúne 42 muestras del canto y la poesía de mujeres indígenas, es un importante espacio para que este sector de la población sea escuchado y tenga un lugar en la cultura del país. Se trata de un nuevo e importante medio de difusión de la música indígena, de siete creadoras que “van abriendo espacios y adquiriendo nuevos caminos dentro y fuera de sus comunidades, que recurren a la música y poesía para hurgar en lo más profundo de su ser y corazón de sus culturas”, destacó Aurora Oliva. La jefa de Promoción a las Culturas Indígenas de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del Conaculta explicó que el disco reúne 42 muestras del talento de poetas bilingües en tojolabal, huichol, purépecha, tzotzil, zapoteco y español. “La muestra poética incluida en este fonograma desvanece un vacío, rompe un silencio, emerge una voz hasta hace poco ausente, apartada, callada. Como ceibas frondosas que esparcen cantares, aromas, voces y colores aparece la poesía reveladora de Angélica Ortiz, Enriqueta Lunez y Elizabeth Pérez”, entre otras, dijo. La funcionaria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) destacó que la producción, cuya segunda edición será presentada el 26 de junio próximo refleja diversas culturas, visiones, sonoridades, armonías, lenguas y estilos de canto de mujeres indígenas. Oliva puntualizó que el disco es una innovación en el campo de la difusión del

escritoras mapuches<sup>4</sup> y un grupo de mujeres poetas de los países andinos, especialmente de Bolivia, donde resuena la poesía en quechua de Alicia Terán, Ernma Paz y Einma Cladera, así como las hermanas Blanca e Irguila Revuelta. Igualmente en Perú, es notoria la presencia de mujeres en el grupo de poetas andinos emigrados a Lima, en particular, Dida Aguirre y Lily Flores<sup>5</sup>.

En este trabajo, abordaremos específicamente el modo en se vive este proceso en Centroamérica, con sus aspectos comunes y sus especificidades, a partir de un grupo representativo de escritoras.

### *Las etnias y las dinámicas de la nueva poesía de mujeres en Centroamérica*

Hasta hace muy poco, hablar de producción literaria y poética refería a la poesía de los hombres blancos de origen europeo y de los movimientos literarios venidos del otro lado del Atlántico y su asimilación en el continente americano. La poesía oficializada era la única en obtener reconocimiento, aunque los sectores populares criollos y las demás etnias que llegaron con la Conquista y la Colonia trajeron consigo y conservaron su haber imaginario, su

---

trabajo creativo de estas siete mujeres: Roselia Jiménez, tojolabal; Angélica Ortiz, huichol; Elizabeth Pérez, purépecha; Delfina Albáñez y Juana Inés Reza, pai pai; Enriqueta Lunez, tzotzil; y Martha Toledo, zapoteca. (...)” [www.tvazteca.com/hechos/archivos2/2005/6/113716.shtml](http://www.tvazteca.com/hechos/archivos2/2005/6/113716.shtml).

<sup>4</sup> *Escritoras Mapuche mostraron su trabajo durante encuentro en la Universidad Austral de Chile*. 26/08/2005: “Interesante y cercana fue las exposición de las poetas Maribel Mora Curriao, Graciela Huinao y Roxana Miranda Rupailaf; quienes dieron inicio durante la mañana de hoy jueves 25 de agosto al «Encuentro de escritoras mapuche Meli domo dungun (Cuatro palabras de mujeres)». (...) Esta exposición, que incluyó lecturas de poemas en español y mapudungún, se realizó en el Auditorium del nuevo Edificio Docente de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile. Las escritoras, tras mostrar su trabajo y hablar de sus experiencias de vida asociadas a su relación con el pueblo mapuche, contestaron las numerosas preguntas que le hizo el público que repletó dicho salón de eventos”. Fuente: *Universidad Austral de Chile* (...) [http://www.universia.cl/portada/actualidad/noticia\\_actualidad.jsp?noticia=83990](http://www.universia.cl/portada/actualidad/noticia_actualidad.jsp?noticia=83990)

<sup>5</sup> J. NORIEGA BERNUY, *Yaranga Valderrama, Abdón*. «*El tesoro de la poesía quechua*», Ediciones La Torre, Madrid 1994. En «*Revista de Crítica Literaria latinoamericana*», Año XXIV, N. 49, Lima-Hanover, I Semestre de 1999, pp. 287-288 <http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll49/49nave3.htm>.

capacidad ficcional mediante el lenguaje, oral y escrito. Del mismo modo los autóctonos habitantes del Nuevo Mundo guardaban su expresión artística verbal y la actualizaban en su vida cotidiana y sus celebraciones rituales.

Los procesos que reivindican la presencia de la cultura indígena en la conformación de la identidad ocurren lentamente y con dificultades ideológicas, tales como las que muestra el indigenismo. No es sino hasta el presente latinoamericano que siguió a la contracelebración del V Centenario de la llegada de Colón a América, y que se expresa en el orden político como el ascenso de presidentes indígenas en varios países de Latinoamérica, cuando las culturas del sustrato americano reciben revaloración.

Una constante en los procesos reivindicativos de las culturas autóctonas hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, es la ausencia de mujeres en los registros de creadores. Por ejemplo, en el rescate de poetas de México antiguo, de Juan Bautista de Pomar, Tezcoco, 1582, estudiado por Angel María Garibay en el texto *Poesía Náhuatl* (1964), se habla de la existencia de poetas masculinos solamente, por lo que puede entenderse que en esa cultura solo podían ser poetas los hombres; sin embargo, por el carácter androcéntrico de la cultura que rescata, también podría ser que no se diera lugar a las mujeres poetas del mundo antiguo mexicano en los repertorios identificados. Este es un asunto pendiente para los especialistas del campo, luego del desarrollo de la crítica feminista a la cultura<sup>6</sup>. Interesa a este estudio justamente ofrecer algunos atisbos sobre la relevancia debida a las poetas indígenas y afrodescendientes que, venciendo los numerosos obstáculos que supone su origen social, han llegado a las letras del presente de la región. Se tiene, además,

---

<sup>6</sup> En todo caso, cabe actualmente la duda: ¿no había productoras literarias en el mundo precolombino o no fueron identificadas y valoradas, tal y como ocurrió en gran parte en occidente judeocristiano? La visibilización de las mujeres ha ocurrido quizás al terminar la infancia de la humanidad-ojalá así fuera-que negaba a su madre. Quizás ahora sea posible exhumar a las mujeres de las culturas subalternizadas, tanto como se ha venido haciendo en la segunda parte del siglo XX y lo que va del XXI con las mujeres de las etnias centrales y de los sectores dirigentes.

la esperanza de suscitar nuevas indagaciones que lleven a búsquedas similares en nuestro pasado reciente y remoto.

### *Poesía emergente de resistencia étnica*

La poesía centroamericana escrita por mujeres tuvo un importante ascenso a partir de 1970, con la publicación de *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas. A ella siguieron un grupo nutrido de poetas, sobre todo en Nicaragua, quienes como Gioconda Belli y Daisy Zamora, mezclaron reivindicación erótica y lucha política, para luego sumar a esto las protestas feministas y la celebración de la feminidad autoafirmada (asumida en muchos casos como regreso de las diosas...), todo ello con un estilo conversacional, muchas veces de osada irreverencia. Posteriormente, las jóvenes poetas dejan atrás las militancias y adhieren a una poesía acre y descreída, de tono postmoderno, común con las voces masculinas.

De manera simultánea con estas tendencias propias de la poesía reconocida por la oficialidad de la cultura, poetas que provienen de etnias distintas a la criolla, tradicionalmente al margen de los reconocimientos en Centroamérica, comienzan a despuntar con su presencia en el campo literario contemporáneo. Este es un hecho sin precedentes.

La primera figura indígena que merece citarse, sin duda, es Rigoberta Menchú, conocida por sus luchas por los Derechos Humanos y por la paz y por haber obtenido el Premio Nobel de la Paz 1992. A raíz de la conocida polémica Stoll<sup>7</sup>-Menchú, en realidad, debate Stoll/Mario Roberto Morales vs. Arturo Arias/Dante Liano/Rigoberta Menchú, esta autora se convierte en

---

<sup>7</sup> El debate opuso el texto crítico de Stoll *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* (1999) y el libro de Menchú/Elizabeth Burgos *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. El antropólogo estadounidense le atribuye a libro numerosas inexactitudes y tergiversaciones, cuyo propósito habría sido adecuar los sucesos a la estrategia revolucionaria de un grupo beligerante, y por tanto, carecería de fuerza moral y apego a la verdad. Ver el artículo: *La construcción de «Me llamo Rigoberta Menchú»*, de David Stoll, aparecido en <http://www.neoliberalismo.com/rigoberta-mentira.htm>.

nuevo foco de interés. Con publicaciones recientes a su haber, Rigoberta Menchú es hoy una presencia ineludible en la escena cultural, a pesar de la mengua del brillo que había logrado con *Me llamo Rigoberta Menchú*, el libro testimonial escrito con la intervención de Elizabeth Burgos en 1983, luego de la polémica citada. Sin embargo, eludiendo abundar sobre lo justo o injusto, de lo tendencioso o apropiado de los argumentos de la discusión, es claro que el libro seguirá teniendo un lugar en la historia cultural de América Latina y, en particular, de la región centroamericana, lo mismo que su conocida coautora. Queda pendiente un estudio desapasionado, que sitúe lo actuado en el contexto de las estrategias políticas del momento, así como de otros cuestionamientos muy casualmente surgidos en el período<sup>8</sup>.

Rigoberta Menchú escribe también literatura para niños<sup>9</sup> y poesía, aunque ésta última en menor grado. El resguardo de su raíces, así como el clamor por la justicia constituyen columnas vertebrales de su motivación lírica. De su poema *Patria Abnegada*, el siguiente fragmento:

(...)  
Crucé la frontera empapada de tristeza.  
Siento inmenso dolor de esa madrugada  
lluviosa y oscura,

---

<sup>8</sup> Resta por aclarar el papel de los cuestionamientos coétaneos a figuras de especial importancia en la cultura latinoamericana de resistencia: Rigoberta Menchú y El Subcomandante Marcos (B. DE LA GRANGE y M. RICO, *Marcos, la genial Impostura*, 1997), así como a la izquierda latinoamericana en *el Manual del perfecto idiota latinoamericano* (1996), de Carlos Montaner, Plinio Apuleyo Mendoza y Álvaro Vargas-Llosa.

<sup>9</sup> “En septiembre de 2003 presentó en la capital mexicana su segundo libro infantil, *El vaso de miel*, que reúne leyendas mayas sobre el origen del mundo”. <http://buscabiografias.com/cgi-bin/verbio.cg>.

O.R. GONZÁLEZ, *Dos valiosos libros de Rigoberta Menchú Tum*. A mediados del año pasado (se refiere a 2002), Rigoberta Menchú Tum vio editadas dos de sus obras más recientes: *Hacia un cultura de paz (Kaslamal pa ri utzil-vivir en el bien)*, publicada por el Grupo Editorial Lumen de Argentina y México, y *Li Mi 'n, una niña de Chimel. Una fábula verdadera en la tierra de los mayas*. En colaboración con el escritor guatemalteco Dante Liano, Editorial Alfaguara, Octubre de 2002. [http://www.lahora.com.gt/03/01/30/paginas/cult\\_1.htm#n2](http://www.lahora.com.gt/03/01/30/paginas/cult_1.htm#n2)

que va más allá de mi existencia.  
Lloran los mapaches,  
lloran los saraguates,  
los coyotes y zenzontles totalmente silenciosos,  
los caracoles y los jutes desean hablar.  
Llora día y noche de tanta tristeza.  
empapada de sangre,  
llora día y noche de tanta tristeza.  
Llevo el costal lleno de tantas cosas  
de esa tierra lluviosa.  
Llevo los recuerdos milenarios de patrocinio,  
las calles que nacieron conmigo,  
el olor de la primavera, olor de los musgos,  
las caricias de la milpa  
Y los gloriosos callos de la infancia.  
Llevo el huipil coloreal para la fiesta.  
Cuando regrese,  
llevaré los huesos y el rostro de maíz.  
(...)  
(«ISTMICA», 1995:131-132)

En Guatemala, luego del trabajo pionero de Menchú, ha aparecido un verdadero movimiento de poetas indígenas, en el que destaca especialmente Humberto Ak'abal. Varios de estos poetas y escritores indígenas aparecen con clara intención de reivindicar la pertenencia étnica<sup>10</sup>, tanto por las temáticas

---

<sup>10</sup> Se incluye aquí un cuadro que ilustra el registro de un grupo numeroso de poetas indígenas contemporáneos del área maya:

MAYAN CREATIVE WRITERS, LISTED BY LINGUISTIC GROUPING:

IXIL	Juan Guzmán, Miguel Medina Lloma
KAQCHIKEL	Luis de León, Calixta Gabriel, Francisco Morales Santos, Manuel Salazar, Marcelino Tavila, Juan Yool Gómez
K'ICHE'	Florentino Pedro Ajpacajá Tum, Humberto Ak'abal, Alberto Baten Ajalen, Ricardo Cajas, Diego Adrián Guarchaj, Luis Enrique Sam Colop, Julio Sis Pérez, Félix Lorenzo Velázquez Saquic, Obdulio Villatoro Quiroa
MAM	Enrique Chil el Gómez
Q'ANJOB'AL	Gaspar Pedro González

como por las distintas marcas de estilo. Hay que señalar que uno de los aspectos más interesante de ese proceso es la inclusión de mujeres poetas. Calixta Gabriel es una de las más reconocidas poetas indígenas<sup>11</sup> guatemaltecas. A ella han seguido Maya Cú y un grupo de jóvenes poetas menos conocidas citadas por Lucrecia Méndez de Penedo<sup>12</sup>, entre ellas, María Pérez Tzu, Domitila Cane'k y Anaima Café.

Calixta Gabriel, exiliada en los Estados Unidos durante los años de la guerra en Centroamérica, fue incluida por Zoë Anglesey en su conocida antología *Ixok Amar-Go: Poesía de Mujeres Centroamericanas Por La Paz = Central American Women's Poetry for Peace* (1987), casi una década antes de su primer libro, *Hueso de la tierra*, que salió a la luz en 1996. Su poesía, de clara militancia étnica y política, integra fuertes componentes religiosos de las vertientes cristiana y precolombina, tanto en lo que refiere a los sentidos como a las cadencias de sus textos. Veamos un conocido poema suyo que muestra algunas de estas características:

¡ENTRAS TÚ!  
Mientras tú no cantes,  
mientras tú no te solidarices con los pueblos,  
mientras tú discrimines,  
mientras tú comas bien y  
no te des cuenta del niño huérfano,  
de la mujer viuda,  
del hombre que se alimenta de raíces,

---

Q'EQCHI      Maya Cu, Pablo Tení  
POPTI'        Antonio Cota García, Víctor Montejo  
TZ'UTUJIL    Bizarro Ujpan

(<http://wwwfp.mccneb.edu/mayanliterature/womenwriters.htm>)

<sup>11</sup> Sobre Calixta Gabriel, confróntese *Literaturas indígenas de Centroamérica*, de Magda Zavala y Seidy Araya (Heredia: EUNA, 2002) y el texto *Acercamiento a la poesía mayense del siglo XX, desde Calixta Gabriel y Humberto Ak' Abal* de Marlen Oviedo, «ISTMICA», 5-6 (Heredia: UNA, 2000).

<sup>12</sup> L. MÉNDEZ DE PENEDO, *Estrategias de subversión. Poesía feminista guatemalteca*, «ISTMICA», 5-6, (Heredia: UNA, 1999- 2000), p. 47

del anciano en agonía,  
de la mujer embarazada y  
de la mujer violada,  
las flores seguirán marchitándose,  
los campos seguirán secándose,  
las vidas seguirán apagándose  
y las sonrisas seguirán desapareciendo.  
Mientras tú no razones,  
¿quién se acordará del que no tiene alimento?  
¿quién se acordará del desnudo?  
¿quién le dará de beber al que tiene sed?  
¿y quién le dará amor?  
(Zavala, 2005:186)

También la poeta Maya Cu pertenece al grupo de escritores que tiene un profundo sentimiento de pertenencia a una cultura relegada, hecho que en la poeta se suma al reclamo de género:

II  
No siento vergüenza  
de mis lágrimas  
ellas son la rabia  
por el dolor  
de mis hermanas  
con ellas  
lavo el abuso  
de calles, cines y  
salas en claroscuro...  
con ellas condeno las cadenas  
de mi casa, mi ciudad  
mi país.  
Me acompañan y  
Recorro  
los surcos  
de mis sueños  
levanto mis brazos

despierto las voces  
de todas  
Lloro  
con coraje  
con furia  
por Isabel, Mercedes, Zoila...  
mañana lo quiero  
hacer con paz.  
(Zavala, 2005:151)

La aparición de estas nuevas voces ha sido primero evidente para los estudiosos de fuera de la región. La crítica centroamericana interna ha tenido una reacción lenta estas nuevas realidades. En el presente, varios escritores e investigadores centroamericanos propician la visibilización de las escritoras de raíz precolombina. Sus esfuerzos, finalmente se suman a los de especialistas internacionales, quienes como la citada Zoe Anglesey y su compatriota Gail Ament de la Universidad de Washington, dieron los primeros pasos. De este modo, avanza en el presente el proceso de reconocimiento iniciado en los últimos años ochenta.

En Costa Rica, donde no existe una producción indígena contemporánea de autor, se desarrolla más decididamente la poesía de origen afrocaribeño, sobre todo gracias a la aportación actual de dos mujeres poetas: Eulalia Bernard y Delia McDonald<sup>13</sup>, la primera presente en la escena literaria del país

---

<sup>13</sup> “Delia Mc Donald (1965) es sin duda, una voz que tiene mucho que decir y mucho que explorar, cosas que no le son indiferentes: es, por si misma una mujer negra con un conocimiento claro y definido de quién es y qué es lo que se ha propuesto hacer: escribir, pero no lo hace desde el fondo del ideario contemporáneo de escritor pasional, sino comprometido consigo mismo y con su propio diseño de palabra. Para acercarnos un poco más a su literatura baste decir que, aunque su aparición en el medio literario costarricense es reciente, es muy conocida en los círculos literarios formales del país, su voz poética ha sido bien cimentada a lo largo de una década mediante un buen recorrido entre publicaciones nacionales e internacionales, recitales y talleres a los que asiste y en los que imparte clases con regularidad, el cómo explicar qué y quien es ella es la parte dura de este bosquejo de ideas; dada su complejidad personal; ese es un logro que sólo Francisco Zúñiga Díaz (su primer

desde 1976. En este nuevo contexto, la producción poética de Eulalia Bernard<sup>14</sup>, antes tan invisibilizada, empieza poco a poco a aparecer, a medida que otras voces poéticas afroamericanas irrumpen en la escena literaria. En un caso similar se encuentra Shirley Campbell, aparecida a finales de los años ochenta. Ella vuelve a hacer sentir su mundo poético con el libro *Rotundamente negra* (1994)<sup>15</sup>, cuyo proyecto de sentido es claro desde el título.

Delia McDonald continúa la línea de Bernard en cuanto reivindica las voces de su etnia, sumando a esas intenciones el rescate de la cotidianidad del sector social y la valoración del ambiente geográfico y cultural ocupado por los afrodescendientes en el país. El sentido de pertenencia a la negritud es el hilo conductor de su más importante libro *La lluvia es una piel* (2000). Reflexionando sobre este texto de McDonald, Dorothy Mosby y Franklin Perry se refieren a la existencia de una estética negra<sup>16</sup> que según su definición

---

maestro) pudo ver, pero se acerca mucho a esa condición rara que tienen algunos seres humanos de ser auténticos”. D. MOSBY, *Lugar, comunicación e identidad dentro de la literatura afro costarricense. Lo que es ser joven, dotada y negra. La obra poética de Delia McDonald Woolery* <http://www.clubdelibros.com/archidelia.htm>.

<sup>14</sup> En la presentación de su libro más reciente, *Ciénaga* (2002), se dice de esta autora y de esta nueva producción:

“(…) Eulalia Bernard Little, escritora costarricense, dedica este libro a la *Cienegueta*, un pueblo limonense de la indómita Costa Atlántica de Costa Rica; a través de sus versos va creando un trayecto mítico, donde el mito se vuelve tan descomunal, que abraza a todas las ciénagas del mundo, dándole luz y conciencia a todas aquellas personas desplazadas por la naturaleza, que restituye al habitante de las ciénagas, y pone al negro, como el pintor que llegó a secarlas y a civilizar la región. Bernard, poetisa, educadora, estudiosa y exponente de la negritud, logra con su libro transportarnos, en inglés y en español, transportarnos por un mundo lleno de magia y musicalidad. Asesores Editoriales Gráficos. San José CR., 2002”. <http://www.pentagrama.com.mx/boletin/pagina25bol20.htm>.

<sup>15</sup> La poeta radica actualmente en Nueva York, donde participa activamente de la vida cultural.

<sup>16</sup> “El resultado de todos estos movimientos y grupos es la formación de una estética negra, legitimada en la idea de que la belleza, la verdad, lo etnográfico, la ideología, los cánones de cualquier índole se ven desde una óptica diferente en la que el papel más importante es el análisis de la obra través de la mirada del post-colonialismo”. («ISTMICA», 7:458)

defiende los valores de la etnia y el orgullo de la pertenencia, en un movimiento identitario de afirmación positiva y celebratoria:

**Cuatro**

Nací negra porque soy el sol – brujería de huesos al andar –  
Y como el berimbau, soy leyenda  
Y como el silencio... el cantar de los cantares.

.....

**Veinticinco**

Como todas las negras, mis tías saben coser.  
Por las tardes, construyen vestidos e ilusiones  
De los retablos de las colchas y, a veces,  
– igual que yo – oyen voces;  
es el hilo con que tejieron sus vidas<sup>17</sup>.

En Honduras, se empieza a apreciar el trabajo de la escritora garífuna María Mercedes Cacho. Sus textos se inscriben en los propósitos e intenciones de la estética negra:

SUEÑO

¿Has visto un sueño avanzar?  
Pues yo sí lo vi  
¿Has visto lo bien que tu sueño puede avanzar?  
Es divino y maravilloso.  
El sueño avanza  
cuando el cielo llega a tus brazos.  
¿Has visto lo bello que avanza tu sueño?  
Pues yo sí lo vi.  
El cielo en tus brazos  
es la conciencia del color de tu piel  
ante los ojos de la sociedad  
es la frescura de tu pigmentación.  
Lo maravilloso es

---

<sup>17</sup> *La lluvia es una piel*, San José, Editorial Lunes, 2004, p. 37 (Corresponde a la primera reedición)

la sangre africana.  
Es el dolor que sufrieron  
aquellos que te abrieron  
las puertas a la América.

### *Literatura y género en el presente*

Mientras la preocupación de género se mantiene entre las poetisas de reivindicación étnica, un sector de las que pertenecen a los grupos integrados a la cultura oficial, llamada criolla o mestiza, rechaza ser valorado o identificado en esa dimensión. Jacinta Escudos de El Salvador, por ejemplo, en un texto publicado por la revista *Istmo*, lo manifiesta claramente: ella es escritora que quiere tener la libertad a optar por cualquier género literario y tema; por lo tanto, su literatura no puede clasificarse como “de género”<sup>18</sup>. En cierto modo, ese fue el mismo argumento que planteaban las escritoras en los últimos años de la década de los setenta y primeros de los ochenta, cuando se daban los primeros debates en torno a este asunto en América Latina, aunque Escudos asume los reconocimientos que ha dejado el feminismo; a saber, acepta que la experiencia social y biológica de ser mujer está presente de algún modo en la escritura producida. Por lo demás, en este momento es innegable que circula una considerable cantidad de textos literarios cuya preocupación específica es la denuncia de la condición subordinada de género y de las especificidades del ser mujer<sup>19</sup> en una sociedad que ha dado prioridad a los hombres.

---

<sup>18</sup> J. ESCUDOS, *Subversión, moda o discriminación? Sobre el concepto de literatura de género*. [www.wooster.edu/ISTMO/foro\\_subervsion.html](http://www.wooster.edu/ISTMO/foro_subervsion.html), 2001. Jacinta Escudos ofrece un valioso cuestionamiento al concepto, pero no logra percibir que no se trata de manifestarse a favor o en contra de la existencia de una “literatura de género”, o de “creer” o no en su existencia, sino de evaluar las razones de la aparición de esta categoría, de su necesidad social y de las realidades textuales a que refiere, es decir, se trata de explicar por qué ha aparecido y cuánto abarca, para precisar sus alcances.

<sup>19</sup> Esto parece ser una contradicción motivada por problemas de inexactitud en las categorías usuales de la crítica. La objeción de fondo de Escudos en cuanto a que se aplique a la creación de todas las escritoras la condición de “literatura de género” (de mujeres sobre asuntos reivindicativos de este sector) tiene validez en cuanto hay una vasta producción de literatura de mujeres que no lo es, ni quiere serlo.

Como se ha visto hasta aquí, en la llamada “literatura de género”<sup>20</sup> hay diversas dimensiones y matices: desde el lamento de la condición subordinada, pasando por la reivindicación y la lucha, hasta la celebración de una nueva manera de asumir la vida, con plena conciencia de ser mujer autoafirmada. La poesía centroamericana de mujeres ha transitado por muchos de ellos, particularmente, durante las décadas setenta y ochenta y primeros años noventa. Las poetas que iniciaron su escritura hace dos décadas o más, mantienen los temas reivindicativos de género en el presente, mientras que la mayoría de las más jóvenes pretenden estar “más allá”, o al margen. Al respecto, se ofrece un poema reciente de Carmen González Huguet de El Salvador, representativa del primer grupo aquí citado:

### **Memorial de agravios**

Para Yadira Calvo

Porque el blanco odia al negro

Porque el amo teme al esclavo

---

<sup>20</sup> La presuposición que llamaba a toda escritora a emplear una voz poética (o narrativa) en femenino, para que su literatura valiera y fuera “sincera”, como pretendía una cierta línea feminista en los años setenta y ochenta, fue un extremo ideológico que llevó a proclamar una especie de gineceo literario según el que las escritoras solo debían escribir sobre temas de mujer, con personajes femeninos, para un público de mujeres, si quería obtener congruencia feminista. Sin embargo, tampoco puede decirse que es indiferente el hecho de que sean una mujer o un hombre los sujetos productores de la escritura. Sobre las marcas de género en el lenguaje, tanto en el léxico como en los procedimientos enunciativos y las intenciones subyacentes en toda comunicación verbal, ya ha habido un importante trabajo acumulado en la lingüística; además, sabemos que en la elección del género literario y de sus subgéneros también actúa la dimensión del género-sexo. Es más común que las mujeres escriban diarios íntimos y autobiografías, y los hombres crónicas y diarios de viaje, por ejemplo. Jacinta Escudos señala también su disconformidad a este respecto. En su criterio, la narrativa está reservada a los hombres, en unos países más que en otros, y la lírica a las mujeres. De este señalamiento vale rescatar que, efectivamente, las mujeres en Centroamérica se han expresado más por la lírica que por la narrativa, y menos en novela, probablemente debido al carácter mismo del género: implica mayor inmersión en temas prohibidos, actitudes que la cultura no permitía a las mujeres, y también un mayor tiempo de elaboración, factor del que no está a disposición habitualmente de las mujeres, sobre todo en el período de crianza de los hijos.

Porque el ladino necesita al indio  
Porque somos distintas  
Porque no débiles  
Porque lúcidas  
Porque el deseo  
Porque somos malas y bellas como Satán  
Porque irracionales  
Porque corruptoras  
Porque objeto de deseo  
Porque quebrantamos todas y cada una de las leyes humanas y divinas  
Sólo con existir  
Porque somos el otro, es decir, la otra  
Porque el diablo nos tiene por aliadas  
Porque Judith se atrevió a cortarles la cabeza  
Y a castrarlos simbólica y físicamente  
Porque Dalila ídem  
Porque Pandora y Eva  
Se les salieron del huacal  
Porque la Medusa  
Porque las Sirenas  
Porque las Parcas  
Porque las Furias  
Porque Circe y su piara  
Porque la Papisa Juana  
Porque las brujas  
Porque las putas  
Porque somos las madres  
Y tenemos el amenazante y terrible  
poder de dar la vida entre las piernas  
por todo eso  
cuánto, en realidad,  
nos odian y nos temen<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Poema inédito cuando fue enviado por la autora a quien escribe este artículo en 2003.

El segundo grupo de poetas se inscribe en las tendencias del postfeminismo, que en la poesía centroamericana se manifiesta en dos vías: como reconciliación crítica con las formas, usos, costumbres y percepciones atribuidas tradicionalmente al género (sabidurías ancestrales femeninas, medicina, cocina, etc.), sobre todo en las poetas que se encuentran sobre la tercer década, o como rechazo del feminismo bajo la postura de la “bad girl” o joven que conquistó los usos de la cultura masculina y no quiere saber nada de feminismos.

Como lo muestra de manera precisa Waldina Medina (o Mejía)<sup>22</sup> de Honduras, las revisiones postfeministas practican una especie de reconciliación crítica, con intención de reciclaje, con las antiguas usanzas de la cultura de “lo femenino”:

“(…)

Quisiera yo un poema  
que me sirviera de utensilio de cocina  
Algo sencillo y práctico  
cuyas suaves pezuñas de escribiente  
pudieran darle vuelta a la tortilla  
sin quemarse demasiado las hojas  
Que no anduviera como sus hermanos,  
alérgicos, riniticos, asmáticos,  
llenándose de polvo en los rincones  
colándose como las termitas dentro de mis lecturas  
comiéndose mis ratos favoritos  
evadiendo el trabajo.

Un poema que no tenga complejo de aristócrata  
ni de vaca laureada con todo y uñas barnizadas

---

<sup>22</sup> Nacida en Tegucigalpa, en 1963. Publica también con el nombre de Waldina Medina. Se cuenta entre las escritoras más prolifas del presente en su país. Entre sus libros están: *El Amor y sus Iras*, Tegucigalpa: 2001, Editorial Guardabarranco. Bajo el nombre: Waldina Medina. *Catorce Sonetos (con Estrambote)*, Tegucigalpa: 2002, Imprenta López. Tegucigalpa. Bajo el nombre: Waldina Medina.

Un poema mezclado con clavo y con orégano  
aceite vegetal y un poquitín de ajo  
Un poema que sepa de medicina para niños  
que cuide los frijoles para que no se quemem  
que pique las verduras  
que lave y planche ropa  
vigile la correcta disminución del contenido del refrigerador  
y lleve las cuentas de los gastos

Un poema-sartén  
brillante como las ollas limpias,  
un poema-cubiertos  
sonriente como los tenedores al retozar con el jabón y el agua,  
un poema-campana  
feliz como los hijos satisfechos y amados,  
un poema-pastel  
para adornar de dulces y colores  
los días más cansados y tediosos,  
un poema-escobilla  
para sacar la basura tirada sin permiso  
en el alma.  
(...)”  
(Fragmento del poema inédito “Quisiera un poema”)<sup>23</sup>

Las poetas identificadas con la estética de la “bad girl” difuminan los contornos de una elocución de género y algunas veces hasta se burlan de esas intenciones, con un poco de sentido paródico, pues las ven como cosa del pasado. Otras preocupaciones, particularmente los experimentos estéticos, tienen prioridad. He aquí un texto de Johanna Godoy, poeta nicaragüense, que da cuenta de esta línea estética:

---

<sup>23</sup> Poema enviado en 2004 por la autora a quien presenta esta ponencia.

### IMOXÁ

La locura recorre mis rincones y al tierno corazón no perdona. Se debate en mi sangre y augura desolación. Las entrañas de la locura electrizan mi cuerpo y lo vuelven ceniza, mientras el viento se encapricha con él.

### KAME

Vuelvo de ninguna parte y sólo soy este puñado de nervios alterados. Si mi viaje no es esta odisea tremebunda digna de ser contada por mis nietos, entonces, sólo soy este tránsito inexorable hacia la soledad. Sólo soy estas ganas de morirme, estos deseos de tenerte dentro, esta risa estúpida ante tanta maldad. ¿Quién diría que he pagado el precio de mi propia vida? ¿Quién dirá que he llenado de oro los cajones y de vida mi existencia? Alguien dirá que el día se ha desbordado en reminiscencias de luz y olores para aquéllos que no pasan de ser.

### IX

Te respiro en los matices verdes que una luz implacable me regala. Brinca la exuberancia por doquier, tu paisaje es en demasía, es una exageración de la naturaleza. Tanta hoja, tanta humedad, tanta vegetación y esa luz desbordada en la silueta cónica de tus protuberancias. Oh, Diosa Hermosa, de cuyo pecho succionamos la dulzura que forma nuestro ser.

### AJMAQ A Violeta Parra

Cuando la vida pesa, el agradecimiento; cuando la carga equivocada llega a tu espalda, agradecimiento; cuando es día malo, agradecimiento. Gracias a la vida nunca fue tan cierto hasta que fue dicho por una suicida. Las llamas de la fogata suben exasperadas hasta un cielo indiferente porque la ofrenda es bien recibida y es palpable que los dioses nos escuchan. Si el pueblo camina descalzo aún así el agradecimiento toma la plaza, porque aún existe algo por qué vivir<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> De *Imperturbables navales del Tzolkin* (selección de *Danza implacable*, 2002).

### *Conclusiones*

En Centroamérica, las mujeres poetas estuvieron en franco ascenso productivo a partir de 1970, con aportaciones estéticas claras y sorprendentes para la cultura, sobre la base de una rebelión política (de izquierda) y erótica, en claro desafío a la cultura establecida. Luego, fundamentalmente a partir los primeros años ochenta, el feminismo marca la producción de este sector, con fuertes acentos reivindicativos. En esa década, la crítica literaria internacional empieza a identificar la existencia de un movimiento de escritores y escritoras venidos de las etnias marginadas. En la décadas siguientes, una de las novedades más importantes es la aparición de mujeres poetas que reivindican en una doble dirección: los derechos y dignidades de sus etnias de origen y sus derechos y percepciones como mujeres, todo ello mediante una poética conversacional, que asume la lengua diaria, sea en un castellano lleno de cadencias propias de las lenguas originarias, sea en los idiomas maternos, con traducción sea al castellano, al inglés o a otras lenguas, sobre todo cuando las poetas debieron abandonar sus comunidades empujadas por el exilio.

Guatemala y Costa Rica parecen ser los dos ejes de la renovación de la poesía étnica. En el primero, el movimiento maya, incluye en su vena cultural el reconocimiento de los escritores de los distintos pueblos originarios y, en ese contexto, de algunas escritoras, que aunque minoritarias, resultan muy significativas por el desafío de sus voces en relación con las dos vertientes de interlocutores que las reciben: sus propias comunidades y el grupo de la cultura nacional criolla. En Costa Rica, donde no se conocen escritores indígenas, existe un movimiento de reivindicación afrocostarricense, que incluso ha empezado a desarrollar una crítica propia, con esfuerzos de teorización.

En el presente, las poetas que reivindican la etnia, suelen conservar las denuncias de género, mientras que las jóvenes poetas criollas parecen abandonarlas, más por el efecto de la corriente estético-ideológica más fuerte en esta época. Sin embargo, en América Central no parece haber acabado la necesidad de las reivindicaciones, ni la disposición de la poesía a acogerlas.

La aparición y circulación de estos textos lleva a la ineludible necesidad de revisar la historia de la literatura o literaturas de la región, ofreciendo a estas expresiones el lugar que merecen, en clara interpelación al canon aceptado.

### *Bibliografía*

- A.M. GARIBAY, *Poesía Náhuatl*, Universidad Autónoma de México, México 1964
- M. CALVO OVIEDO, *Acercamiento a la poesía mayense del siglo XX, desde Calixta Gabriel y Humberto Ak' Abal*, «ISTMICA», 5-6 (Heredia: UNA, 1999- 2000)
- R. MENCHÚ, *Patria Abnegada*, «ISTMICA», 2 (Heredia: UNA, 1994)
- L. MÉNDEZ DE PENEDO, *Estrategias de subversión. Poesía feminista guatemalteca*, «ISTMICA», 5-6, (Heredia: UNA, 1999- 2000)
- M. ZAVALA – S. ARAYA, *Literaturas indígenas centroamericanas*, EUNA, 2002
- M. ZAVALA, *Antología de poetas contemporáneas de América Central*, Universidad Nacional, inédito.

### Bibliografía en la web

- *Dan voz a música y poesía de mujeres indígenas. Graban disco “Lluvia de sueños, poetas y cantantes indígenas” (...)*  
[www.tvazteca.com/hechos/archivos2/2005/6/113716.shtml](http://www.tvazteca.com/hechos/archivos2/2005/6/113716.shtml)
- *Ciénaga*, Eulalia Bernard  
<http://www.pentagrama.com.mx/boletin/pagina25bol20.htm>
- *Escritoras mapuches mostraron su trabajo durante encuentro en la Universidad Austral de Chile*, universia.cl, 26/08/2005  
[http://www.universia.cl/portada/actualidad/noticia\\_actualidad.jsp?noticia=83990](http://www.universia.cl/portada/actualidad/noticia_actualidad.jsp?noticia=83990)
- J. NORIEGA BERNUY, *Yaranga Valderrama, Abdón. «El tesoro de la poesía quechua»*, Madrid: Ediciones La Torre, 1994. En *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, Año XXIV, N. 49, Lima-Hanover, I Semestre de 1999, pp. 287-288  
<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll49/49nave3.htm>

- R. GONZÁLEZ, *Dos valiosos libros de Rigoberta Menchú Tum*  
[http://www.lahora.com.gt/03/01/30/paginas/cult\\_1.htm#n2](http://www.lahora.com.gt/03/01/30/paginas/cult_1.htm#n2)
- *Persiste la marginación especialmente de la población pobre, indígena y mujeres*,  
«Tertulia», vol. VI, n. 21, Guatemala, 20 de junio de 2003  
<http://www.latertulia.net/eds/2003/200321.htm>
- *Poemas de Dolores Batista*  
[www.tlapali.com/Dolores Batista.htm](http://www.tlapali.com/Dolores%20Batista.htm)

finito di stampare  
nel mese di aprile 2007  
presso la LITOGRAFIA SOLARI  
Peschiera Borromeo (MI)

