

CENTROAMERICANA

16

Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

Università Cattolica del Sacro Cuore

2009



CENTROAMERICANA

Direttore: Dante Liano

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

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

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet: <http://www.unicatt.it/librario/centroamericana/>

© 2009 EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (produzione); librario.dsu@unicatt.it (distribuzione)

web: www.unicatt.it/librario

ISBN: 978-88-8311-689-6

ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

16

INDICE

DANTE BARRIENTOS TECÚN	
<i>Transgresiones en la novelística centroamericana. En este mundo matraca de Franz Galich</i>	5
MÉNDEZ VIDES	
<i>Adiós muchachos</i>	19
FERNANDO MORENO	
<i>Maladrón. Obertura y aperturas</i>	29
FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ	
<i>Canto de guerra de las cosas en la cintura de América</i>	39
CLAIRE PAILLER	
<i>Rubén Darío en París. Primeros encuentros</i>	69
JAVIER PAYERAS	
<i>Reconstrucción de la poesía acumulada</i>	89
MAGDA ZAVALA	
<i>El cuento que desafía. Las narradoras costarricenses y el gesto de ruptura</i>	95

TRANSGRESIONES EN LA NOVELÍSTICA CENTROAMERICANA

En este mundo matraca *de Franz Galich*

DANTE BARRIENTOS TECÚN
(Université de Provence)

En la historia de las literaturas latinoamericanas, las propuestas que se apartan, en mayor o menor grado, o rompen, de manera definitiva, con los modelos genéricos normativos de un período dado no son para nada escasos. En ese sentido, debe considerarse que algunas de tales propuestas se inscriben en el marco de rupturas que pueden ser de dimensión nacional, regional y/o continental. Esto se explica por el hecho de que, en tanto que literaturas periféricas, y algunas periféricas de la periferia – y otras aún más periféricas –, la adopción, asimilación y contestación de los modelos dominantes en América Latina se realiza en circunstancias que no son del todo idénticas, razón por la cual las transgresiones resultan singulares o en todo caso diversas. Así, quien se proponga establecer un listado de las obras que van a contracorriente de las formas tradicionales de una época dada en el proceso literario latinoamericano, no quedará en absoluto defraudado.

Una rápida mirada de este proceso permite notar la riqueza y variedad de semejantes propuestas, pensemos, por ejemplo, en el divorcio de los esquemas de principios de siglo XX introducido en la narrativa breve por las *Leyendas de Guatemala* (1930) de Asturias, o más adelante, en el género poético, por Neruda en su *Canto General* (1950), y por esos mismos años por Cardoza y Aragón en el género del ensayo con *Guatemala, las líneas de su mano* (1955), en los años 1960 Cortázar cuestiona los modelos novelísticos con *Rayuela* (1963), más tarde pueden evocarse las apuestas de un Ernesto Cardenal y su poesía “exteriorista”, o las de un Juan Luis Martínez (Chile, 1942-1993) y su “artefacto” u objeto poético *La poesía chilena* (1978) que busca “romper los formatos tradicionales del libro y hallar nuevos soportes para la

materialización de la poesía”¹. Esta muestra de textos a contracorriente, sin ningún ánimo de exhaustividad o clasificación, conduce a constatar que hay, en las literaturas latinoamericanas, una “tradicción de la ruptura”, y que acaso sea éste uno de sus rasgos fundadores en tanto que literaturas de la periferia.

En las literaturas centroamericanas, esta tradición parece estar bastante arraigada y ofrece ejemplos de productos literarios situados al margen de los cánones en distintos momentos de sus procesos histórico-culturales.

A partir de los años 1990, en particular después de la firma de los Acuerdos de Paz en Centroamérica (El Salvador 1992, Guatemala 1996), la narrativa de la región conoce una serie de cambios que convergen hacia un proceso de reajustamiento, cuestionamiento y problematización de las formas narrativas. Tal proceso busca responder a las “nuevas” condiciones de sociedades que han pasado de la esperanza revolucionaria al desencanto postrevolucionario. Las modalidades híbridas se multiplican, tal el caso de propuestas como la “testi-novela”, la “etno-ficción”, la “nueva novela histórica”, la adaptación de las estrategias del relato policial o de las formas populares de contar, las modalidades de la provocación, del cinismo o de la risa, etc.

Dentro de ese marco, uno de los escritores que descuella por sus propuestas que se apartan de las normas es Franz Galich (Guatemala, 1951 – Managua, 2007). Cuentista – ya en los años 70 había introducido rupturas en el género del cuento² – y novelista, F. Galich es autor de tres novelas: *Huracán, corazón del cielo* (Managua, 1995), *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)* (Panamá, 2000) y *En este mundo matraca* (Guatemala, 2005)³.

¹ A propósito de esta propuesta que se escapa de los esquemas, véase el trabajo de A. MORALES, “Para una lectura interpretativa de *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez”, *Revista Chilena de Literatura*, noviembre 2006, 69, pp. 107-112.

² Considérese por ejemplo su cuento titulado “El ratero”, que por medio del recurso de la provocación rompe con los esquemas del horizonte de espera del lector centroamericano de la época, años 1970. Cfr. Nuestro estudio “Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951 – Nicaragua, 2007)”, *Istmo* – Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, julio – diciembre 2007, 15.

³ Acerca de la trayectoria vital y literaria de Franz Galich léase el artículo que Dante Liano, amigo íntimo de nuestro autor, le dedica tras el acacimiento de su muerte: “Franz Galich (In memoriam)”, *Centroamericana*, 2007, 12, pp. 5-12.

En esta última novela⁴, su autor elabora un ensamblaje de estrategias que proceden tanto de la modernidad como de la tradición, intercala aspectos de la cosmogonía maya y ladina, integra elementos de comicidad, de historia y de erotismo desaforado, juega con diversos registros lingüísticos pertenecientes a las hablas populares ladinas, especialmente la jerga de las cantinas del ámbito rural y urbano. Todo ello narrado desde una postura que conjuga irreverencia y tonalidad poética, oralidad e intertextualidad, parodia y lenguaje hilarante, fantasía e ingenio. En este trabajo, nos interesa analizar el tipo de transgresiones que estructuran *En este mundo matraca*, poniendo de relieve las implicaciones que éstas acarrearán en la construcción del sentido y en la visión del mundo que plantea su autor.

Los primeros signos de transgresión en la novela se manifiestan desde los paratextos. En efecto, el título de la novela – *En este mundo matraca* – es un préstamo al rico acervo de los dichos y poesías populares, que en su irreverencia y desfachatez, revelan determinadas verdades que las convenciones sociales suelen encubrir. Así, en la primera página que abre la novela, se incorpora, integralmente, el texto prestado, el cual ofrece una visión acerca de la igualdad de condiciones en que se encuentran todos los seres vivientes, ante las necesidades, por más que cambien las apariencias: “En este mundo matraca / nadie de cagar se escapa. Caga el buey, caga la vaca / y hasta la mujer más guapa / se echa su libra de...” (p. 9). Y tras la cita, agrega el narrador la aclaración siguiente: “Popular. (Oído en Amatismuchis a un discípulo de Baco)” (p. 9). Dicha aclaración no sólo revela la autoría de la ocurrencia, y por tanto del título, sino que además entrega el pacto de lectura: el universo narrado se inscribe dentro de los parámetros de lo popular, del humor y del juego literario. Juego literario en el cual el juego con el lenguaje – albures, derivaciones lúdicas, diversidad de registros lingüísticos – así como la alteración y/o inversión de las jerarquías sociales y culturales se encuentran en primer plano, estructurando el discurso, la escritura y el sentido del libro. También se entrega al lector la fuente de la que surgen los códigos culturales aquí

⁴ ADESCA (Aporte para la descentralización cultural), Guatemala 2006, pp. 194. Las citas siguientes provienen de la misma edición, se añade únicamente el número de página correspondiente.

“literaturizados”, es decir, el pueblo de Amatitlán – aludido a través de la derivación “Amatismuchis” –, lugar de nacimiento del propio Franz Galich. Un indicio más merece destacarse del paratexto citado: la mención a Baco, que anticipa el ambiente en el cual se desarrollará principalmente la narración, el mundo de los bebedores y cuenteros, creadores de historias descabelladas, maravillosas, inverosímiles. Volveremos más adelante sobre este punto clave de la obra.

Ahora bien, si el paratexto inicial introduce al lector en el universo popular de una localidad guatemalteca (Amatitlán), al mismo tiempo lo traslada a otra tradición cultural y literaria, por medio de las estrategias de la intertextualidad y la parodia. En efecto, en la misma primera página de la novela, el narrador se refiere a la autoría del texto en estos términos: “EN ESTE MUNDO MATRACA // escrita por el insigne escritor amatitlaneco Cide Tomat Tomatío, pariente lejano de los héroes, a petición de ellos mismos para entretención de todos sus coterráneos que también son sus parientes lejanos en la honradez y casi hermanos en el difícil y extraordinario arte de la mentira”. A nadie escapa el guiño a Cide Hamete Benengeli “historiador árabe”, autor ficticio del Quijote. Pero esta entrada en materia del narrador no tiene como único propósito apelar a la competencia del lector, sino principalmente el de colocar en un mismo plano dos universos culturales. Dicho de otra manera, demostrar cómo toda realidad – por marginal que parezca – puede ser susceptible de representación y “elevación” artística.

La estrategia de intercalar tradiciones culturales y literarias diversas, una ya reconocida y que remonta a varios siglos atrás, y otra popular y periférica, se materializa en el texto en otro elemento paratextual, los títulos mismos de los capítulos. Estos se presentan en la forma que adoptaban en las novelas del siglo XVI, es decir *in extenso*, indicando los puntos claves que se van a relatar, he aquí algunos ejemplos: “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”; “Principio e inicio de las extraordinarias e ingeniosas aventuras de Sietementiras relatadas por él mismo en Los pellejos colgantes de Babilonia”; “Donde se cuenta el extraordinario encuentro entre Sietementiras y don Chicho, el alcalde de Amaticuaches y las cosas que ahí se discutieron sobre libros y autores”; y citamos el más extenso de

todos los títulos: “Del capítulo final donde se da cuenta de la forma como Mentirafresca vio a la Siriquisiaca llevándose a mejor lugar a su abuelo Charpadeoro a sus ciento veinte años, en el palo volador; la procesión marina que llevó a su padre Sietementiras con ciento diez años a tuto, a su última morada en el filón y la suya propia cuando llegue al paquete de cien, bien vividos y gozados, a través del río Michatoya para yacer, definitivamente, en el lecho del lago de sus amores, junto a la viejita de Amatitlán”.

Semejantes títulos ponen en evidencia la hibridez genérica del texto, su dimensión paródica a la vez que celebran el ingenio del lenguaje popular y su postura iconoclasta. Pero la obra no sólo propone una combinación de la raíz cultural de “Amatismuchis” con la narrativa española de los siglos XVI-XVII, sino también con otras tradiciones culturales y literarias. Nos referimos, en particular, a la inserción, en el capítulo tercero – cuyo título citamos arriba –, de dos textos de Rabelais, uno apócrifo, escrito a su manera y el otro es una traducción en español de la famosa advertencia “Aux lecteurs” inserta en Gargantua. En el apócrifo, no sólo se muestra irreverente de cara al lector, sino que lo induce a cometer actos que la moral social conservadora reprueba, en este caso el de entregarse a la bebida: “Divertíos, queridos, y alegremente leed lo que sigue:/¡todo sea por el bien/ del cuerpo y provecho de los riñones!/ Pero atendedme caras de burro – ¡así tengáis/ moquillo! – acordaos recíprocamente de brindar/ por mí, y yo os incitaré en seguida a beber” (p. 19).

Tales juegos intertextuales no se limitan a la referencia a estas dos tradiciones culturales y literarias de los siglos XVI y XVII. Además de la inclusión de otra pieza de la literatura del siglo XVI español, el célebre madrigal de Gutierre de Cetina “Ojos claros, serenos”, el libro echa mano igualmente de textos de la tradición literaria guatemalteca del siglo XIX, especialmente de otro madrigal no menos célebre en Centroamérica, el “Yo pienso en ti”, de José Batres Montúfar (1809-1844), autor que se destacó, justamente, por su ironía, desenfado y humor⁵. Y a estas referencias

⁵ Véase a propósito de este autor las reflexiones de Luis Cardoza y Aragón en su libro *Guatemala, las líneas de su mano*: “Su maestría de narrador, vitriolo mezclado con miel, es insuperable. La mofa alquitarada, henchida de sorpresas, fecunda en recursos e invenciones, se distingue por la agilidad sorprendente: discurre con desenfado en un vasto campo de

reconocidas y canonizadas, Franz Galich añade toda una serie de alusiones y citas tomadas o sometidas a reescritura y recreación provenientes de la tradición y creatividad popular. A lo cual debe añadirse el uso recurrente de recursos provenientes de la cinematografía⁶. Resulta pues claro que todos los componentes paratextuales funcionan como “Instrucciones de uso” de la novela, situándola en un espacio literario fronterizo, el de lo culto y lo popular, el de la tradición y la modernidad; pero a la vez en un espacio reivindicador, toda vez que es una forma de valorizar un universo cultural y su lenguaje.

Pero, ¿qué es lo que relata la novela *En este mundo matraca*? Justamente, en la trama, podemos notar otro aspecto poco convencional. En efecto, ésta transcurre en un tiempo narrativo de apenas siete segundos. De ahí que el libro esté formalmente organizado en siete partes correspondientes a cada segundo transcurrido. Los siete segundos de la trama son los que tarda uno de los personajes, Mentirafresca, en deglutir el contenido completo de una botella de licor, durante una sin par competencia anual organizada en el pueblo de Amatitlán. Sus contrincantes, cinco en total, llevan estos sobrenombres o apodos: “Cantil-Colehueso, Erutoetren, Patecoche, Sietelitros y Venenoenano” (p. 13). Semejante competencia tiene lugar cada 3 de mayo, día en que se celebra la Fiesta de los albañiles, y en aquella justa poco común han participado, por tradición familiar, padre, abuelo y bisabuelo de Mentirafresca:

Después de darse cuenta que desde el arranque llevaba ventaja, agarró la botella con la seguridad que le había transmitido Sietementiras, su padre y éste de Charpadeoro, su abuelo, y éste del Mishito, su bisabuelo y así por el fin – mejor dicho inicio –, de los siglos, amén (como en la Biblia) y se la empinó. Todos

sensaciones, donde se entremezclan la piedad, el ridículo, el golpe mortal y una ternura subversiva”. Citado de la edición siguiente: Nueva Nicaragua, Managua 1985, pp. 179-180.

⁶ He aquí un ejemplo característico: “La cámara se mueve hacia el ángulo derecho del establecimiento [...] Sobre la mesa, la cámara enfoca dos octavos de Indita, un paquete de cigarros Plaza, una porcelana con sal y limón, en otra, unos jocotes de corona. [...] Nuevamente la cámara se mueve y enfoca el rostro del amigo de Mentirafresca, Lupe Plomazos, y lo vemos sonriendo, al parecer por algo que dijo. Mediante otro *close up* se enfocan los ojos de Mentirafresca y se lee en ellos la lujuria, entonces la cámara hace un rápido *traveling* y encuadra el trasero de Rosa, y, mediante una iluminación más precisa, lo descubrimos redondito y firme. La cámara desciende por sus piernas blancas y bien torneadas” (p. 34).

oyeron la bocanada de aire atrapada al mismo tiempo de la inspiración. Todo mundo se quedó mudo, paralizado, con la boca abierta y la adrenalina fluyendo por el torrente sanguíneo: *¡Vino Marfil, el sol del trópico embotellado! – decía Radio Pepesquera – la mera-mera, voz oficial de las Olimpialcooledades del 3 de mayo, día de la Cruz, en el campo de la feria de Amatlán, mejor conocido en el mundo de la farra, bohemia y farándula como Amatiscuaches, o Amatiscoches o Amatismuchis* (p. 13)⁷.

Destaquemos, al final de la cita anterior, dos aspectos: primero, la parodia del lenguaje propio de los medios de comunicación, utilizado aquí como recurso de referencialidad socio-cultural; segundo, el juego de derivaciones a partir de la raíz del nombre del pueblo, actitud lúdica que traduce una postura desenfadada y anti-solemne.

Ahora bien, la singular competencia no es, en el fondo, sino un pretexto, una estrategia narrativa, amena y ocurrente, o sea eficaz literariamente, para introducir lo esencial del relato. La contienda descabellada sirve por tanto como detonador para dar lugar a que se incorporen, en la estructura del texto, los episodios que le dan densidad y hondura a la narración. Dicho mecanismo aparece enunciado en uno de los primeros capítulos de la novela:

Sintiendo el fresco del vino correr por sobre sus papilas para luego desbarrancarse por su esófago, Mentirafresca dejaba que su mente galopara por las llanuras de su vida, la cual se agolpaba en forma desordenada, como en un esfuerzo supremo por ayudar a su propio Bucéfalo a ganar la competencia. El río Michatoya-Marfil se desparramaba por todas sus células nerviosas y su pensamiento retrocedía y se adelantaban, dando saltos entre la vida de su abuelo, la de su papá y la de él, por entre la maraña de cafetales y plantaciones de banano, palo de cush, paternas, caspiroles, mandarinas, naranjas y otras frutas cuyo olor se le mezclaban con el presente de la feria, el cual era muy singular: grasa de res y cerdo quemada, como en un holocausto, pólvora, cerveza, pino y serrín fresco. Poco a poco el pensamiento se le fue aclarando y fue apareciendo nítida la imagen de cuando era niño y se vio nadando en el río Michatoya (p. 27-28).

⁷ Las cursivas son del autor.

Mientras el licor penetra por su garganta, la mente de Mentirafresca se retrotrae hacia su pasado, reconstruyendo sucesivamente – episodio tras episodio –, pasajes de su propia existencia y de la de sus antepasados – padre, abuelo e incluso bisabuelo –⁸. Pero los recuerdos surgen no en forma cronológica, lineal, sino bajo un aparente “desorden”, como en una conversación entre camaradas, desenfadada e informal. Tan informal que gran parte de los episodios son narrados desde un espacio público anticonvencional, desautorizado por los valores tradicionales de la sociedad: una cantina popular. Dicho de otra forma, mientras el personaje protagónico participa ingiriendo una bebida alcohólica en la susodicha competencia – que no dura sino siete segundos –, simultáneamente está dejando emerger sus recuerdos más profundos, los cuales abarcan fragmentos de vida de tres generaciones.

Detengámonos en el espacio público y considerado como impropio a las buenas costumbres desde el cual se narran gran parte de los episodios, es decir una cantina en el pueblo de Amatlán. El nombre que lleva la misma es ya una nueva forma de irreverencia: “Los Pellejos Colgantes de Babilonia” o su variante “Los Pellejos Colgantes de Babiliona”⁹. La referencia a los “Jardines” que fueron considerados como una de las siete maravillas del mundo antiguo y cuya construcción la leyenda atribuye a Nabucodonosor es aquí evidente y el narrador precisa – no menos claramente –, la razón de esta denominación:

Los Pellejos Colgantes de Babilonia por tres razones: la profusión de plantas que colgaban en las macetas de los jardines de los amplios salones de la pensión y cantina; la obesidad de su dueña, doña Gracia, también conocida como Cabeza de Oso Polar del Norte y Cabeza de Granizada sin Jarabe, y a causa del estado en que salían casi todos los asiduos parroquianos: bien entacuchados, es decir, bien colgados de su cercha. Muchos años después, antes de la tragedia ¡por lo de la aldea de las Trojes! que conmoviera todo el territorio y que borró de los anales de la historia contemporánea tan importante centro cultural, se

⁸ En otros momentos de la novela, el narrador insiste en este proceso de reconstitución de la memoria: “Mientras el ambarino líquido se deslizaba a la misma velocidad que sus recuerdos, Mentirafresca continuaba viendo la película de su vida” (p. 34).

⁹ En este término podemos notar un guiño desenfadado al lenguaje popular, en el cual el vocablo “liona” es utilizado para designar a las prostitutas.

descubrió que al local acudían a chupar muchos que estaban colgados de alguna damisela. Entre los más asiduos, casi con suéter ordinario, como él mismo decía, por consuetudinario, estaba el famoso Sietementiras. A su alrededor se congregaban, siempre, varios de sus más conspicuos amigos de farra, para escuchar sus archiconocidas historias (p. 26)¹⁰.

Destaquemos aquí el entrelazamiento de diversos registros de lengua: la combinación de términos rebuscados, con otros de naturaleza familiar y construcciones que pertenecen a juegos de palabras surgidos de la creatividad popular. Si el humor se genera por medio de este juego con el lenguaje, se consigue también a través de la construcción de la figura de la dueña del lugar, cuyo nombre – doña Gracia – resulta una ironía dada su apariencia, la cual constituye una caricaturización, un esperpento. Contribuye igualmente al humorismo del pasaje la relación que se establece entre el nombre del lugar y el estado físico de los “asiduos parroquianos” al salir del establecimiento (“bien colgados de su cercha”), el cual, a su vez, es calificado irónicamente como “importante centro cultural”. Colmo del humorismo y de la transgresión es la descripción interior del lugar: “Sobre el mostrador, arriba de un inmenso espejo de más de cuatro metros de largo por uno de alto, se leía un letrero escrito en caracteres góticos: *HIC BIBITUR*, que traducido al amaticuachense quiere decir: Aquí se bebe, pero no se debe” (p. 26-27).

Ahora bien, si como señalamos antes los recuerdos que suben a la conciencia del personaje protagónico se presentan sin un estricto orden cronológico, los acontecimientos narrados por el protagonista – desde su memoria –, tampoco se inscriben del todo dentro de los parámetros de la verosimilitud. Gran parte de sus relatos transgreden todo efecto de realidad y veracidad. Esta particularidad está sugerida a través del nombre mismo del personaje que asume la función de narrador: Mentirafresca. Nombre que le viene por herencia, ya que el padre era apodado Sietementiras, y desde luego por la naturaleza de sus “archiconocidas historias”. Apuntemos, además, que éstas últimas son también la ocasión para convocar múltiples voces de carácter

¹⁰ En nuestra cita puede destacarse una nueva referencia intertextual: en efecto, el marcador temporal “Muchos años después...”, no deja de traer a la memoria, el célebre inicio de *Cien años de soledad* (1967).

popular, por lo cual la novela se presenta como una estructura plurivocálica, y en ese sentido constituye un esfuerzo de rescate de las hablas de una comunidad particular en un momento histórico dado.

Así, las historias de Sietementiras se suceden en serie, con la singularidad de que algunas de ellas adquieren carácter autónomo, pero quedan unidas al conjunto tanto por el tono irreverente y humorístico, como por la naturaleza oral de su elaboración. Las narraciones de Sietementiras abarcan una escala que va de lo fantástico y maravilloso – como por ejemplo en el capítulo titulado: “De cómo Charpadeoro le tocó los huevos a un tigre en el otro mundo, sin saber lo que le esperaba con las tropas del general Custer lo que Custer”, o bien “De cuando Sietementiras salió de cacería y mató siete venados de un tiro” –, pasando por las reconstituciones históricas y políticas – tal los capítulos: “Donde se prosiguen los recuerdos de Mentirafresca y se habla de sus años de patojainfancia” y “Donde se concluye la historia de los pesares del profesor” –, pasajes en los cuales el narrador se entrega a una síntesis y deconstrucción de la historia oficial guatemalteca a través de las reflexiones de un profesor “subversivo” encarcelado por el régimen. Los relatos que va engarzando el protagonista aluden igualmente a hechos estrambóticos – “De cómo, cuándo y por qué se quemó el Cine Florencia y casi se mueren achicharrados los más famosos personajes de la cinematografía mundial, incluyendo a los actores de Amatikino (y sus mujeres)” – hasta desembocar en historias de osadas connotaciones sexuales. Ello sin olvidar relatos cargados de profunda ternura y tonalidad poética.

Tres episodios nos parecen reflejar de manera muy significativa las transgresiones a las que se entrega Franz Galich en *En este mundo matraca*. El primero de ellos es el titulado “De cómo Charpadeoro voló más alto que los zopilotes y vino de las europas, pasando por el otro mundo, a estas bellas tierras”. Si en él se narra – con una cierta carga autobiográfica, toda vez que Galich es de origen eslavo – el viaje de Charpadeoro desde Alemania a Amatitlán, lo que sorprende y provoca humor es la forma insólita en que se realiza el desplazamiento. Tratando de espantar a los zanates que se comían su maíz, el personaje cubre de un “super pegamento” las ramas de su árbol de amate. Con el resultado siguiente:

Los condenados zanates que se habían ido a parar al amate, se habían quedado pegados en la súper cola que le había echado al palo y los muy cabrones al quererse zafar, batieron alas con fuerza ¡y no van a creer, pero han arrancado el palo con todo y raíces!” (p. 24).

Con esa insólita aeronave, un amate volador, el personaje Charpadeoro atraviesa el Atlántico. Ocurrencia muy ingeniosa de Galich en la que combina su propia imaginación y el imaginario precolombino mesoamericano, en el cual, como se sabe, existe un ritual aéreo conocido con el nombre del “palo volador”¹¹. La postura lúdica de Galich le abre las posibilidades para dar rienda suelta a su creatividad, desechando cualquier limitación de carácter realista.

Más adelante, el libro nos ofrece otro momento de intenso ludismo y extravagante ocurrencia en el capítulo titulado: “De cómo, en vísperas de Semana Santa, la plebe decidió hacer una incursión deportiva por todas las cantinas de Amaticuaches y los sucesos que en ellas acaecieron”. Como el título deja suponer, la sorprendente competencia es una suerte de vuelta ciclística por Amatitlán, sólo que se produce una especie de travestimiento paródico en la medida en que, de lo que se trata es de una competencia en la cual los concursantes deben recorrer todas las cantinas del pueblo y consumir una cantidad determinada de licor en cada establecimiento. Cantidad determinada por el llamado “Comité Organizador de la Sempiterna y heroica Vuelta La Pasional” (p. 95):

Los requisitos para poder participar en tan magno evento son: ser mayor de dieciocho años o tener dos años de experiencia. Dos fotos tamaño cédula, una sobrio y otra bien a vergatos (esta última se la pueden tomar donde El Chino Lux). Certificado de buena salud y conducta. Haber hecho por lo menos un clavo pero que no se haya enterado la Red Rider para que no se supiera en el pueblo, ni te saquen en la Chismoferia, ni en Peleprensa. Ser soltero, no casado, viudo o divorciado o a punto de serlo, para que no haya clavo con las respectivas muuu... rciélagos ¡mujeres!, ya que siempre les echan la culpa a los

¹¹ Para otra reconstrucción literaria del mismo ritual, léase el cuento de Mario Monteforte Toledo titulado: “El joven pájaro”, en *La cueva sin quietud*, Artemis-Edinter, Guatemala 1996, pp. 117-128 (1era edición: 1950).

amigotes, como que a uno le retorcieran el brazo para echarse el riflazo. Tener tiempo disponible y certificado de no trabajo. Aguantar, por lo menos, dos frascos en cada etapa. Las inscripciones quedarán abiertas a partir de hoy en las oficinas del Centro de Salud, preguntar por el doctor Bisturí Blanco. [...] Deberán respetarse los horarios de las respectivas cantinas. Cada quien deberá dormir en su casa (si lo dejan) o en un hotel, o donde les dé la gana, menos en las cantinas, a no ser que sean cuates del dueño. Este domingo, a las 12 en punto, arrancamos todos, de la cantina que señala el mapa, el cual les será distribuido ese mismo día a las 11 de la mañana. [...] Arrancamos donde Alex, frente a la Pangola, ahí las bocas serán de tiras y chicharrón con tortillas con buche y rábano picado. Luego nos vamos para El Tarro, donde realizaremos un cambio saludable: se nos servirán cuatro litros de cerveza por ñola y las bocas serán hamburguesas, sambuches (como dijo Motita) de pollo y queso y jot dogs. Por supuesto que esto a más de uno le joderá el estómago porque no toman cerveza, pero es una especie de premio de montaña (pp. 94-95, 96, 98).

El narrador se entrega, en este episodio, a una jocosa exposición detallada del reglamento, los requisitos y los premios de la competencia, así como del interior de las cantinas que deberán ser visitadas, de sus propietarios, de sus características morales e incluso del tipo de “bocas” (tapas) que en ellas se acostumbran. Ello da lugar a una narración que se carga de contenido antropológico y gastronómico toda vez que el narrador va exponiendo las características culturales y sociales de aquel universo popular. El tono coloquial del discurso tanto como la evocación paródica de situaciones conyugales y la inversión de valores constituyen estrategias que tienden a producir la risa.

En ese mismo capítulo, Franz Galich nos propone otro momento de absoluta osadía y de total transgresión en cuanto a las formas de la templanza y el atrevimiento. En efecto, en el curso de la competencia, los participantes deben llegar a un establecimiento cuya propietaria es un personaje femenino de muy abundantes carnes, razón por la cual es llamada “la Caballón de Ubico, por el tamaño y lo blanca” o bien “la Cara de Camión Dodge”, además tiene una particularidad en lo que se refiere a sus preferencias sexuales:

Se decía que el Chino Fantasía le había solicitado a Sietementiras que le inventara un aparato para poder complacerle ese capricho de ir arriba, sin que

su humilde humanidad sufriera los embates de semejante tambor. El cual, una vez diseñado, consistía en una estructura igual a las que se usan para desmontar motores de camiones, con un polispasto, a ésta le adaptó cuatro pequeños motores de moto de 500 cc, con un compresor y dos silenciadores y un regulador. Este tenía cuatro cuerdas de paracaídas. A éstas le adaptó un chaleco de tela de fibra especial, la que le consiguió Mono, en la Papaya Voladora, pues trabajaba en el aeropuerto. Se lo ponía la Cara de Camión Dodge y desde allí, con ella metida en el chaleco que tenía una ranura lo suficientemente ancha, como un columpio al aire, manipulaba el motor, elevándola y descendiéndola rítmicamente sobre su cetro imperial, como aquellos taladros que sirven para buscar petróleo. Ya en esa posición ella hacía de las suyas sobre el osado Chino Fantasía (pp. 104-105).

Como puede verse, la voz narrativa introduce al lector en una escena paródica de la relación sexual. La ocurrencia y la conformación del aparato es tanto más grotesca y risible que deja al lector la libertad y la responsabilidad de imaginar y visualizar al personaje haciendo uso del mismo: situación totalmente ridícula. Cabe indicar que la descripción detallada de la estructura, de sus componentes y de la manera en que éstos se ajustan y funcionan provoca un efecto de realismo, el cual combinado al uso inusitado al que se destina el aparato, desemboca en un texto transgresor y atrevido de cara a las normas morales convencionales. Agreguemos que el nombre del compañero del personaje femenino, el “Chino Fantasía”, resulta un guiño que apunta a subrayar la extravagancia de la solicitud dirigida a Sietementiras como de su inventiva erótica.

Escrita con irrestricta osadía y profusa creatividad – “Rienda suelta a la alucinación fantástica y a la alucinación lingüística”, precisa Dante Liano –¹², *En este mundo matraca* pone de cabeza las modalidades del acto de narrar, del

¹² LIANO, “Franz Galich (In memoriam)”, p. 12. Y añade con justeza el crítico y escritor guatemalteco: “¿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”.

buen decir y de lo que se “autoriza” decir. Pero en esa apuesta, Franz Galich consigue un *tour de force* sorprendente: transmitir la idiosincrasia, el ser de una comunidad latinoamericana. Si la dedicatoria – “A mi madre y a mi padre, ahora juntos en el corazón del cielo. Al pueblo de Amatitlán” – permite deducir que se trata de un homenaje, de un canto a los suyos y al “terruño”, éste es entonado desde la orilla de lo antiolemne, de lo festivo, la diversión y el juego. Y esa postura lleva al texto a proponer una nueva forma de concebir y expresar la pertenencia cultural, ya sin prejuicios ni vanidades. En fin, paradoja de esta escritura de la libertad y de las formas de la irreverencia y de la inverosimilitud – o más bien logro y alcance de ésta –, ella desemboca en una verdad: la de una cultura, y su manera de ver, interpretar, actuar en el mundo y decirlo.

ADIÓS MUCHACHOS

MÉNDEZ VIDES

Imagínense la ciudad de León, ¡jodido!, que bien se podría describir como parecida a mi Antigua de los volcanes pero en llamas, una tarde de verano a mediados del Siglo XX: el clima cálido, las calles vacías, el sopor. Un sujeto anodino, común y corriente camina hacia la Catedral; entra, se dirige hacia el monumento de Rubén Darío, observa con respeto las garras del león vigilante sobre la tumba del bardo, junto al altar mayor, y se santigua. Tal vez fue en ese preciso momento cuando se le ocurrió poner remedio a la iniquidad, y sólo hay una manera de cambiar el curso de la Historia: detener al tirano y sus atropellos vía el magnicidio. Alguien debe hacerlo, inmolándose. Está decidido, sacrificará el posible destino de poeta, periodista y teatrista. Se llama, digamos, Rigoberto López Pérez. Un personaje real y ficticio al mismo tiempo. Sabemos que vive en una casa sencilla, con su madre, mujer que atiende la pulpería o, como le decimos los chapines, una tienda de barrio. Se marcha a El Salvador, se entrena, confabula y está dispuesto. Llega preparado en un barco llamado “La Salvadorita”, con el revólver listo. El 21 de septiembre de 1956 escribe una carta a su madre despidiéndose y explicando los motivos. “Trato de ser yo, le dice, el que inicie el fin de la tiranía”, “lo mío no ha sido un sacrificio sino un deber que espero haber cumplido”, “el deber que se cumple con la Patria es la mayor satisfacción que debe llevarse un hombre”. Ese día es la proclamación de un nuevo período presidencial de Anastasio Somoza García; durante la fiesta, se le aproxima Rigoberto y lo mata a quemarropa. Al instante es ajusticiado como perro con rabia.

El magnicidio desata la persecución y el castigo. El asesinato del primer Somoza no bastó. A pesar del sacrificio, un Somoza sigue en el poder, continúa la dinastía. Le corresponde primero a Luís el bueno, más tarde ocupará su lugar Tacho el malo, tan fiero y ambicioso como el padre. En la tumba Rigoberto se revuelve. ¿Quién terminará la tarea?

En la segunda parte de este argumento de novela, nos ubicamos tres años más tarde de nuevo en León, en el paraninfo de la Universidad, cuando los estudiantes inician una manifestación y son masacrados por la Guardia Nacional. Un joven estudiante de derecho, escritor en ciernes, acude a la demostración. Se llama, por ejemplo, Sergio Ramírez. Le apasiona la literatura tanto como lo atrae el deber con la Patria. El ejemplo de Rigoberto López Pérez lo entusiasma. Digamos que desde la tumba el mártir le envía un mensaje.

Años más tarde, Ramírez se encuentra en Berlín iniciando su vida de escritor, el ansiado sueño de la literatura empieza a convertirse en realidad. Le han planteado la posibilidad de un puesto en París escribiendo guiones para el cine. Afuera está nevando y en la televisión observa escenas de la Nicaragua revuelta. Es, sin saberlo, Rigoberto llamándolo a escoger entre la literatura y el deber patriótico, decisión que él tuvo que tomar en vida, cuando le correspondió. Está decidido, Ramírez deja todo y regresa al Istmo.

Desde Costa Rica se embarca en la gran aventura de las catacumbas. La meta era cambiar la historia, derrocar a Somoza y acabar con la dinastía. El sacrificio es la consigna, la muerte un precio que hay que estar dispuesto a pagar. Conspira y vive por temporadas en Nicaragua habitando escondido en casas de amigos y refugios, integrado al mando de la Revolución Sandinista. Es testigo de una época gloriosa. El 19 de julio de 1979, 23 años después del sacrificio de Rigoberto López Pérez, la Junta de Gobierno de la Revolución ingresa triunfante a Managua. Se ha terminado con los Somoza. El sueño patriótico se ha cumplido. Rigoberto López Pérez ya puede descansar en paz. Se da la vuelta en la tumba sombría y empieza el sueño de los justos. FIN.

De terminar aquí el argumento, correspondería al de una novela de final feliz, una epopeya romántica. Pero la realidad tiene mil caras, y en los últimos años del Siglo XX todo se trucó. El fin de la utopía ha revuelto los sueños, la realidad y la condición humana se oponen como siempre al final feliz de la ficción y los cambios sociales. El Quijote regresa al hogar y debe aceptar su condición frágil y mortal, de caballero andante que vivió loco y morirá cuerdo.

La primera parte de este argumento corresponde en buena medida al de la novela de Sergio Ramírez, *Margarita, está linda la mar*¹. El resto, a una parte del libro de memorias *Adiós Muchachos*². Los dos libros se complementan, ambos escarban en la memoria. En *Margarita...* priva el recuerdo de la época de infancia y adolescencia del autor, lo externo, los olores, el paisaje, la arquitectura, la moda, todo lo que impresionó su sensibilidad de niño, y el protagonista, Rigoberto, se constituye en su Alter Ego. Es novela y al mismo tiempo un libro de pre-memorias, un anticipo, la prehistoria de *Adiós muchachos*, una memoria de la Revolución Sandinista. Después de leer los dos libros, se siente como si *Adiós muchachos* fuera una continuación o una variación posible de la historia. Sergio Ramírez encarna a Rigoberto López Pérez, y vela porque su sacrificio haya valido la pena, al dejar constancia de su sacrificio. Su inmolación particular representa la de millares de nicaragüenses anónimos que entregaron la vida en la lucha por la dignidad. Hombres que murieron entregados a una causa noble, empeñados en la causa del bien común.

En *Adiós muchachos* el relato no se limita, como podría pensarse, a contar o enumerar los hechos acaecidos durante el período de la Revolución sandinista, desde el punto de vista particular del autor, sino atisba en lo más íntimo y personal de la experiencia colectiva, le confiere vida a los acontecimientos por lo que la lectura resulta conmovedora. Es un libro de memorias que se lee como novela, por lo fluido de la narración, lo intenso del relato y la confesión de parte.

En nuestra lengua son escasos los libros de memorias, y generalmente sus autores sufren de amnesia o aplican la autocensura. En otras culturas se cultiva la tradición de contar sus vidas mostrando abiertamente al público toda su intimidad, en español nos resistimos. La costumbre de vivir en casas amuralladas, el sentido de lo privado, el celo por los secretos familiares que nos queremos llevar con nosotros a la tumba. En *Adiós muchachos* el autor

¹ Alfaguara, Madrid 1998.

² S. RAMÍREZ, *Adiós Muchachos (Memoria de la revolución sandinista)*, El País/Aguilar, Madrid/México 1999.

testimonia con profundidad lo que significó su participación en la Revolución Sandinista, nos muestra las medallas y sus llagas.

A lo largo del texto Ramírez plantea que la Insurrección nicaragüense triunfó, porque fue creciendo como un río de gran caudal, alimentado por infinidad de pequeños afluentes. Miles de Rigobertos se convirtieron en mártires que abonaron el proceso. Juntos marcharon como nunca marxistas, empresarios, cristianos y voluntarios internacionalistas. La ayuda provino de todas partes. Presidentes como Carlos Andrés Pérez, López Portillo, Fidel Castro, Omar Torrijos, Rodrigo Carazo y hasta Carter, apoyaron de una u otra manera a los alzados. Todos unidos con el mismo afán, derrocar al dictador Somoza. El triunfo inyectó fe al mundo, porque “sí se pudo”, frase últimamente demagógica y trillada, mero instrumento publicitario desgastado hasta en la corte del Imperio del norte.

Una vez que se alcanzó la meta, empezó la lucha por el poder con sus reglas milenarias y el curso pragmático del poder y la usurpación de los corruptos. El destino previsto no convenía a todas las partes. Los intereses los separaron. Los afluentes empezaron a retirarse, reduciendo el caudal del río, debilitando el vigor de un pueblo que unido lo podía lograr todo. En sólo diez años se extinguió el laboratorio de la Nueva Nicaragua. A los guatemaltecos nos ocurrió lo mismo en la Década de la Primavera. Pareciera que en Centroamérica las revoluciones no pueden durar más de 10 años.

El libro rememora esos diez años de sueños, grandes proyectos, grandes posibilidades y la entrega pacífica final. Un tono triunfal, reemplazado por la nostalgia. Pero para que la lectura no sea difícil ni desesperanzadora, el autor intercala con la experiencia fallida, la memoria del tiempo aguerrido. Hace también uso del humor irónico, como por ejemplo cuando recuerda a los dos muchachos en la clandestinidad que iban comiendo naranjas a lo largo de la carrilera: “—Si la guardia apareciera ahora y nos matara —dijo uno—, cuando nos hagan la autopsia dirán: ‘Estos iban comiendo naranjas’”. O el de la dos solteronas burguesas, que desde el balcón del segundo piso observaban pasar la manifestación triunfante, que repetía el clásico “abajo la burguesía”. Una le dice entonces a la otra “—Bajemos porque nos están llamando”. O ejemplifica la terrible condición de los mineros explotados, a quienes se

despedía cuando quedaban incapacitados para el trabajo, según demuestran las boletas al final del expediente: “Causa del despido: muerte del trabajador”.

En las catacumbas

El testimonio de Ramírez implica que vivir la experiencia de la revolución valió la pena, porque exalta la condición humana. Al autor le tocó vivir el tiempo de los grandes ideales, de las grandes causas, cuando los jóvenes estaban dispuestos al sacrificio individual último, por el bien común. Por encima de la persecución de los bienes materiales, se daba preeminencia al sacrificio personal. El proceso estuvo lleno de mártires que fundaron un nuevo santoral y a quienes durante la década de la Revolución se les rindió culto, calles y plazas adoptaron sus nombres para que no olvidara el pueblo su entrega, aunque hoy día estén borrados o ya nadie recuerde el nombre ni como referencia de un cruce o una venta particular.

Durante la lucha clandestina, dice el autor que: “Había que vivir como los santos”, “la renuncia total no sólo a la familia, a los estudios, a los noviazgos, sino a todos los bienes materiales y a la ambición misma de tenerlos”, “conductas puras y sacrificios”, “decididos a dar la vida por esa causa”, “la muerte como un procedimiento, una tarea a cumplir”.

El libro reúne momentos extraordinarios que ejemplificaron la disposición de los combatientes a la inmolación, hombres y mujeres que dejaron hijos huérfanos y familias rotas. Como el caso del grupo de jóvenes estudiantes atrapados en una casa de seguridad, que enfrentaron a tiros a la Guardia Nacional: “los llamaron desde un megáfono a rendirse, y la voz de Leonel respondió con un grito que se volvería legendario: ¡Que se rinda tu madre!”. Minutos después las cámaras de televisión captaron el momento cuando los cuerpos sin vida de los jóvenes estudiantes eran arrastrados fuera de los escombros.

El autor nos cuenta que: “La revolución sandinista fue la culminación de una época de rebeldías y el triunfo de un cúmulo de creencias y sentimientos compartidos por una generación que abominó el imperialismo y tuvo fe en el socialismo y en los movimientos de liberación nacional”.

Para los guatemaltecos el libro nos aporta planteamientos importantes. Entre líneas se comprende que el triunfo de la Revolución sandinista, se adelantó a la fallida nuestra. Por un lado ciudadanos como Manuel Colom Argueta hacía donativos personales para ayudar a la guerrilla nicaragüense y por el otro lado, el gobierno de Lucas García enviaba armas y soporte a Somoza. Fue un avión de Guatemala el que llegó a rescatar a Urcuyo. Lo sucedido en Nicaragua alertó a los militares, por lo que se agudizó la lucha contrainsurgente, la represión desahogada como reacción temerosa, para que la Revolución guatemalteca no pudiera prosperar.

En el poder

Los sandinistas iniciaron con entusiasmo la tarea revolucionaria. Los miles de mártires demandaban el cumplimiento del gran plan, no era suficiente el derrocamiento de Somoza. Se trataba entonces de transformar la sociedad. La forja del hombre nuevo. El país se convirtió en un laboratorio para socialistas, teólogos de la liberación, soñadores.

Empieza la Cruzada Nacional de Alfabetización, se incrementa los salarios mínimos, se reduce la jornada laboral, bajan los alquileres, se implanta el programa de la Reforma Agraria, se confisca y expropia empresas y latifundios, se instituye la Ley de los ausentes, para confiscar los bienes de quienes se marchan por más de seis meses del país.

Estas decisiones dividen a un pueblo que había luchado unido contra el tirano. El apoyo que había surgido espontáneo, se voltea contra sus dirigentes. Algunos de los amigos de antaño, que ayudaron a los revolucionarios, que dieron refugio al mismo Ramírez, terminan en la cárcel o en el exilio.

Nicaragua empieza a ayudar con armas a la guerrilla salvadoreña, lo que le trae problemas con el Imperio. Carter pierde la reelección y Reagan llega decidido a cortar el sueño.

Antiguos integrantes de la junta de gobierno, como Robelo, dirigen desde el exterior la campaña en contra del proceso revolucionario. El Comandante Cero, héroe nacional, se alza en armas con la Contra.

La sangre empieza de nuevo a manchar el suelo nica. Se había invocado la esperada contrarrevolución: no hay revolución sin contrarrevolución.

Funciona el Servicio Militar obligatorio. Los jóvenes y sus padres se resisten, el luto ya no es admirable. Los cadáveres de jóvenes defendiendo la revolución, empiezan a minar la moral del pueblo.

Ramírez cuenta en un relato conmovedor, cuando ve marchar a su hijo al frente de guerra, fingiendo la sonrisa ante las cámaras de los medios, el sufrimiento diario que no puede remediar, porque hay que dar el ejemplo. Teme por la vida del hijo. La madre cruza territorios inhóspitos con otras mujeres para poder ir a ver a los suyos aunque sea un instante. “Era la hora no sólo de luchar por los demás, sino de vivir como vivían los demás”. El sacrificio de los estudios, el sacrificio de la familia, el tiempo que no pudo darles.

Están en guerra, quieren defender la oportunidad de realizar el gran sueño y deberán enfrentar la terrible circunstancia del embargo norteamericano. El gasto público se orienta a la defensa. Se construye un inmenso aeropuerto para aviones que nunca llegan con el cemento que hubiera bastado para construir una carretera hasta Puerto Cabezas. Se envía a entrenar pilotos que luego regresan a manejar taxis.

La economía se empieza a desplomar. Deben emitir billetes sin respaldo, hasta cuando Nicaragua alcanza la tasa de inflación más alta del mundo.

En la producción se vuelve a cometer los mismos errores idealistas que se achacaron al Che en Cuba. No se logra alcanzar niveles productivos.

La Perestroika termina con el apoyo soviético, se insta a la Revolución a buscar una salida negociada con los Estados Unidos.

Durante los años en el poder todo cambió, después de un período de gran empuje y logros, el sueño se empezó a descalabrar. El autor rememora con nostalgia “la música de Carlos Mejía Godoy que escucho con tristeza opresiva, con sentimiento de algo que busqué y no logré encontrar”.

La caída

Mientras ocurre el descalabro, la ética revolucionaria se empieza a corromper. Los líderes sandinistas viven en grandes fortalezas, como antes lo hicieron los somocistas. Se instituyen las tiendas diplomáticas. Los privilegios desacreditan los valores revolucionarios.

Ramírez descubre que en los municipios hay atropellos y abusos. Se trata de explotador a todo aquel que tiene en las áreas rurales un camión, una vaca o una tienda. Hay torturas y ejecuciones, que obligan a enjuiciar y encarcelar a líderes sandinistas, antiguos correligionarios.

Reflexiona Ramírez que “La revolución entendió el mundo campesino desde la lucha, pero no desde el poder”, observa que al campesino “le proponíamos el viaje incomprensible de lo primitivo a lo moderno, pero él se negaba y había tomado un arma para oponerse”.

El Imperio del Norte aprovechó la división y sembró la confusión. Goliath aplastó a David. Cansado el pueblo, empobrecido, desgastado por tantas muertes, que ya no son percibidas como heroicas, confundidos por la desinformación, optan por el derecho a la paz en las urnas. El sueño se acaba con la rendición.

Antes de la entrega del poder se sucede la rapiña de la “piñata”, lo que institucionaliza la corrupción y envilece a antiguos idealistas. A partir de ese momento son otros los intereses que privan. Nuestro protagonista, que trabajó como segundo en el mando durante el gobierno de la Revolución, trata en los años siguientes de detener el proceso de descomposición del partido, pero termina defenestrado, incorporado a la lista de los villanos. El ajuste de cuentas alcanza hasta a su familia. La experiencia es negra.

En la actualidad “Más de la mitad de las fincas están ya otra vez en poder de sus antiguos dueños, y las cooperativas de producción agrícola tiene ahora solamente el 2% de la tierra arable”. Sobre los revolucionarios comenta que “Unos habían dirigido al pueblo tras las barricadas para convertirse luego en magnates fabricantes de vino, y otros, que antes eran toneleros, ahora se habían vuelto dueños de bosques maderables y tierras labrantías”. Sobre la producción “toda la inversión de los años de la revolución repartida a los mismos de antes, y a otros iguales en voracidad a los de antes”.

Pero a pesar de todos los desencantos, el mensaje es que la Revolución valió la pena. Un proverbio japonés reza que dichoso el hombre a quien le haya tocado vivir un tiempo de grandes acontecimientos, y Ramírez nos reitera en el libro que de “haber nacido un tanto antes o un tanto después en este siglo de las quimeras, me la hubiera perdido”. Rigoberto López Pérez descansa en paz, aunque su nombre junto al de los mártires de la revolución, estén siendo causa

de monumentos que se construyen y derriban. Algunos de esos nombres sólo subsisten gracias a la Literatura.

El gran sueño de la Revolución se extinguió, y Ramírez lo cuenta con nostalgia y lamento, escrita su historia mucho antes de que un pueblo cansado de la incapacidad de los gobiernos para actuar, decidió darle nuevamente el poder a Daniel Ortega, el Presidente en los tiempos de la Revolución, que se está encargando de derribar por completo la imagen soñadora de una época de sacrificio y entrega para hacer que reinen los intereses y el disfrute del poder a lo Somoza, esa vieja práctica que se le pega a quienes no tienen remedio como las gallinas que picaron huevo. En la actualidad, el líder sandinista persigue a sus compañeros de los viejos tiempos, entre ellos a Ramírez, al poeta Ernesto Cardenal, y a tantos otros compañeros de armas que se opusieron a sus ambiciones. Pero ya nadie se opone, porque el mal sabor en la boca aún existe en la boca de los adultos, y porque los jóvenes no saben nada, creerán que el libro *Adiós muchachos* de Ramírez es otra de sus novelas. Pura ficción, de un tiempo imposible que no pudo ser.

Adiós muchachos es un libro de memorias donde se narra la historia revolucionaria de Nicaragua conteniendo las lágrimas. La experiencia de un escritor que se metió a la aventura de cambiar el mundo, que se jugó la vida en la empresa y que luego de tanto sacrificio observa desesperanzado como se hunde el barco.

MALADRÓN

Obertura y aperturas

FERNANDO MORENO
(CRLA-Archivos, Université de Poitiers)

La obertura de *Maladrón*¹, el comienzo de esta sinfonía del encuentro entre dos mundos, proporciona ya los elementos angulares de una construcción discursiva aglutinante y expansiva, configuradora de un texto híbrido, abierto, supuestamente dicotómico, perfectamente sintético, pero deliberadamente múltiple. En los elementos textuales y paratextuales iniciales se pueden constatar los síntomas de un complejo fenómeno estructurante que cristaliza en diversos niveles para cubrir, en definitiva, todo el conjunto textual. En otras palabras, desde primeros signos permiten se procede a la elaboración de un discurso de oposición y de fusión, de un movimiento en el que intervienen elementos contrastados, los que, al converger, producen nuevos alcances y dimensiones significativas.

Estas notas se refieren entonces, y desde esta perspectiva, a la aperturas instauradas por la obertura textual: el título, el subtítulo, el epígrafe y las páginas iniciales. Luego, y muy brevemente, intentaremos mostrar cómo se realiza y se concreta ese fenómeno de oposición, desplazamiento y apertura en el nivel diegético y narrativo.

El título, *Maladrón*, como los títulos de otros textos de Miguel Ángel Asturias, pone en evidencia el proceso de conjunción. Para la elaboración de la *palabra maleta* “maladrón” se han encerrado, se han unido dos significantes y, por medio de su interacción, se ha provocado la emergencia de otra palabra. Adjetivo y sustantivo crean así un nombre propio, esto es, el propio nombre del texto. A su vez, el subtítulo que lo acompaña entre paréntesis, irradia,

¹ M.Á. ASTURIAS, *Maladrón (Epopeya de los Andes Verdes)*, Losada, Buenos Aires 1969. Todas las citas se hacen por esta edición.

expande aún más, por medio de sus orientaciones relativas al espacio y a una determinada caracterización genérica, las primeras informaciones ya enunciadas en el título. Al añadirse los datos “*Epopeya de los Andes Verdes*” el primer nivel referencial se abre y se amplía, completándose la tríada – personaje, acontecimiento, espacio – constitutiva del esquema narrativo básico. Se puede ahora iniciar el discurso.

Por su parte, el epígrafe (“Ellos y los venados, ellos y los pavos azules poblaban aquel mundo de golosina. De otro planeta llegaron por mar seres de injuria...”, p. 7) significa una nueva expansión. Incluso podríamos agregar que los puntos suspensivos atenúan la idea de cierre, tanto más cuanto que, junto con proponer una eventual perspectiva de lectura, este epígrafe se abre hacia el texto, nos invita a entrar en él, se confunde con éste en la medida en que lo volveremos a encontrar citado en esa instancia superior otras dos veces. Allí descubrimos que se trata de la arenga de Caibilbalán, pero también nos percatamos de que estas resurgencias no son idénticas a las del epígrafe inicial (“—¡Guerreros... Nosotros y los venados... Nosotros y los pavos azules... De otro planeta llegaron por mar seres de injuria...!”, p. 25; “Ellos y los venados — como dijo Caibilbalán —, ellos y los pavos azules poblaban aquel mundo de golosina. De otro planeta vinieron por mar seres de injuria.”, p. 81), con lo cual se concreta un nuevo matiz del movimiento textual que avanza, se detiene, vuelve sobre sí, sin que esto signifique caer en un ciclo cerrado, sino en un movimiento en espiral, en la conjunción de lo horizontal y de lo vertical.

Ahora bien, en el primer párrafo de *Maladrón*, el narrador, aparentemente distanciado, presenta el amplio escenario de los Andes Verdes enmarcado en una dimensión temporal genérica. Y lo que parece ser una oposición se convierte en una conjunción, porque si el comienzo del texto se sitúa cronológicamente durante el final de una estación, ésta, sin embargo, se funde y confunde con el inagotable verdor primaveral:

Al final del verano, entre la tempestad de hojas secas que el viento del Norte arrebatada, muele contra las piedras y reduce a polvo, hojarasca con todos los movimientos del alacrán que se quema, cada hoja sedienta se enrolla sobre el pedúnculo para pincharse y morir; al final del verano, entre la pavesa del sol y la tostadura de la helada, campos y montes marchitos devorándose en la perspectiva

de ocres, jaldes, amarillos parduscos; al final del verano sólo queda verde la gran cordillera flotante como nube sembrada de aéreos pinos, cipreses voladores y cumbres del cuya celsitud no dan cuenta nieves eternas, que si al Sur, de los nevados andinos baja el deshielo en cascadas de agua fúlgida y celeste espuma, aquí la nevada de esmeraldas se derrite en primavera de verdor inapagable, verdor de pájaros augures, verdor de sabandijas, verdor de aguas y verdor de piedras (p. 9).

Como puede apreciarse, en esta presentación toda una serie de factores intervienen simultáneamente. Tenemos, primero, la oposición implícita nortesur, superada por la primavera imperecedera; además, el hablante se instala luego en una perspectiva más definida, configurada por la utilización del deíctico “aquí”. Esta descripción se constituye simultáneamente según los principios de la horizontalidad y de la verticalidad. Descubrimos, por una parte, una disposición que ordena ante el lector los elementos “visuales” que le permiten construir una imagen gracias a las palabras; es decir que los elementos aparecen dispuestos, enmarcados en un sistema léxico y gramatical de referencias espaciales que orienta y construye la lectura. También, en el interior de este marco, se produce la expansión, que altera la representación de una imagen unificada y ordenada. Se trata de una expansión que procede por enumeración y por acumulación. La enumeración, procedimiento “objetivo” de sucesión de encadenamientos pertinentes, alterna, coexiste con la acumulación, procedimiento de efecto “subjetivo” y que introduce un factor aleatorio dentro de la lógica de la sucesión. Aquí importan no sólo lo evocado y sus sentidos, también los sonidos, aliteraciones y asonancias que sugieren vínculos inéditos entre los significantes y cuyos referentes pueden aparecer algo inciertos en un primer momento.

La presentación de la confrontación entre españoles e indígenas que se presenta casi inmediatamente después de la exposición del ámbito espacial y temporal intensifica la tensa convergencia entre los procesos descriptivos y acumulativos, resuelta y sintetizada temáticamente en el ciclo vida-muerte-renacer del hombre en la naturaleza:

Pero el combate ritual cesa de pronto, la ceremonia se torna escaramuza, la escaramuza arrebato y el olor de la sangre caliente, bermellón en chorro apresurado sobre las carnes vulnerables de los que combaten desnudos precipita la batalla.

Ciegos, enloquecidos, feroces, luchan en un cuerpo a cuerpo, sin retroceder ni avanzar, entre el polvo, los escudos, las rodela, los penachos, la tempestad mágica de los arco-iris de plumas, el lloro animal de las piedra al despegarse de las hondas de pita [...] los tambores, los caracoles, los atabales, los gritos de los que trenzados en aquel cuerpo a cuerpo no retroceden ni avanzan. Manos, cabezas, brazos, piernas, al cercén de filos tajantes o machacados con macanas de espejo. Rematar allí mismo, acabar allí mismo. Dedos, uñas, dientes, plumerías, cadáveres, aceros, sol granizo, cielo profundo, desierto de sal azul. La sangre huye de los muertos helados. Huye caliente y va enfriándose afuera, sobre la escarcha, la yerba, la arenisca de las faldas de los volcanes imantados hacia lo alto [...] (p. 10).

La descripción del combate intenta realizar con medios lingüísticos posibilidades propias a las artes visuales, se trata de representar imágenes a partir de palabras. Al hacerlo, el discurso se enfrenta con sus propios límites, los cuales están ya determinados por el carácter lineal del signo lingüístico, que no puede sino desenvolverse en el tiempo, unidad tras unidad. Al introducirse la construcción paratáctica, la acumulación explota, explora a fondo dichos límites. La evocación se produce por notaciones discontinuas. La densidad se origina por una conjunción vertical de sentido(s).

Lo propio de un discurso así construido es sacar, extraer, obtener una fuerza original en la fusión de la linealidad y de lo discontinuo. Se establece un lugar de florilegios, de florilogos, abierto a la riqueza del lenguaje. Aceleración, freno, carambola, inauguran un pleno potencial de significancia y de simultánea multiplicidad: orden y negación del orden provocan la tensión que anima la escritura de esta epopeya de los Andes Verdes.

Ahora bien, resulta indiscutible que el elemento cromático, destacado y puesto en evidencia en estas primera líneas es fundamentalmente el verde. Una lectura orientada, como ésta, no puede sino constatar la repetición sostenida del verde y del verdor, sino también la insistencia y la profusión del recurso a vocablos construidos a partir o en torno a la letra “uve”. En orden de aparición éstos son los siguientes: *verano*, *viento*, *polvo*, *movimiento*, *verano*, *pavesa*, *verano*, *desviándose*, *verde*, *voladores*, *nieves*, *nevados*, *nevada*, *primavera*, *verdor*, *verdor*, *verdor*, *verdor*, *Verdes*, *envejecer*, *cavadas*, *cuevas*, *volcanes...* (p. 9). Aunque tal vez sea demasiado osado sugerirlo, creemos que el

color verde y la letra “uve” participan en ese movimiento de fusión que se ha señalado más arriba.

Normalmente es concebible, y aceptable, considerar que el verde surge de la interferencia y de la fusión cromática del azul y del amarillo y que, además entra en un juego simbólico de alternancia y oposición con el rojo. El verde es el color equidistante entre el azul del cielo y el rojo de los infiernos; es el punto axial, es el mediador entre el calor y el frío, entre lo alto y lo bajo; color de doble polaridad, de la vida y de la muerte, es el verde de la quinta ceiba, la central, según el mito maya.

Por otra parte, la reiteración de la “uve” implica la invasión, en el plano discursivo, de una letra que, al menos impresa, representa gráficamente el proceso de fusión: la V son dos líneas que convergen hacia un punto central.

Pero además, y aquí podemos considerarnos en presencia del fenómeno de apertura, la “V” del verde es también la que representa al número cinco en cifras romanas. El cinco que también es signo de unión, de armonía y equilibrio, representación de los sentidos y de las formas sensibles de la materia. El cinco es símbolo del hombre y del universo de los dos ejes, uno vertical y otro horizontal, que pasan por un mismo centro, es la imagen de los cuatro equinoccios con el centro solar, de la alianza del principio celeste (tres) con el principio terrestre de la madre (dos). El cinco es una cifra sagrada, es el símbolo numeral del dios del maíz (lo que se explica por la germinación de la planta al quinto día), es la fusión y la ligazón indisoluble del lado luminoso y del lado sombrío del universo.

Y es precisamente en el capítulo V de la novela donde encontramos la primera alusión, por parte del grupo de españoles, al paso subterráneo que con tanto ahínco desean encontrar, la mención de ese lugar donde se produciría la unión entre el Atlántico y el Pacífico:

[...] Voy a morir buscando donde se juntan el mar que navegamos y el mar que va a la China. Mi teoría es que se juntan subterráneamente. No es un istmo que separa los dos mares, sino un puente. Y en alguna parte, Pedro Paredes, bajo este puente pasa agua (p. 29).

De este modo podemos notar que las oposiciones, desplazamientos, fusiones y aperturas también se concretan, como lo habíamos adelantado, en la intriga y en el discurso narrativo.

En efecto, la búsqueda de ese punto de encuentro, de ese eje, de esa “V”, constituye el pretexto temático-narrativo de la aventura-desventura de los conquistadores. De manera que el itinerario de la intriga parece desdoblarse el itinerario del discurso, tal y como hemos creído percibirlo en sus páginas iniciales.

Así tenemos, primero, los dos mundos: el mundo de los venados y de los pavos azules, el mundo de los indígenas que se opone al mundo de los seres “de injuria”. Ese mundo invadido que parece desaparecer con el propio Caibilbalán, derrotado y desterrado, pero que reaparece bajo otros rostros con los indios tiburones, con Titil-Ic y Güinakil, por ejemplo.

Tenemos, luego, el itinerario de estos españoles, itinerario que se caracteriza por un movimiento de búsqueda incesante, de errancia sostenida, pero también por la detención, inmovilidad y su establecimiento en un lugar determinado. En estos personajes cabe destacar la presencia casi constante de un grupo de cuatro (o más bien de cinco, porque siempre van a estar acompañados por la idea o la figura de Maladrón). Pero se trata de un grupo cuya composición no implica la repetición de lo idéntico porque sus integrantes no son siempre los mismos (Ángel Rostro, Duero Agudo, Quino Armijo y Blas Centeno conforman el grupo inicial, pero luego Antolínez reemplaza a Armijo y Ladrada reemplaza a Ángel). Es otro ejemplo del fenómeno de cierre y apertura.

El azaroso peregrinaje, la búsqueda de los personajes, los conflictos y tensiones, dan pábulo a la manifestación de problemas ideológicos y estéticos en los cuales también se expresa, desde una perspectiva específica, la idea de fusión de contrarios, de desplazamiento y apertura.

Así, y como lo ha demostrado certeramente Amos Segala,² uno de los elementos destacados de *Maladrón* lo constituye la presencia del mestizaje como expresión de la resolución del conflicto cultural, fenómeno que aparece

² A. SEGALA, “Fonction et dialectique de l’indigénisme et de l’hispanité dans l’oeuvre d’Asturias”, *Europe*, mai-juin 1975, 553-554, pp. 101-118.

como acentuación y culminación de las imágenes de acoplamiento, de esas imágenes seminales que aparecen diseminadas a lo largo del discurso y que se concretan en la figura del hijo de Antolinare y de Titl-Ic:

¡Atrás todos, ahora que Antolín Linares Cespillos se adelanta por estas oceánicas mareas llevando en brazos al vástago de dos razas fundidas ya para siempre como dos Océanos de sangre, nacido en estas Indias de padre advenedizo y nativa madre, bajo un cielo que quería estrenar esa noche todas sus estrellas! (p. 184).

Encontramos además en el texto el problema teológico-estético plantado por la idea y por la presencia de la imagen del *Maladrón*. En el plano religioso la manifestación del culto a esta “deidad”, deriva de la fusión y confusión de cultos, esto es de un primer desplazamiento que invierte los términos de los fundamentos religiosos tradicionales. En otro nivel, de la factura, de la acción y las consecuencias de la realización de la imagen de *Maladrón* afloran interesantes consideraciones a propósito de una estética de la creación artística. De hecho, resulta evidente que el proceso de creación de *Maladrón*, así como las conversaciones entabladas entre éste y Labrada permite la expresión de un intrincado conjunto de nociones y concepciones entre las cuales cabría recordar: a) la obra en cuanto convergencia entre el espíritu y la materia; b) el aparente dominio del creador sobre su producto y la invalidez de la creencia de haberla construido de la nada; c) la presencia de fuerzas que pueden condicionar la emergencia de una obra inauténtica, es decir los prejuicios que informan pero que deforman; d) los desplazamientos de sentidos que se producen una vez constatada la riqueza de una obra (175, 179); e) una reivindicación de la materialidad de la producción artística; f) la participación del receptor en el desciframiento de los sentidos (157); g) la interacción que se establece por medio del necesario contacto entre ambos polos, el del emisor y el del receptor y su relación con la perennidad de la obra; h) la idea de la fusión e identificación que se produce entre el artista y su producto, relación que es necesario superar i) el proceso de desrealización necesaria porque, como se dice en algún momento, “lo alegórico no se pierde en lo literal” (p. 100).

A su vez, el responsable del discurso, ese narrador que, por medio de fusiones y aperturas provoca la ruptura del pacto mimético, parece estar poniendo en práctica dichas consideraciones.

Se trata de un hablante que, por ejemplo, realiza un constante desplazamiento de la focalización, que se detiene en un personaje para luego ocuparse de otro, yuxtaponiéndolo, pero también presentándolo en su complementariedad. Es un narrador que acorta y amplía la distancia que lo separa de esos personajes, que se aleja pero que también se funde con ellos.

Situándonos en otro plano, y siempre en relación con este hablante, puede afirmarse que se trata de un narrador que hace coexistir distintos niveles de realidad y que a partir de una determinada referencialidad, se adentra en lo onírico, en lo maravilloso (hablan los caballos, dialogan los finados confinados en una misma sepultura), en la imaginación mítica. Es un narrador que teje una red simbólica, que construye lugares de intersección de la fábula y de la verdad, fabulando verdades fabulosas y verdaderas fabulaciones.

Es un narrador que intenta representar la oralidad en lo escrito, que fusiona niveles de lenguaje, fenómeno a través del cual la epopeya (anunciada en el subtítulo) adquiere atisbos de tragicomedia, y en la que ese virtual cantar de gesta se convierte en cantor de gestas (como también se llama a *Maladrón*) y también en un contar gestos y en un narrar encuentros, desencuentros, certezas e incertidumbres. Es, por otra parte, un narrador que además construye un universo aglutinante y expansivo, centrípeto y centrífugo, un mundo de repliegues y aperturas, una ficción historiográfica que a su vez, y en el contexto de la literatura hispanoamericana, significa en su tiempo un elemento de vanguardia, una renovación, la exploración de nuevas vías para una modalidad narrativa que cobraría auge en décadas posteriores.

En definitiva, del discurso de *Maladrón* es responsable un narrador que, en una renovada operación sincrética, funde tiempos y experiencias, un narrador que, en una rutilante constelación discursiva, superpone el tiempo referencial de un período histórico determinado (se habla del 3 de febrero de 1562, por ejemplo) y el tiempo primordial, el del mundo primigenio (“antes de bajar el tiempo del cielo al fruto, edad del árbol, del cielo al trino, edad del pájaro, del cielo a la palabra, edad del hombre”, p. 11), haciéndolos coincidir en otro nivel espacio-temporal, en “un mundo nuevo, sin tiempo, sin espacio”. Ese nuevo

mundo, no es sólo el del mito o el de la América ignota, es además, y procediendo a una nueva apertura, el universo del propio texto, que sí adquiere un tiempo y un espacio cuando nos enfrentamos a él, cuando intentamos trasladarnos y adentrarnos en esta traslación poética, en esta obra magna, en esta ópera magma que, cual un volcán, aparentemente dormido pero siempre en vigilia, bulle y se manifiesta en una erupción de sentidos que superpone capas y sedimentos de una materia ígnea en constante movimiento, de un imaginario que es siempre derrotero y no derrota, porque indudablemente aquí el verdor no perecerá.

CANTO DE GUERRA DE LAS COSAS EN LA CINTURA DE AMÉRICA

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ
(Universidad de Salamanca)

En la cintura de América, expresión con la que Rubén Darío se refería a su Nicaragua natal, hubo un tiempo en que las cosas requirieron ser cantadas. Los objetos llamaron para ser respondidos, en una actitud beligerante con el pasado que dio nombre al poema de Joaquín Pasos *Canto de guerra de las cosas*. La impresionante trayectoria lírica del país centroamericano en el siglo XX, patria del exteriorismo poético y cuna de excelentes creadores, no puede entenderse sin aludir a esta etapa fundamental de su literatura, en la que se aunaron la búsqueda de la propia identidad y los ideales nacionalistas con el deseo de renovación estética: obviamente, me estoy refiriendo al periodo de las vanguardias, a cuyos autores y logros dedicaré las siguientes páginas.

Entre 1927 y 1934, unos cuantos poetas cambiaron el modo de concebir la vida y la literatura en Nicaragua. Bruno Mongalo, José Coronel Urtecho, Luis Castrillo, Joaquín Pasos, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Luis Alberto Cabrales, Manolo Cuadra y Joaquín Zavala Urtecho firmaron el Manifiesto de la *Anti-Academia Nicaragüense*. Con esta proclama se inició oficialmente la Vanguardia, en la que trabajaron conjuntamente de 1931 a 1934 y que extendieron desde su originaria Granada a otras ciudades¹. Como señala Jorge Eduardo Arellano, uno de los mejores conocedores de esta turbulenta época:

Ningún otro país del istmo presentó un fenómeno similar, o mejor dicho, un tipo de tendencia que, organizada en grupo, dispusiese de un programa bien definido

¹ Los orígenes del movimiento se remontan, sin embargo, a 1927, cuando Coronel Urtecho publica los textos inaugurales de la nueva expresión. De ahí que, para Federico Schopf, sólo este autor pueda ser considerado plenamente vanguardista entre sus coetáneos (F. SCHOPF, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 86-87).

desde el punto de vista estético, filosófico e incluso político (...). Por primera vez en el país una promoción literaria actuaba en equipo, con profunda coordinación: así puede admirarse en los manifiestos y artículos, estudios y traducciones que elaboraban sus integrantes (...). La mayoría de esos trabajos llevaban la firma colectiva de *vanguardia*².

Desde sus primeras manifestaciones, el nacionalismo marcó el ideario de los jóvenes artistas. Así se observa en el cartelón colectivo “Vanguardia”, en el que se leen propuestas como las siguientes:

PROMOVEMOS:

- La originalidad
- La creación
- La obra nueva que dicta sus propias leyes
- La invención lingüística
- La mala palabra
- La poesía joven y alegre
- El amanecer de una literatura nacional³

La “Ligera exposición y proclama de la Anti-academia nicaragüense”, publicada el 17 de abril de 1931, destacó la literatura como territorio de acción y orientó sobre métodos y fines del grupo: la investigación debía descubrir toda manifestación artística del pasado que perteneciera “a la veta pura de nuestra tradición nacional” para combatir aquélla que fuera “espúrea, hechiza, estéril, en una palabra, académica”⁴. Para conseguir este objetivo se consideraba especialmente pertinente:

...La técnica de vanguardia que domina en el mundo desde hace más de diez años, y que es casi desconocida en Nicaragua, a pesar de que ella permitiría a los

² J.E. ARELLANO, “El movimiento nicaragüense de vanguardia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, 468, p. 7.

³ AA.VV., *El Pez y la Serpiente*, (número monográfico dedicado a la vanguardia nicaragüense), 1978-1979, 22-23, p. 173.

⁴ H. VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, FCE, México 1995, p. 159.

jóvenes expresar sus emociones personales y su sentimiento nacional con mucha más facilidad, espontaneidad y sinceridad que en los viejos y muertos moldes de una retórica en desuso⁵.

En el manifiesto publicado en *El Correo* de Granada el 28 junio de 1931 se insiste en la idea de preservar la identidad del país frente a las presiones extranjeras:

Nuestro movimiento (Movimiento de Vanguardia que llamamos) es dinamizado por dos fuerzas.

Una: Nacionalizar.

Dos: Hacer un empuje de reacción contra las roídas rutas del siglo XIX. Mostrar una literatura nueva (ya mundial). Regar su semilla.

Por la parte primera todo es muy claro. Estamos intervenidos por una raza distinta. Queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indo-español. Conservar nuestra tradición, nuestras costumbres arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad; crearla todos los días. De aquí hay una deducción lógica a la segunda parte⁶.

De este modo, queda clara la relación entre nacionalismo y vanguardia, por la que, como subraya Verani, pronto se dejó atrás el periodo de experimentación formal para defender una literatura comprometida en el proceso de recrear el propio país:

Superada la etapa inicial, el obligado aprendizaje experimental, poemas caligráficos y lúdicos, la Vanguardia nicaragüense sobresale por la concepción profundamente nacionalista de la literatura y por la universalización de motivos populares y vernáculos, sin folklorismo alguno⁷.

Pero, ¿de dónde partía este insistente planteamiento nacionalista? Algunas circunstancias biográficas dan respuesta a esta pregunta. Los vanguardistas,

⁵ *Ibi*, p. 160.

⁶ *Ibi*, p. 162.

⁷ *Ibi*, pp. 21-22.

que demostraron una enorme precocidad a la hora de escribir y publicar sus textos, estaban unidos por lazos familiares y de amistad bastante estrechos. Procedentes de la clase acomodada, recibieron su educación en el colegio Centroamérica de Granada, regentado por los Jesuitas⁸. En este entorno obtuvieron una excelente formación clásica y una gran amplitud de miras en su visión del mundo:

Lo más importante de esa formación es que les dio el sentido universal de la cultura y una orientación fundamental: que Nicaragua pertenecía, por el proceso histórico de la conquista y la colonización españolas, a la cultura grecorromana y católica. Ésta era, para ellos, la manera nicaragüense de ser universales; en otras palabras, su universalismo residía en la convicción de que la lengua castellana y la religión católica – los dos elementos comunes de los pueblos hispanoamericanos – constituían la apertura hacia lo universal. Así, **lo nicaragüense** no lo identifican con lo indígena, sino con el mestizaje de los elementos españoles e indígenas (...). Lo propio y distintivo de los principales poetas que surgieron del Movimiento Nicaragüense de Vanguardia – prosiguiendo la tradición iniciada por Rubén Darío – ha sido la capacidad de universalizar su experiencia vital⁹.

Este hecho explica la virulencia con que abogaron por una total revisión de los valores establecidos. Comenzaron por cuestionar al héroe civil Rubén Darío, a quien criticaron por sus ínfulas extranjerizantes¹⁰ pero que fue recuperado

⁸ De ellos dijo Dionisio Cuadra Bernard: “Los jóvenes nicaragüenses educados por las órdenes religiosas (Jesuitas y Hermanos Cristianos) tienen cierto sello de marcado nacionalismo que los distingue” (D. CUADRA BERNARD, “Pequeños editoriales. Los hombres de 1910”, *Criterio*, 1929, 1-4, p. 7).

⁹ ARELLANO, “El movimiento nicaragüense de vanguardia”, pp. 23-24.

¹⁰ En la “Oda a Rubén Darío”, publicada en 1927, Coronel Urtecho califica al autor de *Prosas Profanas* como “el amado enemigo” (J. CORONEL URTECHO, *Prosa reunida*, Nueva Nicaragua, Managua 1985, p. 46). Asimismo, Manolo Cuadra critica al maestro en “A don Rubén Darío”, poema recogido posteriormente por Ernesto Cardenal:

Así entiendo.

Cuando en tierras del Cid te preguntaron:

—¿Nicaragua?

Y tú:

posteriormente como paradigma nacional, pues su espíritu cosmopolita se avenía con el universalismo pretendido por los nuevos autores¹¹. La ruptura con la tradición se plasmó en unos objetivos de grupo que reflejan cómo la preocupación política corría paralela con la estética. Consideremos los más significativos.

Contra la democracia

La vanguardia nicaragüense nació en unos momentos difíciles para la historia del país. Su signo ideológico estuvo marcado por la invasión de los marines estadounidenses, por la lucha contra el imperialismo llevada a cabo por Augusto César Sandino en las Segovias y, muerto el héroe popular, por la ascensión al poder del general Anastasio Somoza, por entonces director de la Guardia Nacional. Los jóvenes vanguardistas, de extracción oligárquica en la mayoría de los casos, vieron en Somoza al salvador de la patria, el “cirujano de hierro” del que hablara Joaquín Costa en España. El ideario nacionalista se proyectó en el dictador emergente. Así se aprecia en la “Invitación a Reaccionar” firmada por Coronel Urtecho y publicada a finales de 1929:

Nuestro sistema de gobierno democrático es nuestra perdición. La idea democrática, falsa en sí misma y por ello impracticable, ha sido el instrumento de decepción que aventureros ambiciosos de cualquier parte han usado para llevar al pueblo a la masacre. La democracia es un principio de desorden y caos para los pueblos latinos, y especialmente para nosotros¹².

—¡No la conozco!
Luego, el Támesis, el Ganges,
Eulalia y Clitemnestra
para olvidar el caso.

(E. CARDENAL, *Nueva poesía nicaragüense*, Cultura Hispánica, Madrid 1949, p. 78).

¹¹ Así lo señala Pablo Antonio Cuadra: “Vi desfilar la historia nicaragüense, en un rosario continuo de **inquietudes universales**, y vi entonces cómo nuestros hechos y acontecimientos eran todos (...) desconcertantemente rubenianos” (P.A. CUADRA, *Torres de Dios: Ensayos literarios y memorias del movimiento de vanguardia*, La Prensa Literaria, Managua 1985, p. 130).

¹² J.E. ARELLANO, *El movimiento de vanguardia de Nicaragua (1927-1932): Gérmenes, desarrollo, significado*, Librería Cultural Nicaragüense, Managua 1971, p. 55.

Inspirados por su líder, abandonaron las letras para luchar contra la democracia¹³. Para librar este combate político fundaron en 1934 el periódico *La Reacción*. Lo dirigía Coronel Urtecho; como director artístico figuraba Joaquín Zavala Urtecho, y entre sus redactores se contaban Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Luis Downing, Diego Manuel Chamorro o Armando Castillo.

En *La Reacción* se llegó a leer la frase de Lucien Romier “La ideología democrática ha pasado de la vanguardia a la retaguardia del pensamiento político”¹⁴ o la aún más significativa de Etienne Rey “La juventud no quiere consejos, quiere órdenes”¹⁵. Del mismo modo, se difundió la idea de la dictadura como fenómeno exclusivo de la cultura grecolatina – de la que los nuevos poetas se sentían parte –, tal y como proclamaba por aquellos años el argentino Manuel Gálvez.

En la sección “Ópera bufa”, y para favorecer la imagen política de Somoza, se burlaron de los políticos que ejercían el poder ejecutivo (el presidente Sacasa y el vicepresidente Rodolfo Espinosa) y de los que aspiraban a él (el liberal Leonardo Argüello y el conservador Emiliano Chamorro)¹⁶. Tras editar cuarenta y tres números en apenas dos meses, donde publicaron a Rafael Alberti, reseñaron *Poemas nicaragüenses* de Cuadra y dieron a conocer poemas de los principales vanguardistas, la revista fue prohibida por el gobierno liberal de Sacasa, especialmente dolido por el daño que le infligían las sátiras de Zavala Urtecho. Sin embargo, el colectivo no cesó en su empeño político. Como señalara Coronel Urtecho: “Politique d’abord —ha dicho el maestro del siglo XX Charles Maurras. ¡Política ante todo!”¹⁷. De este modo, se conformó

¹³ Pablo Antonio Cuadra comentó esta época años después: “Aplicamos a la crítica social y política el mismo termocauterío usado en literatura, y nos fue mal” (CUADRA, *Torres de Dios*, p. 183).

¹⁴ ARELLANO, “El movimiento nicaragüense de vanguardia”, p. 40.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ En “Panteón” llegaron a recoger un demoleedor epitafio para Somoza: “Aquí está muerto el general Somoza, / pero es el presidente el que reposa” (*La Reacción*, 3 de abril de 1934).

¹⁷ J. CORONEL URTECHO, “El silencio de los poetas”, *Los Lunes de la Nueva Prensa*, 16 de septiembre de 1935, 15, p. 12.

oficialmente en Granada el grupo “reaccionario”, cuya ideología se encuentra bien representada en el ditirámico manifiesto que publicaron con motivo de la ascensión de Somoza al poder:

La juventud reaccionaria, a la que nosotros pertenecemos, amiga de un poder fuerte, libre y durable, reconoce desde el principio que la ruta de la salvación nacional era anunciada por esa estrella que alumbraba el destino del Jefe del Ejército. Esos jóvenes, procedentes en su mayor parte de familias conservadoras, descendientes muchos de ellos y hasta homónimos de los residentes conservadores de los Treinta Años, estaban unidos en un credo político realista y verdadero, que (...) creaba entre ellos un verdadero espíritu de unidad y les permitía saltar sobre las barreras de los partidos para seguir a un hombre fuerte de cualquier partido. (...) Para nosotros, Somoza es la paz — porque lo ha sido y porque representa la fuerza y la unidad, la disciplina militar y la unión nacional¹⁸.

Cuadra, que luego estaría preso por Somoza, resume esta etapa:

Cuando el Movimiento de Vanguardia, nosotros íbamos poco a poco descubriendo nuestras raíces (...) Entonces nos metimos a la historia en forma polémica y beligerante. Contra esto y aquello (...). Así, en nuestro culto a lo nuevo, también quisimos una política nueva. (...) Coronel quería un dictador monarca. No me simpatizaba mucho la utopía reaccionaria de Coronel que él nos adornaba con una pirotecnia ideológica fantástica. Coronel Urtecho, como padrino literario, fue excepcional para mí. Pero como padrino y consejero político (...) nunca dio en el clavo¹⁹.

¹⁸ ID., “Ópera bufa”, *La Reacción*, 10 de mayo de 1936, p. 18.

¹⁹ S. WHITE, “Entre poesía y política. Pablo Antonio Cuadra”, *Vuelta*, 1985, 102, p. 42. Más adelante amplía esta opinión: “En el caso nuestro, lo malo no fue el habernos metido a inventar una nueva política y querer formular una ideología con un cocktail de influencias – algunas muy malas – y de concepciones originales – algunas muy buenas – sino que, en un momento dado, Coronel Urtecho nos convenció de que firmáramos un manifiesto apoyando al entonces jefe del ejército Anastasio Somoza para coger el poder con él y realizar nuestras ideas políticas. La tesis maquiavélica de Coronel era que resultaba más fácil conquistar a un hombre que conquistar a un pueblo. Somoza dijo que haría suyas nuestras ideas. En realidad lo que hizo fue deformarlas y aprovecharse de nuestro idealismo. Muy pronto sacó las uñas. A los pocos meses me mandó echar preso

Uno de los ejemplos más interesantes de cómo se intentó revitalizar el pasado en el moderno proyecto nacional fue la recuperación del corporativismo en la lucha por la justicia social. Con ello, se trató de integrar una antigua tradición hispanoamericana en la nueva estructuración del país. Como señala Howard J. Wiarda:

Algunos corporativistas volvieron la vista a Roma en busca de un ideal, otros a un medievalismo impregnado de romanticismo, algunos a las civilizaciones aborígenes precolombinas, y los más a una mezcla de ellas junto al modelo español del siglo XVI; la tradición de los gremios, el catolicismo e instituciones ibero-latinas tan fuertes como la familia, la comunidad y la religión. El argumento nacionalista fue así reforzado por un resurgimiento del nacionalismo cultural²⁰.

Contra el espíritu burgués

La ideología burguesa, defensora del comercio, se encontraba reñida con el tradicionalismo de los vanguardistas, de estirpe patriarcal y agraria. Así se aprecia en un editorial de “Ópera bufa” sobre el signo distópico de los nuevos tiempos:

Se comercian las ideas, se comercia el honor, se comercia el gobierno, el amor, la mujer, el hombre, el periódico, el voto, el sentido común. Se comercia la razón, la tierra, el canal. Se comercia el sandinismo, el conservatismo y el agua. Se comercia el liberalismo, la luz, el pensamiento y la caricatura. Se comercian: la aptitud, la opción, el verso, la conciencia, la palabra, la prosa, el discurso, la política y el ocio. Se comercia la estupidez y la tontería²¹.

acusándome de pegar papeletas en honor de Sandino. Fue una dicha para mí porque aprendí la lección y desde entonces me coloqué frente y contra él” (*Ibi*, p. 43).

²⁰ H.J. WIARDA, “Hacia un sistema teórico para el estudio del proceso de cambio socio-político: el modelo corporativo”, *Revista del Pensamiento Centroamericano*, 1983, 169, p. 49.

²¹ E. CARDENAL, “Introducción” a Joaquín Pasos: *Poemas de un joven*, Nueva Nicaragua, Managua 1983, p. 15.

Nostálgicos del pasado, los “reaccionarios” rechazaron la ambición burguesa de dinero y su insensibilidad hacia el ejercicio intelectual. Así lo comenta irónicamente Coronel Urtecho en “Contra el espíritu burgués”:

La burguesía no es, de por sí, despreciable. Por el contrario es un elemento de estabilidad social. Apegada al presente y a sus bienes es por naturaleza reacia a las INNOVACIONES, al halago de las utopías, a las aventuras individuales y colectivas. La mueven sólo las catástrofes y las profundas revoluciones²².

Las novelas de este autor son diagnósticos de su época. En *Narciso* (1938) el personaje protagonista es un esteta que, al modo de Des Esseintes, se queja de la chatura de su medio a través de un diario: “En Managua – pequeño campamento de proletarios y mercaderes – se desconoce el arte, el idealismo, el *savoir vivre*”²³. Por su parte, *La muerte del hombre-símbolo* (1938) descubre las falacias de la vida burguesa. Un narrador en primera persona revela la mentira vital de su padrino. Líder del Partido Moderado, guía de la “gente honrada, garante de la moral de la época”, este “gran hombre” no cree en nada de lo que ha constituido su existencia: ni en el gobierno, ni en la ética que proclama, ni en la democracia, “porque es la peor de las opresiones: la opresión de las masas ignorantes”²⁴; hasta tal punto que, si pudiera volver atrás, el “hombre-símbolo” se comportaría como el joven, libre de la presión de la falsa moral. El escándalo llega cuando el narrador descubre esta verdad a la sociedad de su época, lo que lo obliga a marcharse al extranjero y escribir su historia desde el exilio.

Joaquín Pasos criticó este espíritu en varias obras. De ahí su *Chinfonía burguesa* (1931), primer manifiesto contra el mercantilismo, o el poema satírico “Criterio de joven burgués” (1930):

²² *El Pez y la Serpiente*, p. 95. Su rechazo al espíritu pragmático se descubre claramente en “Prólogo solo”: “Un regocijo inmenso experimentaríamos si nos llegara la noticia de que un burgués cayó muerto al leer nuestras líneas” (*Ibi*, p. 28).

²³ CORONEL URTECHO, *Prosa reunida*, p. 22.

²⁴ *Ibi*, p. 62.

La esperanza puesta en la madre y en las costumbres
morigeradas para tener un hijo hermoso,
y el sabor a digestión bien hecha que da el regocijo de haber
creado un niño bien proporcionado.

La comodidad, verdadero sofá para la carga corporal y
gorda,
y aun las pequeñas enfermedades como los dolores de
garganta y oído,
molestas, pero necesarias y hasta satisfactorias
con los mimos y los pequeños gestos del dolor que hace
cosquillas.

La misma muerte en la familia, trágica, pero con algún
lado amable que pone el taparrabos de la
resignación.

Ser agradable como un baño de agua tibia.

Adoptar, poco tiempo después del enlace, la actitud de un
hombre con deberes proporcionados.

Sobre todo, sonreír finamente.

También permitirse cierta independencia de criterio
íntimo, y lecturas que dejen sólo la sensación de la
lectura.

Así se espera la vejez²⁵.

Contra el imperialismo

La airada respuesta de los vanguardistas al intervencionismo extranjero forma parte de un fenómeno general en el subcontinente por aquellos años. Como destaca Mabel Moraña:

Hasta la década de los años treinta, en que se consolida la “good neighbor policy”, la acción norteamericana sobre Latinoamérica se canaliza a través de intervenciones directas concentradas fundamentalmente en el área del Caribe.

²⁵ J. PASOS, *Poemas de un joven*, Nueva Nicaragua, Managua 1983, pp. 127-128.

El ataque a Veracruz (1914), las ocupaciones de Haití (1915-1934) y de Santo Domingo (1916-1924), los desembarcos de fuerzas navales en Nicaragua (1916 y 1932), las intervenciones en Honduras y Panamá (1924), así como el apoyo concedido a los regímenes autoritarios en otros países latinoamericanos, materializan en términos políticos la sujeción del subcontinente al sistema de capitalismo monopólico²⁶.

El Cuerpo de Marina de los Estados Unidos ocupó Nicaragua de 1926 a 1932. Esta presencia militar, que violaba el principio de soberanía nacional, llevó a un rechazo generalizado de las formas y modos del vecino del Norte: “Todo lo que se puede decir de la obra de nuestro grupo de vanguardia (...) debe iluminarse con el fuego de la fragua de ese momento histórico en que nos arrasaba el volcán, no geológico sino político, del Imperialismo”²⁷.

La crítica a la intervención es clara en el siguiente poema de Pasos:

INTERVENTION TIME
this hour sings obscenities
over a fat man's belly on good digestion
and it belches the words
this is why I throw them in English. (...)

...this is an Intervention time
this is an hour to be said by yankee trumpets
just up there in the Campo de Marte
O! the houses are groggy under the blows
of heaven
you will never get for your hair a ribbon
or a star from the north-american banner!²⁸.

²⁶ M. MORANA, *Literatura y Cultura Nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, Minneapolis 1984, p. 52.

²⁷ P.A. CUADRA, “Fronteras y rasgos de mi comarca literaria”, *El Pez y la Serpiente*, 1974, 13, p. 12.

²⁸ PASOS, *Poemas de un joven*, p. 99.

Surgen bastantes composiciones de este tenor, como *La esposa del capitán* (1929) de Luis Alberto Cabrales; *Desocupación pronta, y si es necesario violenta* (1931) de Pasos, o los textos publicados por Cuadra en estos años. Así ocurre con “Intervención”, poema de estructura epigramática en clave de humor incluido en *Canciones de pájaro y señora* (1931):

INTERVENCION

Ya viene el yanqui patón
y la gringa pelo e'miel.
Al yanqui decile:
gó jon
y a la gringuita:
veri güel²⁹.

En *Poemas nicaragüenses* (1930-1933) la naturaleza se constituye en ente animado, capaz de rechazar a los agresores norteamericanos. Es el caso de “Poema del momento extranjero en la selva” (1930), primer texto de visos épicos en la obra de Cuadra. En esta recreación de los cantos de guerra indígenas, la violación territorial de los marines es castigada por la naturaleza, más poderosa que el hombre. La rima irregular, las metáforas novedosas y, sobre todo, la utilización de nombres propios en el texto serán a partir de ahora característicos de la poesía nicaragüense:

POEMA DEL MOMENTO EXTRANJERO EN LA SELVA

(A varias voces)

En el corazón de nuestras montañas donde la vieja selva
devora los caminos como el guás las serpientes
donde Nicaragua levanta su bandera de ríos flameando entre tambores
torrenciales]
Allí, anterior a mi canto
anterior a mí mismo invento el pedernal
y alumbro el verde sórdido de las heliconias (...),
Tengo que hacer algo con el lodo de la historia,

²⁹ P.A. CUADRA, *Tierra que habla*, Educa, San José 1977, p. 15.

cavar en el pantano y desenterrar la luna
de mis padres. ¡Oh! ¡Desata
tu oscura cólera víbora magnética,
afila tus obsidianas tigre negro, clava
tu fosforescente ojo ¡allí!

En la médula del bosque
500 norteamericanos! (...)

En el corazón de nuestras montañas 500 marinos entran con ametralladoras.

Oigo voces.

Túngala del sapo

Túngala

Túngala

Andrés Regules – “tu escopeta era prohibida” –

Ahora cuelgas del manglar.

Orlando Temolián

Fermín Maguel (túngala, túngala).

Acripena, su esposa (todos mískitos)

más altas que las palmeras las llamas del caserío.

Quinientos norteamericanos hacen la guerra.

(...)

Pero hemos dicho que la selva es un viejo animal sobre la tumba de nuestros
muertos]

Hemos dicho que en el árbol de la noche el silencio empolla gavilanes furiosos.

Oigo voces.

Túngala, grita el sapo

Túngala clama el sapo-buey

Top, top, top, atestigua la iniquidad

el gran pájaro del sotocaballo.

Y vemos llegar al Pálido,

al Ojeroso-del-Alba con sus nubes de mosquitos zumbando y saliendo de las
cuencas de su calavera]

... presenciamos

el retiro precipitado de 500 norteamericanos

pálidamente derrotados

quemadas las sangres por la última llama del rancho de Acripena,

temblando el frío de la muerte de Andrés Regules,
el frío de la muerte de Orlando Temolián,
de Fermín Maguel (todos miskitos)
500 norteamericanos van huyendo,
maláricos
rastros perdidos de pantano en pantano
delirantes
Túngala
Túngala.

El gran sapo salta, compadre,
La lluvia llama otra vez.
Oigo voces: las arañas azules
tejen una nueva bandera virgen
anterior a mi canto,
anterior a mí mismo,
en el corazón de nuestras montañas
donde invento el pedernal y alumbro
bajo el verde sórdido de las heliconias
bajo el hirviente silencio de los manglares
sus blancos huesos delicadamente pulidos por las hormigas³⁰.

La influencia de la vanguardia en su vertiente exaltadora de los progresos técnicos se refleja en “El viejo motor de aeroplano” (1935). Titulado en principio con el eufónico nombre de “Son-soneto”, canta la hazaña de las fuerzas sandinistas al derribar un avión invasor que ha matado campesinos en un trigal:

³⁰ CUADRA, *Tierra que habla*, pp. 25-28. Claire Paillet comenta ampliamente el texto: “Cobra la poesía una asombrosa eficacia por el choque entre el texto poético elaborado y una palabra preexistente, un contexto sorprendentemente insertado en el texto. Este contexto puede ser (...) pura onomatopeya: **Túngala, túngala, top, top, top**; puede ser sugestión escueta por vía de enumeración, que se conjuga con el sencillo nombrar de hombres, de animales y de cosas: **500 norteamericanos, Orlando Temolián, Fermín Maguel** (...). Se constituye entonces este tipo de poesía para el que José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal crearon el nombre de **exteriorismo**” (C. PAILLET, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, CNRS, Toulouse 1989, p. 25).

(...) La avioneta equipada con ametralladoras y raros telescopios
cubrió de sangre las húmedas espadas del trigal
y el más viejo aviador de la armada
abandonó sus cruces de plata por una muerte trágica y violenta.

Nadie reconoció en las palpitaciones noticiosas de los diarios
aquella hermosa cerviz californiana
que tuvo la osadía de batirse cuerpo a cuerpo con las nubes de Hawai.

La ciudad hormigueante, a solicitud de los grandes avisos de color,
penetraba con vagos anhelos deportivos en los cinemas y en los bares
mientras a la luz terrosa de los barrios los niños con papeles
reproducían aviones y volvían a la muerte
asesinando las aves forasteras.

Las esquivas coloraciones del inmenso valle anaranjado y violeta
tomaban en la soledad asfixiante de las fotografías
el extraño matiz de los sueños oprimidos por el miedo.
– Ahí estaba postrado el gran esqueleto del pájaro
y la gorra destrozada con las altas insignias militares –.

Se ignoraba el motivo.
Los más antiguos científicos indagaron las capas atmosféricas
donde antes solamente vagaban
las ansiosas pupilas de los sembradores que interrogan al sol
y los pájaros de tendencias musicales. (...)

Sólo tú —guerrillero— con tu inquieta lealtad a los aires nativos
centinela desde el alba en las altas vigias del ocote
guardarás para el canto esta historia perdida³¹.

Establecido el contexto ideológico, veamos cómo se manifestaron los
presupuestos nacionalistas en la literatura de vanguardia nicaragüense.

³¹ CUADRA, *Tierra que habla*, pp. 37-38.

La búsqueda de la identidad se desarrolló siguiendo un doble movimiento según la expresión acuñada por Fernando Aínsa en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*:³² de apertura hacia el exterior (centrífugo), recuperando las filiaciones que integran al país en la cultura universal, y de mirada hacia el interior (centrípeto), revisando los valores que contribuyen a la particular idiosincrasia nicaragüense.

Movimiento centrífugo

Ernesto Cardenal ha señalado en más de una ocasión el proverbial espíritu viajero de sus paisanos:

En cualquier parte del mundo adonde uno vaya, encontrará algún nicaragüense errabundo que anda por allí. El cosmopolitismo de Darío es una característica nacional, y Darío fue más nicaragüense precisamente en eso en que lo parece menos. Una vez me decía José Coronel que el nicaragüense no se siente nicaragüense si no ha viajado, y que la patria de los nicaragüenses es el extranjero³³.

Para Cardenal, este sueño histórico viene dado “por la misma configuración geográfica del país, tierra de paso, de tránsito, no de permanencia, y toda nuestra historia es una historia de viajes y aventuras de mar”³⁴. Efectivamente, Nicaragua ha sido un país en la ruta de tribus innumerables, hasta tal punto que, como constata Cuadra en *El Nicaragüense*, los primeros pobladores nacionales fueron comunidades trashumantes procedentes de la altiplanicie mexicana³⁵.

La apertura hacia el exterior se vio incentivada por el proverbial cosmopolitismo espiritual de los vanguardistas. Leyeron la famosa antología de

³² Gredos, Madrid 1986, pp. 24-26.

³³ CARDENAL, *Nueva poesía nicaragüense*, p. 19.

³⁴ *Ibi*, p. 22. Así, Joaquín Pasos no salió nunca del país, pero recogió en su obra una serie de poemas sobre diversos lugares del mundo bajo el significativo título de “Poemas de un joven que no ha viajado”.

³⁵ P.A. Cuadra, *El Nicaragüense*, Cultura Hispánica, Madrid 1969, p. 74.

Iván Goll *Les Cinq Continents*, verdadera exposición mundial de la lírica moderna. Tradujeron poesía francesa, estadounidense, oriental, árabe, africana y precolombina. Así, los textos de Blaise Cendrars, Valéry Larbaud, Paul Morand o Philippe Soupault constituyeron fuente indispensable para los *Poemas de un joven que no ha viajado nunca* de Pasos, como Paul Claudel y Jules Supervielle – especialmente éste último con *Desde la Pampa* – se encontraron en la base de los *Poemas nicaragüenses* de Cuadra.

Estos hechos, unidos a la filiación grecolatina que les fue inculcada en el colegio *Centroamérica*, explican que Cuadra reconociera el universalismo como uno de los rasgos de identidad en la lírica nicaragüense:

El aporte de la poesía centroamericana puede definirse como un intento de integración de las dos grandes corrientes poéticas americanas: la Atlántica y la Pacífica. Su inquietud por captar la vibración poética del mundo no se produce (...) en un antagonismo con lo vernáculo y lo popular. (...) El uso del rigor o el afán de originalidad (...) se justifican y compensan por una voluntad asimiladora – de honda sustancia americana – que persigue un nuevo universalismo y un nuevo humanismo que broten espontáneamente de sus raíces³⁶.

Movimiento centripeto

Siguiendo la corriente del neopopularismo puesta en boga por la generación del 27 española y rastreable en otros ámbitos latinoamericanos, los nuevos autores descubrieron las raíces nicaragüenses en los metros y temas de la lírica popular³⁷.

El más importante hallazgo en este sentido fue la rima “chinfónica” o reiterativa, muy parecida a la empleada por Federico García Lorca y Rafael Alberti en aquellos años, que recogieron del acervo tradicional para revitalizar su componente festivo. Fue Pasos quien recuperó el valor de sugerencia de esta

³⁶ CUADRA, *Torres de Dios*, p. 50.

³⁷ Julio Icaza Tijerino ha demostrado la importante huella dejada por Rafael Alberti en estos autores en *La poesía y los poetas de Nicaragua* (J. ICAZA TIJERINO, *La poesía y los poetas de Nicaragua*, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua 1958, pp. 107-119).

técnica rítmica, a la que bautizó y describió en su prólogo a la *Chinfonía burguesa*:

El género chinfónico utiliza lo fantástico en la forma y en el fondo. Es el estilo de la poesía bufa nicaragüense en la que ha condensado toda la alegre risa de los *atabales*, *trabalenguas* y *bombas*, sin faltarle la dulzura infantil de nuestras canciones de cuna³⁸.

Así se aprecia en poemas como *Oración de Santo Domingo*, de ritmo festivo y resonancias folklóricas desde el primer verso:

Para que las vacas no estén flacas
para que el zacate no crezca mayate
para que sea entero el tiempo del aguacero,

te bailamos la vaca y el ternero chingo
Santo Domingo

Para que los hijos no sean canijos
para que no salgan lagartos en los partos
para que no duela la muela
para que no haya buñiga en la barriga

te bailamos la vaca y el ternero chingo
*Santo Domingo*³⁹.

La vena popular es rastreable en numerosos textos de la época. Entre ellos, destaco dos composiciones. La primera, una sentida elegía escrita por Carmen Sobalvarro con motivo de la muerte de Sandino:

³⁸ J. PASOS, "Introducción" a *Chinfonía burguesa*, Centro, 1939, 4, pp. 82-83.

³⁹ PASOS, *Poemas de un joven*, p. 106. En el poema se utilizan sin empacho términos nicaragüenses como "mayate" ("desvaído") y "chingo" (sinónimo de "corto", y que aquí debe ser interpretado como "sin cola").

Dos luces chocan
en clara oscurana,
allá sobre una
cumbre segoviana.

—Dicen que aquellas
son dos ánimas en pena.

Son dos luces amigas:
él, varón; ella, novia.
Dos luces amigas
en los caminos de la Segovia.

—Dicen que aquellas
son dos ánimas en pena (..)

Un pájaro dice a su pájara
—La luna es ave redonda.
Y la pájara sacude las alas
porque se asombra.

Altos ocotes conocen
los vientos;
por los altos ocotes
va mi silencio.

—Ay, yo tenía alma
en un tiempo.

—Ay, él era mi ánima
ahora es silencio.

¡Qué pájara no se asombra
si le cuentan
que la luna de perfil
es pájara redonda!

—Ay Augusto, ya nadie
te nombra.

—Dos ánimas arrastran
su pena en la sombra⁴⁰.

Y un breve poema de acendrado lirismo, en el que Pasos recupera el poder evocativo de la mejor tradición oral:

CANCIÓN PARA MORIR

¡Qué oscuro mar
sin velas
sin sol
sin agua!

¡Qué lejano recuerdo
sin alas
sin luz
sin sangre!⁴¹.

Pero la recuperación de las raíces propias no se circunscribió a la poesía popular. El manifiesto “Hacia nuestra poesía vernácula”, lanzado en 1932 como nuevo intento de definir la vanguardia, se abrió con el lema de Jean Cocteau “Plus un poète chante dans son arbre genealogique, plus il est vrai”⁴². Así, Biermann destaca que la revisión de los aspectos específicos de la idiosincrasia nacional se dio en todos los niveles:

Zum ersten Mal in der Geschichte Nicaraguas beginnt damit eine umfassende “aufarbeitung” der eigenen Traditionenn, von den indigenen Kulturen über

⁴⁰ D. ZAMORA, “La mujer nicaragüense en la poesía”, *Revista Iberoamericana*, 1991, 157, pp. 936-937.

⁴¹ PASOS, *Poemas de un joven*, p. 39.

⁴² VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 172.

die Epoche der Christianisierung bis hin zum “mestizaje”, von Architektur und Skulptur über Tanz und Folklore bis hin zur nicaraguanischen Küche⁴³.

Por una parte, el modo de ser nicaragüense procedía del universo indio. Cuadra comentó este hecho en *Torres de Dios*:

Aunque se ha abordado en América con mucha frecuencia el tema del indio y del indigenismo, no he visto que se le dé toda su importancia a este tardío pero fructuoso reclamo de la herencia cultural indígena por los poetas de América, (...) llevado hasta sus últimas instancias por las generaciones de **Vanguardia**. Esta empresa (...) deberá ser estudiada con respeto y con amor en el futuro, porque uno de los grandes aportes de las generaciones postmodernistas en América fue el abrir este camino, el reanudar esta vinculación profunda y enriquecedora con el indio, hasta introducirlo en la inmanencia creadora de nuestra sangre y de nuestra cultura mestizas⁴⁴.

La frase “Conquistemos al indio que llevamos dentro” se impuso como divisa creadora de la época. Los poetas nacionales se reconocieron en el trabajo de otros artistas latinoamericanos que por aquellos años desarrollaban una experiencia similar:

Coincidió esta preocupación por las vías de nuestra sangre con la llegada de aportes fraternos que nos abrieron rumbos preciosos. Cito juntos, porque juntos irrumpieron en nuestro círculo, a Salarrué y a Ricardo Güiraldes o el mensaje plástico de los muralistas mexicanos o la impresionante revolución hispanoquechua de César Vallejo. Nos fortalecían en nuestra empresa, nos enseñaban caminos nuevos, muchos de los cuales quedaron apenas iniciados por nuestro atropellado y anárquico método de abarcar todo, de experimentar todo y de diluirnos en demasiadas operaciones⁴⁵.

⁴³ K. BIERMANN, “Picasso und Coatlicue’: Die nicaraguanische Vanguardia-Bewegung der späten zwanziger und dreissiger Jahre”, en *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano: Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989*, Harald Wentzlaff Eggebert (ed.), Vervuert, Frankfurt 1991, p. 376. Así se explica que Coronel Urtecho escribiera por esta época un “Elogio de la cocina nicaragüense” (CORONEL, *Prosa reunida*, pp. 101-114).

⁴⁴ CUADRA, *Torre de Dios*, pp. 188 y 205.

⁴⁵ *Ibi*, p. 207. Para profundizar en este aspecto, cfr. los trabajos de G. BELLINI, “Notas sobre la evolución de las Vanguardias en Centroamérica: Nicaragua”, en *Las vanguardias tardías en la poesía*

Así se observa en “Tigre muerto” del mismo Cuadra (1930), antecedente de *El jaguar y la luna* (1959):

Sueña el cadáver del jaguar su última rapiña
y en el pequeño cielo frío y azul
 que guarda su pupila
zopilotes insomnes cierran círculos negros
sobre el esqueleto de vaca de la luna⁴⁶.

O en *Misterio indio*, escrito por Pasos en los años cuarenta, donde se aprehende la visión del mundo del hombre americano. La crítica social está servida en poemas como “India caída en el mercado”:

Pobre india doblada por el ataque
todo su cuerpo flaco ha quedado quieto
todo su cuerpo sufrido está pequeño, pequeño
todo su cuerpo tronchado es un pajarito muerto.
Su corazón –¡ah corazón despierto!– pájaro libre, pájaro
 suelto.
Carlos, ha dormido un momento.
Ella se desmayó, la desmayaron.
Al lavarle el estómago los médicos
lo encontraron vacío, lleno de hambre,
de hambre y de misterio.
Muy doloroso cuadro, Carlos.
Muy doloroso y sumamente amado.

hispanoamericana, L. SAINZ DE MEDRANO (ed.), Bulzoni, Roma 1993, pp. 73-92; F. CERRUTTI, “El mundo indígena en la poesía nicaragüense contemporánea”, en *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 68-101; F. NOGUEROL, “Universalización de *lo nicaragüense* en la poesía de Pablo Antonio Cuadra”, en *Diversidad sociocultural en la literatura hispanoamericana*, C. DE MORA (ed.), Universidad de Sevilla, Sevilla 1995, pp. 145-168 y L. PÉREZ TINAJERO, *Contextos y proyectos de la vanguardia literaria nicaragüense: 1927-1936*, Tesis Doctoral, Harvard University, 1991.

⁴⁶ CUADRA, *Tierra que habla*, p. 48.

Han volteado su cara –¡ah oscura palidez!–. Con el
derrame
las yugulares están secas y la sangre
huyó secretamente, ¡ah,
la viera su madre!
Cerca, Carlos, cerca del occipucio
una moña chiquita se desgaja
y deja ver en la nuca una cruz blanca.
Tan cerca de la muerte y tan lejana,
su vida vale mucho, vale nada.
Los lustradores esperaban
obscenidades al levantar la falda
pero ella tiene una desnudez muy médica,
un lunar en la espalda,
y da la impresión de un ave herida
cuando cae su brazo como un ala.

Abran, abran
todas las gentes malas sus entrañas
y no encontrarán nada.
Ella tiene un ataque
que no lo sabe nadie.
Un ataque malo,
Carlos⁴⁷.

Aun así, las claves de la identidad nacional se encontraron básicamente en el espíritu mestizo. Como afirmara Cuadra:

Nicaragua empezó a vivir su propia vida nicaragüense en la Colonia (...). El poeta tendrá que tener su corazón en la verdadera Nicaragua de la Colonia, mientras sus poemas especulan, con ese fondo, en las formas modernas en busca de un recipiente apropiado y adaptable al alma nacional. Por eso la vanguardia es una búsqueda y no una escuela⁴⁸.

⁴⁷ PASOS, *Poemas de un joven*, pp. 114-115.

⁴⁸ VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 167.

Este mestizaje se apreció en primer lugar en las concomitancias evidentes entre el sustrato prehispánico y las novedades vanguardistas:

Nuestra Vanguardia, dicha en ideograma fue: Picasso+Coatlícue. Es decir: la novedad hacia atrás sumada a la novedad hacia adelante. Picasso, simbolizando la revolución de lo europeo y lo occidental abriéndose a todos los aportes, hasta los más primitivos, de la historia de la cultura. Y la Coatlicue, la escultura tremenda de la tierra hecha por los aztecas, simbolizando la recuperación de todo el mensaje indígena y terrestre de América⁴⁹.

Por otra parte, no se podía olvidar el influjo español, como deja claro el siguiente pregón de Pasos:

HERIDA DE SANGRE

Cincuenta veces España

he dicho, madre.

Cincuenta veces España

dice mi sangre.

Carne española sangra, madre,

sangre mía,

que ya la savia del plátano

da flores de Andalucía.

Vamos sangrando a la playa,

vamos sangrando a la mar,

a encontrar gente de España

con quien podamos gritar:

España, cincuenta veces España,

cincuenta veces más⁵⁰.

⁴⁹ P.A. CUADRA, “Relaciones entre la literatura nicaragüense y la francesa”, *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 1982, 50, p. 17.

⁵⁰ PASOS, *Poemas de un joven*, pp. 155-156.

Con ello se conforma el tema del mestizaje con pleno derecho, desarrollado por el mismo autor en las cuartetos de su “Villancico indio”:

Un indio nuevo ha nacido,
un indio nacido hoy;
hoy mismo, a la media noche,
el indio nuevo nació. (...)

¿Es un indio todo indio
o un indio medio español?
Es un español todo indio,
un indio todo español. (...)

Un indio muy poderoso
como todo indio español,
un indio, señor Alcalde,
que será gobernador.

Vámonos a buscar al indio,
vámonos en procesión,
allá en la caballeriza
está el indio que nació.

¿Por qué en la caballeriza?
¿Por qué no está en la mansión?
Porque es un indio que monta
a caballo, digo yo.

Vamos a buscar al indio,
vámonos pronto, señor,
porque el indio está desnudo,
está desnudo y pelón. (...)

Vamos a buscar al indio,
al indio nacido hoy,

que nació de hembra de España
y de algo mucho mayor.

¿Es un español o un indio?
Es un indio como yo,
español como todo indio,
tan español como vos.

Y si dudáis de su sangre
española, mi señor,
¡diga la Virgen de España
si ese indio es su hijo o no! ⁵¹.

Asumida esta realidad mestiza, los poetas encontraron en el paisaje y el paisanaje, o lo que es lo mismo, en la naturaleza y los otros, los motivos fundamentales para reflejar la identidad nacional. Se intentó conformar una visión adánica de la patria a partir de la designación de sus aspectos concretos⁵². “Introducción a la tierra prometida”, el texto que abre los *Poemas nicaragüenses* de Cuadra, resulta paradigmático por su enumeración desbordada de los aspectos que definen la tierra nicaragüense:

⁵¹ *Ibi*, pp. 107-109.

⁵² Así lo destaca Steven White al vincular la proyección utópica de la poesía de Cuadra con la de Jules Supervielle: “For Nicaraguan poet Pablo Antonio Cuadra and French poet Jules Supervielle, the landscape of the New World is a space that lends itself to the imaginary projection of certain utopian ideals, a theme that has a solid tradition in literature from Latin America since the time of Christopher Columbus and his descriptions of the earthly paradise in America (...). Despite Cuadra’s acknowledged literary “apprenticeship” with the Uruguayan-born French writer Supervielle, there is a critical difference between the early works of the two poets: the history of the American continent that is entirely absent from Supervielle’s landscapes (...) plays a crucial role in Cuadra’s *Poemas nicaragüenses* (1934), in that Cuadra’s paradisiacal world enters into a conflict with the transformative power of historical events. Cuadra, unlike Supervielle, consciously incorporates the indigenous culture and mythology of the so-called New World in his poetry” (S. WHITE, “Pablo Antonio Cuadra and Jules Supervielle: Utopia, National Identity, and History”, en *Modern Nicaraguan Poetry*, AUP, London 1993, p. 45).

¡Oh tierra! ¡Oh entraña verde prisionera en mis entrañas:
tu Norte acaba en mi frente,
tus mares bañan de rumor oceánico mis oídos
y forman a golpes de sal la ascensión de mi estatura.
Tu violento Sur de selvas alimenta mis lejanías
y llevo tu viento en el nido de mi pecho,
tus caminos, en el tatuaje de mis venas,
tu desazón, tus pies históricos,
tu caminante sed.
He nacido en el cáliz de tus grandes aguas
y giro alrededor de los parajes donde nace el amor y se remonta⁵³.

El poeta pide las palabras para nombrar los objetos de la nueva realidad:

Y vosotros, árboles de las riberas,
nidos de los pequeños hijos del bosque,
alas al sol de los buitres,
reses en los pastos, víboras sagaces:
dadme ese canto,
esa palabra inmensa que no se alcanza en el grito de la noche
ni en el alarido vertical de la palmera,
ni en el gemido estridente de la estrella⁵⁴.

Y concluye en una lucha furiosa por nombrar lo nuevo, asumiendo la especificidad de los nombres nacionales:

Eres tú, colibrí,
pájaro zenzontle, lechuza nocturna,
coçoyo parlanchín verde y nervioso,
urraca vagabunda de las fábulas campesinas.
Eres tú, conejo vivaz,
tigre de la montaña, comadreja escondida,
tú, viejo coyote de las manadas,

⁵³ CUADRA, *Tierra que habla*, p. 22.

⁵⁴ *Ibidem*.

zorro ladrón,
venado montaraz,
anciano buey de los corrales.
Eres tú, ¡oh selva!
¡Oh llano sin lindes!
¡Oh montaña sin sol,
laguna sin olas!
Eres tú, capitana de crepúsculos.
Noble historia de pólvora y laureles.
Porvenir de trigales y de niños.
¡Amor nicaragüense!⁵⁵.

La necesidad de nombrar se extiende a los otros, especialmente a los compatriotas anónimos que a partir de este momento van a contar con nombre y apellido. De ahí la novedad de un poema como “Patria de tercera” (1935), donde los campesinos conservan su dignidad en la pobreza:

Viajando en tercera he visto
un rostro.
No todos los hombres de mi pueblo
óvidos, claudican... Ni todos ofrecen su faz al látigo del “no”
ni piden.
La dignidad he visto.
Nosotros ¡ah! rebeldes
al hormiguero
si algún día damos
la cara al mundo:
con los rasgos usuales de la Patria
¡un rostro enseñaremos!⁵⁶.

⁵⁵ CUADRA, *Tierra que habla*, pp. 23-24. La poetización de la naturaleza se vincula, entre otras, a las letanías de Coronel Urtecho en “Febrero en la Azucena” o al coro que abre el *Canto Nacional* de Ernesto Cardenal.

⁵⁶ *Ibi*, p. 111. Se trata de un claro antecedente de *Esos rostros que se asoman en la multitud* (1975), donde Cuadra refleja la esencia de lo nicaragüense a través de personajes desconocidos del pueblo.

Para cantar a la patria, nada mejor que asumir un estilo sencillo y claro. Coronel Urtecho fue el primero en solicitar la adaptación de las poéticas europeas de vanguardia para dar una idea de “lo nicaragüense”. Así lo comenta en su traducción de *Far West* de Cendrars, que por su libertad formal y concisión estilística presentaba “como ejemplo para los poetas jóvenes que deseen darnos a conocer el paisaje nicaragüense de una manera veraz y no falseándolo como lo han hecho todos los poetas hasta hoy”⁵⁷. Influidos por la *new american poetry*, el líder de la vanguardia nacional introdujo a sus seguidores en la lectura de Robert Frost, Rachel Kindsay, Edgar Lee Masters y Carl Sandburg entre otros escritores. A partir de ahora, los poetas se adscribirían a esta corriente de expresión seca y objetiva en la que encontrarían las raíces del “exteriorismo” poético. Así se observa en “Por, en, sin, sobre tras... las palabras”, poema de Pasos fechado en 1929:

Escribamos palabras sencillas,
De buen corazón,
y adornemos con azul del cielo
nuestra expresión (...)

Llamad a los niños
de buen corazón,
y pongámosle calzones bombachos
a nuestra expresión⁵⁸.

O en una temprana “Ars poética” de Cuadra (1930), que refleja perfectamente la relación entre la nueva poética y los ideales nacionalistas:

Volver es necesario
a la fuente del canto:
encontrar la poesía de las cosas corrientes,
cantar como cualquiera

⁵⁷ J. CORONEL URTECHO, “Blaise Cendrars”, *El correo*, 19 de julio de 1931, p. 12.

⁵⁸ PASOS, *Poemas de un joven*, p. 127.

con el tono ordinario
que se usa en el amor,
que sonría la juana cocinera
o que llore abatida si es un verso de llanto
y que el canto no extrañe a la luz del comal;...
Decir lo que queremos.
Querer lo que decimos.
Cantemos
aquello que vivimos⁵⁹.

En definitiva, a lo largo de estas páginas hemos apreciado cómo los poetas de la vanguardia nicaragüense mantuvieron la divisa nacionalista como principal empeño. Comprometidos con su época, sufrieron los vaivenes del periodo turbulento en el que les tocó vivir. Anti-demócratas, anti-burgueses y anti-imperialistas, buscaron su identidad tanto en el espíritu nómada nacional como en el acervo popular. Investigaron las raíces indias, españolas y – sobre todo – mestizas de la comunidad en la que nacieron, a la que cantaron en su naturaleza y habitantes. Con su labor, confirieron enorme brillantez a unos años en los que, retomando el título de esta investigación, “la cintura de América” se dobló sobre sí misma para mirarse por primera vez en el espejo de sus dos océanos.

⁵⁹ CUADRA, *Tierra que habla*, p. 56.

RUBÉN DARÍO EN PARÍS

Primeros encuentros

CLAIRE PAILLER

(Université de Toulouse-Le Mirail)

*A Eduardo Zepeda-Henríquez,
indefectible y generoso mentor
por las selvas darianas.*

Prólogo

Cuando, según palabras de Susana Zanetti, Darío, “urgido por *La Nación* para informar sobre la Exposición Internacional”¹, se dirige a París, le espera en realidad una doble tarea: dar cuenta de la Exposición Universal, pero también orientarse y penetrar en un nuevo universo, elegir y descifrar los hechos significativos de una sociedad que sus lecturas y los pocos días transcurridos allí en 1893 – ¡siete años y un fin de siglo antes! – no le permitieron conocer desde dentro. En el momento de salir para el espejismo parisiense, sin embargo, parece que no acaba de desprenderse de Madrid: mientras la Exposición ya está a punto de abrir sus puertas, el 14 de abril, todavía data sus últimas crónicas madrileñas a 23 de marzo de 1900 (“La Sarmiento en España”) y 7 de abril (“Certámenes y exposiciones”)...

Deja en Madrid círculos conocidos y familiares, que comparten sus referencias culturales y hablan su misma lengua; durante su larga estadía en la

¹ S. ZANETTI (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, Eudeba, Buenos Aires 2004, p. 36. Para ilustrar su afirmación, S. Zanetti aduce el testimonio de Juan Ramón Jiménez: “Rubén Darío, loco, dejó todo en aquel Madrid ya tan suyo (...) y la misma noche, tomó el tren para París, intentando rehacer su francés escaso”.

capital española, ha estado en relación con escritores reconocidos que, según lo recuerda en sus “Dilucidaciones”, lo han “acogido” y “recibido” con favor e interés, hasta con “entusiasmo”. Ha observado, comentado y de cierto modo experimentado, con sensibilidad propia los efectos de un desastre político en una sociedad hermana.

En el París de 1900, se encuentra con la capital de un país cuyo rumbo político, a pesar del nuevo empuje económico y cultural, no se ha afirmado todavía ni ha salido totalmente de las crisis constitucionales, de los alborotos, atentados y conspiraciones. Si bien el régimen republicano se está confirmando ya, todavía quedan aflorando resurgencias de las violentas y encarnizadas oposiciones entre los bandos adversos: monarquistas y republicanos, progresistas socialistas y conservadores de la burguesía fabril y comerciante, laicos y clericales... Intervienen también algún escándalo financiero, como el de Panamá (1889), los atentados anarquistas (el presidente Sadi Carnot fue asesinado en 1894), y la agitación de los nacionalistas *revanchards* que aspiran a un desquite que haga olvidar la pérdida de las dos provincias de Alsacia y Lorena, cedidas a Prusia después de la derrota de 1871.

El malestar va a cuajar con la crisis más grave que Francia ha conocido desde la instauración de la República en 1871, provocando una verdadera conmoción social, dividiendo el país entre dos bloques opuestos. Se trata de “*l’Affaire Dreyfus*” (causa judicial instruida contra el capitán Dreyfus, acusado y condenado con falsedad por alta traición) que pronto llega a ser *l’Affaire* por antonomasia, poniendo en tela de juicio, por sus muchas irregularidades y falsificaciones, a las principales instituciones del país: ejército, magistratura y hasta el clero, por sus implicaciones antisemitas. El debate – la disensión – conoce sus momentos más agudos, cuando se compromete Emile Zola a favor de la revisión del juicio con su *J’accuse* (enero de 1898), y va a durar en su ápice hasta la condenación de los verdaderos culpables y la definitiva rehabilitación de Dreyfus en 1906. Se notará que coincide dicho caso con los primeros años de Darío en París, y que el cronista de *La Nación* manifiesta una indiferencia total, que procede a todas luces de una falta no menos total de comprensión y de interés.

Sin embargo, en medio de los sobresaltos y la agitación política, social e ideológica, la vida cultural e intelectual de Francia está en pleno auge. La

producción artística parece ilustrar la visión del poeta Baudelaire que cantara: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*.

Impresionismo, simbolismo y naturalismo establecen correspondencias armónicas, tanto en literatura – poesía y prosa – como en pintura y música.

Al salir de una España ofuscada y malherida, Darío va a tener pues que orientarse dentro de tan confusa y compleja efervescencia, para la cual está poco preparado. Referencias y mentores más o menos ilustres no le faltan, pero conforme va devanando sus crónicas, el lector que tiene la ventaja del distanciamiento temporal podrá comprobar que el poeta no siempre supo elegir para el periodista la mejor ni más fiel carta de marear.

Cuando emprende estas crónicas de la vida parisiense, Darío ha ejercitado ya su pluma en este género particular, en el que van alternando impresiones ocasionales, humoradas, reflexiones y reacciones, componiendo día tras día un mosaico muy suyo. De estos fugitivos artículos de prensa, después de algunas supresiones y con ordenada elaboración, ha sacado ya los volúmenes de *Los Raros* y *España contemporánea*, mostrando claramente que no pretende realizar periodismo informativo bruto, sino otro tipo de literatura². Para redactarlas, utiliza las diferentes técnicas estilísticas de las que ya se valió en sus precedentes producciones periodísticas: tanto como una descripción del espectáculo de la Exposición, presenta una evocación de escenas con acumulación de anécdotas e impresiones personales; para aligerar el discurso, se dirige con tono cómplice, hasta con chistes, al lector, siempre supuestamente culto³ – de ahí sus numerosas citas de textos completos en

² S. Zanetti ha notado con acierto las tensiones que pueden originar exigencias encontradas: “Como expresan algunos textos de 1890, conoce las consecuencias acarreadas por las transformaciones de la prensa moderna norteamericana, que fuerzan al cronista a convertirse en “dibujante, *sportman*, fotógrafo” y sobre todo, en promotor del aumento de las tiradas mediante la búsqueda de la “noticia fresca” para sobrevivir, para “ganarse el pan”, al mismo tiempo que define los valores literarios y sociales de un oficio asediado por esa bifronte e ineludible condición moderna de su escritura, entre la de periodista y la de poeta” (ZANETTI, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, p. 11).

³ Este aspecto fue señalado ya por F. COLOMA GONZÁLEZ, “Prólogo” a *Opiniones*, Nueva Nicaragua, Managua 1990, p. 13: “Escribía para gente bien informada, que entendía sus

francés, inglés y hasta latín⁴ – y supuestamente muy al tanto de las curiosidades parisinas; el trozo efectista va desviando la mera información, sea por el estilo épico, lírico o satírico, sea por la abundancia de sensaciones sugeridas, en una mezcla caótica de sonos, colores y perfumes; por fin, y más a menudo que en Madrid, donde se orientaba más fácilmente, Darío necesita ceder la palabra a algún “muy querido” o “distinguido amigo” suyo para exponer o explicar el tema, lo cual le permite después desarrollar su propia reserva o, en ciertos casos, su incompreensión, manifestándola hasta con ironía o sarcasmo.

Darío reúne estas crónicas en volumen inmediatamente, disponiéndolas para componer un conjunto orgánico; el hecho de que se va a editar en París, en la Librería de la Viuda de Ch. Bouret, tal vez haya influido en su elaboración.

El título alude tanto a sus andanzas por la Exposición y las calles de París como a su viaje a Italia, cuyas impresiones van a formar un cuaderno totalmente independiente: el “Diario de Italia”. Este viaje da pretexto, mucho antes del final de la Exposición, para desatender la mayor parte de los pabellones y volver a Francia sólo para las últimas semanas del año 1900 y las fiestas de año nuevo⁵.

De las crónicas publicadas en *La Nación*, Darío va quitando, como lo hizo para *España contemporánea*, algunas páginas que sin duda no le parecen apropiadas, por su tema ya usado (“España. Algunas notas al vuelo”, “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, “La rue de Paris”), o demasiado sensibles en un país que no olvida la humillación de la derrota reciente y de la

alusiones en francés, inglés, italiano”; también por N. RIVAS BRAVO, “Introducción” a *España contemporánea*, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua 1998, p. 48: “Rubén escribe para lectores cultos con quienes comparte preocupaciones literarias y artísticas”; cf. también ZANETTI, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, p. 14, etc.

⁴ También abundan los galicismos de vocabulario y sintaxis: ¿será por dar color local, o por contagio debido a una redacción a veces apresurada y por ende descuidada? Algunos críticos indulgentes opinan a favor de una búsqueda que logra “una impresión de exuberancia lingüística rebotante de cultura, modernidad y cosmopolitismo” (Cf. RIVAS BRAVO, “Introducción” a *España contemporánea*, p. 51); sin embargo consta que no abundan tanto estas inserciones extranjeras en la obra esencial y cincelada que son los poemas.

⁵ El tónico, “Reflexiones de Año Nuevo Parisiense”, de agradable pintoresquismo y de fácil manejo, reaparece, con el mismo título casi, en 1905: “El año nuevo en París”.

pérdida de sus provincias del este (“La fuerte Alemania”). Por otra parte, va ordenando las crónicas, sin respetar el orden cronológico – pero deja mención de la fecha original de redacción, lo cual permite al curioso lector orientarse en el vaivén de sus intereses. Así, pues, presenta como segunda parte del volumen sus impresiones italianas, fechadas del 11 de septiembre hasta noviembre de 1900, y reúne en una primera parte general las crónicas parisinas. Se puede considerar, por otra parte, que la inclusión de unas 22 “notas” o crónicas italianas, que nada tienen que ver con Francia y menos con el tema primero de la Exposición, puede servir para aumentar un conjunto algo corto. Notaremos que utiliza el mismo artificio en *Opiniones*, cuando añade los seis artículos de la presentación de los “Nuevos poetas de España” y del viaje a Asturias para lograr los 25 capítulos de este volumen. Pero *Peregrinaciones* es desde luego el más heterogéneo, y el más pobre, con sus 14 notas parisienses, si se compara con los siguientes, en particular *La Caravana pasa* (35 artículos) y *Parisiense* (28 artículos).

En esta primera parte aparece cierta unidad temática: primero, y son los más, los comentarios y reacciones suscitados por el asunto principal y razón de su viaje: la Exposición Universal; luego, los bosquejos y evocaciones de la vida social, hasta con algún ribete político (“Oom Paul”, los anarquistas...). Se notará la ausencia – con la dudosa excepción del obituario de Oscar Wilde – de la crónica de tipo “retrato literario”, consagrado a presentar a un escritor: estas “semblanzas”, sin embargo, habían constituido la materia de *Los Raros*, y se encuentran también en *España contemporánea*, o sea las dos obras en prosa que preceden inmediatamente a *Peregrinaciones*.

La Exposición Universal de 1900 ha dejado en el paisaje urbano pocos recuerdos de sus innumerables edificios, como no sean el *Grand Palais* y el *Petit Palais*, que se yerguen todavía frente a frente en las inmediaciones de los *Champs Elysées*, y, como construcciones anejas, la estación de Lyon, la de Orsay, hoy Museo, y el puente Alejandro III. Sin embargo, y más aún que la de 1889 (que dejó tras sí la entonces polémica torre Eiffel), fue concebida como una muestra del verdadero renacer del país y ostentó, durante más de seis

meses (desde su inauguración el 14 de abril hasta el 5 de noviembre), la enorme suma de los avances técnicos de la época.

Sus 112 hectáreas se distribuían en cinco conjuntos principales: el Campo de Marzo y la colina del Trocadero por una parte, la Esplanada de los Inválidos y los Campos Elíseos por otra, reunidos por los pabellones edificados a lo largo de las dos orillas del Sena.

Semejante reunión de espectáculos variados y la profusión de sensaciones que despertaban, a la vez que permitían viajar por los espacios y hasta por el tiempo, con la evocación de algunos aspectos del pasado, difícilmente encontrarían cabida en los escasos reportajes que el “enviado especial” podía mandar a la redacción de su diario. El deber de elegir se revela entonces un arduo ejercicio de malabarismo: hay, por una parte, el maremágnum de la Exposición, con la riqueza de sus novedades maravillosas, su exotismo, las sollicitaciones de la imaginación y de múltiples ejercicios de estilo; hay también una tarea que cumplir, que es discernir lo que sus lectores bonaerenses esperan, y presentarlo en términos que puedan colmar sus aspiraciones a un ideal de viaje lejano⁶. Pero hay también que resistir, o seguir, este apetito que atrae a Darío al cardumen parisino, a probar y absorber nuevas experiencias, nuevos encuentros y amistades, o sea, a buscar un nuevo lugar donde situarse y desde donde irradiar...

Tal vez sea el resultado de semejante tensión entre intereses contrastados la sorprendente selección que Darío hace de los pabellones que va a evocar: no se detiene ante el espectáculo exótico de los horizontes más lejanos, China, Siam, Camboya, las Indias, sea la inglesa o la neerlandesa; tampoco le merecen comentario alguno los bulbules de Persia, ni la ambigua Turquía, ni el fastuoso pasado de Egipto, o Grecia, tierra madre de Venus; ni una palabra de la África musulmana; y, en el mismo continente europeo, silencia los países nevados del norte, y la profunda Rusia... Todo pasa como si eligiera los pabellones

⁶ “Partiendo del suceso, el escritor-periodista iniciaba en su comentario una divagación por el mundo de la actualidad, del pensamiento, la imaginación y la creación”, RIVAS BRAVO, *España contemporánea*, p. 17. El lector encontrará en su “Introducción” una excelente síntesis, con la bibliografía apropiada, en cuanto a lo que representa la labor periodística para los escritores del modernismo.

obligados, las referencias imprescindibles de la vieja Europa, que sus lectores pueden conocer ya, o de la que tienen noticia familiar.

Después de introducir la visita con sus primeras impresiones de una muchedumbre variopinta e infinitamente pintoresca, deja rienda suelta a su imaginación y su maestría retórica para evocar las flores y producciones agrícolas, con su derroche de colores y perfumes, y luego recrear su visión de un legendario pasado medieval a partir de la reconstitución del París antiguo. La visita del Gran Palacio le permite acto continuo afirmarse como crítico de arte. De hecho, durante su estadía en Buenos Aires, como lo recuerda en su *Autobiografía*⁷, Darío había participado en las actividades del recién fundado Ateneo, manteniendo estrecha amistad con el discípulo de Puvis de Chavannes, Eduardo Schiaffino. Había sido contratado como crítico de arte por *La Prensa*, en 1895⁸. Demostraba su perfecto conocimiento de las principales tendencias y escuelas de la época⁹, y también había tenido ocasión de tomar decidida posición y dictaminar a favor de, como lo repite el subtítulo de su crónica parisiense, “los artistas de mi devoción”.

Su visita a la Exposición termina entonces dando cuenta de las realizaciones de los países tal vez más próximos a sus preocupaciones: Italia y los

⁷ Cf. cap. 43, *Obras Completas*, ed. Afrodísio Aguado, Madrid 1950, t.I, pp. 127-130.

⁸ Cf. el artículo muy documentado de L. MALOSETTI COSTA, “¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895”, in ZANETTI, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, pp. 105-121.

⁹ Con palabras atinadas señala MALOSETTI COSTA (“¿Un Ruskin en Buenos Aires?”, pp. 117-119), que la sexta entrega de Darío a *La Prensa*, con fecha del 1° de noviembre de 1895, “Tiene casi valor de un manifiesto en el cual el poeta despliega su ideario estético y su peculiar mirada sobre el panorama artístico finisecular”. Véanse algunas líneas del texto dariano: “Los maestros quieren poseer la Luz por modos distintos; Manet se había preocupado después de Delacroix de obtener, según la palabra de Germain, por una rudimentaria división del tono, el color en la luz; Puvis de Chavannes la busca en el claro difuso; los tachistas siguen a Manet: hasta las aplicaciones de Seurat que establece la división del tono, sujetándola a la ley de los complementarios. Los deformadores proclaman la virtud de sus teorías: conservar piadosamente la sensación original y manifestarla por líneas y colores bellamente raros y armoniosos (...). Etcétera. Oscar Wilde y sus amigos en Inglaterra, el snobismo parisiense, las monerías de los acólitos mediocres, la ‘moda’; y estamos en plena Kamtchatka...” (p. 119).

anglosajones: EE.UU., primero, y Gran Bretaña¹⁰. Recurre, en ambos casos, al procedimiento de voces alternadas, sea para el diálogo con un anónimo “acompañante norteamericano”, sea, en el caso de Italia, por la inclusión de una muy larga “tirada lírica”, emitida por el supuestamente afamado Hugues Rebell. Este recurso retórico le permite variar el estilo a la vez que va confirmando sus propias posiciones, y cobra nueva consideración, haciendo alarde de su integración en un cenáculo literario parisense, con la referencia de un prestigioso compañero, cuyo currículum y bibliografía va devanando. Desde las primeras páginas, más de la tercera parte de la crónica italiana va consagrada a reproducir, en estilo directo, un discurso de generalidades y líricos sentimientos y admiración por los paisajes y espíritu del pueblo italiano – como si Darío hubiese necesitado encontrar algún intérprete o fiador de su propio entusiasmo...

Las dos crónicas siguientes, consagradas a Rodin, pueden estimarse como una transición entre las consideraciones artísticas suscitadas por la Exposición y los bosquejos que dan cuenta, en orden disperso, de las experiencias parisinas que siguen el viaje a Italia. Frente a la escultura de Rodin, y en esto difiere de sus afirmadas posiciones en lo que toca a la pintura, Darío al parecer tiene dificultades para situarse. Intenta una crítica imparcial y equitativa, pero en sus aseveraciones transparecen ecos del asombro vulgar y de la incomprensión de una sociedad burguesa fundamentalmente “filistea”, a pesar de sus humos de ilustración, que tarda en asimilar la novedad y audacia de un genio original – la misma sociedad estallaró en vituperios y silbatos para el estreno de *Pelléas y Mélisande* o, más tarde, de *La Coronación de la Primavera*... Pese a sus esfuerzos, Darío no consiguió penetrar a la vez la potencia brutal emanada del arrojo vital y la maestría del escultor visionario. Otro poeta contemporáneo, también extranjero en París, supo valorar y admirar a Rodin lo bastante para ser su secretario y acompañar su obra: fue el austriaco Rainer Maria Rilke...

Al volver de Italia, Darío pasa por Marsella, lo cual le da ocasión para acompañar, y seguir a París, al presidente boer Paul Kruger, en su gira europea

¹⁰ Curiosamente, para la presentación en volumen, Darío ha invertido el orden de aparición, colocando primero Gran Bretaña (publicado en *La Nación* el 3 de octubre) y terminando, en apoteosis, por Estados Unidos (publicado el 30 de septiembre).

en busca de apoyo contra la agresión inglesa. La compleja situación de África del Sur no puede darle mucho tema a Darío, que no es ningún politólogo, y su crónica se consagra a cuadros de género que están a tono con su oficio de cronista de la vida en Francia. Se deja llevar, a vuela pluma, y con repetición de alguna fórmula, en la evocación de escenas callejeras, primero en Marsella, luego en París, de su barullo, sus ruidos y colores, sus aclamaciones y brincos, en esta actividad entusiástica tan francesa que es hacer de *badaud*. Y Darío va explicando semejantes reacciones con el ejercicio de aquel recurso entonces muy de moda, que ya había practicado para tratar de las naciones presentes en la Exposición: el “retrato” histórico-psicológico-espiritual de los pueblos, aquí: el francés y el boer.

La crónica siguiente, que “descubre” una iglesia de tipo sectario, es puro croquis distanciado, en el que se transparentan algún poco las aspiraciones del impreciso misticismo dariano, borradas por la ironía. El tono, de aparente consideración e imparcialidad, disimula la guasa del comentario al reproducir íntegramente, todo a lo largo de la crónica, los datos, el sermón y por fin el alegato *pro domo*, un tanto proselitista, del pastor de la minúscula grey. Lo más sorprendente es que no se halla rastro, en *La Nación*, de la publicación de dicha crónica.

Este paréntesis religioso, anticipado al parecer en el orden cronológico primitivo, tal vez fuera elegido para preparar la crónica siguiente que se presenta como la nota necrológica de Oscar Wilde. Extraño obituario es éste, cuyo título parece anunciar consideraciones piadosas, penetradas del sentimiento cristiano de misericordia, y que empieza por evocar un perro muerto, (con la connotación universal que tiene la expresión “morir como un perro”), según un cuento de Tolstoï en el que el ruso iba recalando morosamente en los detalles aptos para provocar repulsión y asco físico. Dicho lo cual, acto continuo, la crónica dariana evoca la muerte de un “verdadero y grande poeta”. Todo el texto manifiesta la ambigüedad de la postura de Darío: las circunstancias no le permiten trazar una semblanza literaria tan informada y comprensiva como la que Enrique Gómez Carrillo incluyó, años antes, en sus

*Esquisses*¹¹, y de la que saca prestada la larga cita de una carta de Mallarmé, ya que, como lo señala él mismo, no tuvo más ocasión de tratar y conocer a Oscar Wilde que la de un fugitivo encuentro alrededor de una mesa de café, y sólo puede, pues, ofrecer un vistazo somero. Por otra parte, toda alabanza a la “habilidad del decidor”, al “mérito artístico eminente”, viene acompañada y tildada por la prédica moral y la condena social. No deja de sorprender la obduración con la que Darío va acumulando y repitiendo los términos despreciativos e infamantes: “deformidades”, “cosas monstruosas”, “psicopatías”, “cosas tenidas por infames”, “el predilecto de la Ignominia”... Se alcanza el clímax con la triple execración: “Murió, el *arbiter elegantiarum*, como un perro. Como un perro murió. Como un perro muerto estaba en su cuarto de soledad, su miserable cadáver”. A pesar de las protestas compungidas y la renovada referencia al piadoso cuento de Tolstói, el lector queda con el recuerdo de la palabra que cierra la crónica y es, con mayúscula reiterada, la palabra “Ignominia”¹².

Darío termina pues el año de 1900 en París, y sus lectores esperan las impresiones y tradicionales escenas de género acerca de Nochebuena y Nochevieja. Sin embargo, una vez más, evitando en la composición de su volumen la sucesión uniforme de crónicas del mismo tipo, introduce entre estos dos últimos capítulos otro artículo bastante anterior. Excepcionalmente, éste lleva un título en francés o, más exactamente, reproduce el título de la obra dramática que va a comentar e ilustrar. El tema era de particular interés para el público bonaerense, dada la actualidad y amplitud de la cuestión anarquista en Argentina¹³. Si bien había pasado en Francia el momento álgido

¹¹ E. GÓMEZ CARRILLO, *Esquisses. (Siluetas de escritores y artistas)*, Librería de la Va de Hernando y C°, Madrid 1892, pp. 15-26. Re-impresión fac-simil, Magna Terra Editores, Guatemala 2005.

¹² El lector recordará, para ilustrar la impresión de asco que sugiere la metáfora de Darío, otro texto posterior, en *Parisiana* (1907): “La representación de lo más asqueroso, de lo más miserable, de lo más infectamente horrible, ha sido siempre un perro muerto” (crónica “Duelos cínicos”).

¹³ La gran actividad de los círculos anarquistas se manifestaba principalmente en Buenos Aires, en medio de la vigilancia policíaca, tanto en los periódicos (verbigracia *La Protesta, El Rebelde...*) como en numerosas obras de teatro popular, en los Centros anarquistas; el anarco-

de los atentados anarquistas, que culminaron, en lo político, con el asesinato del presidente Sadi Carnot en 1894, el movimiento anarquista seguía activo entre las clases populares, contando también, como portavoces, con intelectuales y escritores como Octave Mirbeau y Laurent Tailhade¹⁴. A continuación, y sin más transición, Darío pasa a otro movimiento político-social: el partido socialista. En éste, muy difundido entre los obreros, abundaban pensadores e intelectuales salidos de los medios de la burguesía liberal. Sus representantes se mostraban muy activos en la Cámara de Diputados; entre ellos descollaban líderes como el orador y tribuno Jean Jaurès cuyo recuerdo perdura todavía hoy. Pese a sus reticencias sarcásticas, Darío no puede dejar de expresar alguna admiración hacia la fuerza de su discurso. Pero, *in cauda venenum*, una última noticia nefasta, al recordar el asesinato reciente del rey de Italia, confunde a los dos partidos en la misma implícita reprobación. Se apreciará esta caída de telón.

Las dos últimas crónicas del año tal vez no respondan a la expectativa: las fiestas navideñas no dan ocasión a comentarios risueños y agradables, sino a un ejercicio de retórica. El mismo título, en el que se juntan el sustantivo francés y el adjetivo castellano, ya apunta a un distanciamiento del cronista frente a escenas sugeridas por el procedimiento de acumulación y enumeración caótica. Al que esperaba una evocación de maravilladas caras infantiles, Darío ofrece acentos proféticos que denuncian los pecados de una capital impía. Los mismos niños vienen pervertidos por el vicio de los mayores, como la niña que ya viste el traje de la *cocota*; en el mejor de los casos, sucumbirán bajo un amontonamiento de juguetes apiñados, en una ostentación agresiva que pone en evidencia la pérdida de los valores morales. Al mismo tiempo, la enumeración de las incontables muñecas es ocasión, en una pirueta que intenta aligerar lo áspero de su catilinaria, para recordar una pantomima, espectáculo muy de moda en el París de la época.

sindicalismo contaba numerosos adeptos, y entre ellos intelectuales y escritores, como el poeta Alberto Ghirardo. El movimiento se desarrolló de tal manera que fue votada en 1902 una ley de represión que dio motivo a una serie de deportaciones a Patagonia.

¹⁴ Aunque muchos de sus escritos pueden parecer obsoletos, recordemos que la novela de Octave Mirbeau *Le Journal d'une femme de chambre* inspiró, decenios después, la película epónima de Luis Buñuel.

El sarcasmo que mal disimula un sensible rencor vuelve a manifestarse en el balance de Año Nuevo que Darío establece para ultimar sus crónicas de esta primera sumersión en (ciertos aspectos de) la vida parisiense. Tal vez proceda de una reacción amarga del joven Darío, joven poeta distinguido en América y acogido con favor, pocos meses antes, en la metrópoli española, cuando se encuentra en tierras desconocidas y poco acogedoras, en círculos engraidos, saturados de artistas extranjeros y poco abiertos a los aires de fuera¹⁵. La experiencia da entonces lugar a acentos apocalípticos: “La Francia está podrida, [...] al final del siglo ha hecho ya tabla rasa de todo. [...] Abyecta muerte!”; y Darío justifica este vituperio final estableciendo, tal vez a imitación de Plutarco, un paralelo entre los próceres del siglo pasado y los del siglo venidero, con un movimiento pendular que, por contraste, opone los adelantos del progreso técnico con el estancamiento de la vida política. La voluntad de pintarlo todo de negro es evidente y, desgraciadamente, da aquí prueba de que lo excesivo llega a ser insignificante.

En realidad, al tocar este cuadro histórico-político, Darío se ha metido en asuntos harto intrincados, para los que hubiera necesitado información detallada y matizada. Pero, frente al acervo de impresiones e informaciones que le rodean y acosan y tal vez le aturden, con la necesidad de elegir un tema original y tratarlo cuanto antes para cumplir con su oficio “de pane lucrando”, Darío se encuentra con la obligación de escribir “al vuelo” – costumbre muy suya, según relata en su *Autobiografía*, y consta por varios de sus títulos¹⁶. Estas crónicas, que nacen de la reacción inmediata, sin investigación previa, que sería

¹⁵ Cf. *Autobiografía, Obras Completas*, p. 116: “Uno de mis artículos me valió una carta de la célebre escritora Mme Alfred Valette, que firma con el seudónimo de *Rachilde*, carta interesante y llena de *esprit*, en que me invitaba a visitarla en la redacción del *Mercure de France* cuando yo llegase a París. A los que me conocen no les extrañará que no haya hecho tal visita durante más de doce años de permanencia fija en la vecindad de la redacción del *Mercure*. He sido poco aficionado a tratarme con esos “*chermâitre*” franceses, pues algunos que he entrevistado me han parecido insoportables de *pose* y terribles de ignorancia de todo lo extranjero, principalmente en lo referente a intelectualidad”.

¹⁶ “Casi todas las composiciones de *Prosas Profanas* fueron escritas rápidamente, ya en la redacción de *La Nación*, ya en las mesas de los cafés...”, *Autobiografía*, cap. 40, p. 123. Cf. también el subtítulo de una de las crónicas no recogida en el volumen: “Exposición. España. Algunas notas al vuelo”, y el mismo título del volumen *Todo al vuelo* (1912).

oficio del reportero, y sin crítica de las fuentes, que sería oficio del editorialista y del historiador, no pueden satisfacer al mismo Darío y el hecho es que, aunque tiene visos de coquetería, lo nota explícitamente, repetidas veces, y siempre al terminar su crónica (como guiño final?)¹⁷.

La continua premura no puede ir, pues, sin riesgos, tanto en el estilo como en la calidad de las referencias, y éste es, sin lugar a dudas, el origen de lo que se podrían llamar las “fallas” de Darío, tanto en la expresión como en la materia del relato.

El despiadado Groussac, al reseñar *Los Raros*¹⁸, le reprochaba a Darío “incorrecciones”, “erratas chocantes, sobre todo en francés”... En *Peregrinaciones* hubiera notado y tildado del mismo modo un estilo innegablemente desaliñado, en el que abundan los galicismos en la expresión, pero también las repeticiones torpes; así: “*vibra* su voz (...) regando (...) palabras *vibrantes*” (“Los anglosajones” II), o “*La luz del sol* hace resaltar (...) el conjunto magnífico (...), concentrándose en el águila (...) encendida por *la luz solar*” (“La Casa de Italia”)¹⁹. En los trozos efectistas que sugieren el bullicio de una multitud variopinta y el brillo de las nuevas instalaciones, se observa una acumulación de epítetos redundantes, de enumeraciones caóticas algo complacientes o de repeticiones de fórmulas: “La capital ática loca de atar... París loco de atar...” (“Oom Paul”), cuando una relectura podía borrar semejantes tachas. La misma impresión de página escrita de un tirón y sin preparación aparece en los errores y aproximaciones: así cuando se equivoca

¹⁷ Véase por ejemplo: “Siento grandemente que mi deber de informar me reduzca a tomar nada más que rápidas impresiones...” (“La Casa de Italia”), o: “Mil nebulosas de poemas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro; mil gérmenes se despiertan en vuestra voluntad y en vuestra ansia artística; pero el útil del trabajador, vuestro oficio, vuestra obligación para con el público del periódico os llaman a la realidad. Así (...), a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario” (“En el Gran Palacio”).

¹⁸ J.E. ARELLANO, *Los Raros: una Lectura integral*, Instituto Nicaragüense de Cultura, Managua 1996, p. 25, n. 6, cita *La Biblioteca*, noviembre de 1896; ZANETTI, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, p. 79, n. 46, se refiere a *La Biblioteca*, 8 de enero de 1897.

¹⁹ La bastardilla es nuestra (N.d.E.).

para el nombre de uno de los protagonistas centrales de *Notre-Dame de Paris*, cuando confunde *dolmen* y *menhir*, cuando mezcla en la misma evocación medieval a algún personaje del Renacimiento, posterior de unos dos siglos, o cuando atribuye a París los títulos seculares de la ciudad de Lyon.

Nos parece menos acertado aún el mezclar en la misma busca de “consagración” parisiense a d’Annunzio y Sienkiewicz²⁰ con una efímera “bailaora” o representante de mimos, y menos el confundir con una cocota – aunque fuera de tanto postín como Liane de Pougy – a Yvette Guilbert, que cantó, sí, en los más famosos cabarets de Montmartre (un género que Darío desconoce, a pesar de su importancia en la vida popular y cultural de la época) antes de llegar al Carnegie Hall de Nueva York, tuvo una actividad literaria e intelectual, y fue retratada y representada en los *affiches* por Henri de Toulouse-Lautrec (pintor que no interesa a Darío). Semejante liviandad puede ocasionar no más una sonrisa, pero más enfadosa es la confusión – que algún endemoniado crítico podría tildar de arrogante presunción – que manifiesta, con evidente falta de información, cuando establece paralelos histórico-políticos, contraponiendo personajes cuyos caracteres no admiten comparación: así el represivo y sanguinario Fouché contra Lépine, organizador de una vida social pacífica, o el mediocre Lucien Bonaparte contra el constructivo y enérgico Waldeck-Rousseau; y si por cierto el presidente Emile Loubet no tiene el aura internacional del joven Bonaparte, consta sin embargo que desempeñó su cargo con pericia y cordura en momentos críticos para el porvenir de la república. Queda pues la interrogación del fundamento de semejante comparación. En este dominio, bien parece que Darío reproduce con simpatía las reacciones de una burguesía nacionalista que desprecia las clases populares, abomina del “socialismo” y demuestra un antisemitismo militante. Y en particular en lo que se refiere a este antisemitismo – que, en Francia, se exasperó con motivo de la “Causa Dreyfus” – la actitud de Darío, aunque prudente y aparentemente matizada (en un caso donde no cabían matices...), refleja con cierta liviandad, hasta los años de *Opiniones* (1906), las

²⁰ A no ser que fuera una indirecta para expresar su desdén hacia el autor del “fatigante y asendereado *Quo Vadis*”, (*La Caravana pasa*, L. III, cap. II), pero no se puede aplicar a d’Annunzio.

posiciones y convicciones de la derecha nacionalista y tendiente al fascismo que profesaban los admirados Rebell y Maurras²¹.

Estamos llegando al punto fundamental para nuestra lectura de las crónicas parisienses de Darío: él no es sociólogo, ni historiador, ni siquiera periodista reportero, sino un poeta, soñador y creador de un mundo de imágenes y sensaciones. Lo que ofrece a sus lectores, y lo que esperan sus lectores, no es periodismo bruto, sino una prosa que les brinde lo sorprendente, lo extraño, la facilidad para viajar, o sea, todo lo que pueda suscitar este “exotismo” al que aspiran y persiguen todos los cronistas de la época del modernismo²². Bien puede ser que de ahí se origine buena parte de los efectos de *bluff* con los que Darío ameniza sus textos: expresiones francesas incongruentes pero decorativas, alguna alusión cómplice a un personaje supuestamente familiar²³ (y en realidad totalmente ignorado), o rachas de nombres de “personalidades” amigas, ilustres... o desconocidas. Bien es verdad que Darío se deja deslumbrar

²¹ Cf. el tono desenvuelto de la duda: “No es aún, ciertamente, convincentemente sabido que el capitán haya sido un traidor”, y a continuación la burla trivialmente antisemita: “Me informan – y hay que averiguar esto bien – que ha dado para el monumento que se levantará a Zola trescientos francos... “¡Trescientos francos!” Si esto es verdad, ese rico israelita, me atrevería a jurarlo, ha sido culpable del crimen que le llevó a la Isla del Diablo”. (“El ejemplo de Zola”, *Opiniones*, 1906). El mismo Darío, sin embargo, había publicado, años antes, un vehemente comentario, cuyos líricos acentos cuadran mal con la burla posterior: “Dreyfus representa en estos instantes su amargo papel de ‘Cristo de los Ultrajes’, de chivo emisario, de víctima sacrificada a las bajas preocupaciones de una época en que su nombre recobrará más tarde uno de los mayores crímenes colectivos de la historia, y el momento en que el brillo del espíritu francés ha palecido ante el mundo” (“El Cristo de los Ultrajes”, *Revista Nueva*, Madrid, 15 de septiembre de 1899, vol. II, n. 22, pp. 149-151).

²² Cf. las notas acertadas de RIVAS BRAVO, “Introducción” a *España contemporánea*, p. 20: “A partir de los primeros años del siglo XX, el viaje se convierte en el tópico de las crónicas modernistas y, además, como señala Aníbal González (*La crónica modernista hispanoamericana*, José Porrúa Turanzas, Madrid 1983, pp. 64-75), ‘siempre se describe como una peregrinación, como un retorno a los lugares sagrados, como una vuelta a los orígenes’”. El título *Peregrinaciones* elegido para este volumen es particularmente expresivo.

²³ El mejor ejemplo podría ser el de “Sarrazin-el-de-las-aceitunas”, evocado como autoridad al principio de “El viejo París”, cuando se trata de una figura puramente local y efímera de la ciudad de Lyon, que sólo pudo aparecer por París con motivo de la Exposición, y a la que muy pocos porteños debían conocer...

fácilmente por la espuma de labia y oropel que suele acompañar una intensa vida cultural y social, y no vamos a insistir aquí sobre su azaroso criterio: Groussac en su punzante crítica de *Los Raros*, había subrayado ya su “ingenuidad” al mezclar autores de diversos niveles, y la fama póstuma con el crisol del tiempo le ha dado la razón a Groussac... ¿Tal vez se pueda atribuir la generosa benignidad dariana a su sensibilidad e imaginación, que proyectaban en las obras ajenas aquello mismo que él sentía y expresaría?

Si bien estas crónicas no forman un retrato totalmente fidedigno de la vida cultural de la capital francesa, constituyen en cambio un testimonio innegable de las condiciones de vida y trabajo de Darío; ofrecen, también, un autorretrato soslayado, con la manifestación de sus humores, aspiraciones y simpatías – y sus expresivos silencios. La más divertida de sus omisiones bien podría ser la que se refiere a Edmond Rostand. Después del éxito mundial de *Cyrano de Bergerac*, estrenado en 1897, la nueva obra de Rostand, *El Aguilucho* (*L’Aiglon*), se estrenó en el mismo momento de la Exposición, el 15 de marzo de 1900, y siguió su carrera con otro sonado éxito, teniendo Sarah Bernhardt el papel principal. Pero, a pesar de que fue todo un “evento” en la vida parisiense, y a pesar de la admiración que, poco antes, Darío había manifestado por la actriz²⁴, el único rastro que queda de ello en *Peregrinaciones* es, con fecha del 27 de noviembre, una alusión sarcástica a “damitas apasionadas del *Aguilucho* de Rostand” (“Oom Paul”). Años más tarde, en otra crónica incluida en *Opiniones*, Darío da rienda suelta a su sarcástica inquina, matizada al parecer por algo de envidia y amargura²⁵.

Pero si es atronador el silencio de Darío en cuanto se refiere a la presencia de Rostand en el París de 1900, el lector lamentará varias ausencias en el panorama literario de la época. Una de las principales es la de Rimbaud, que se puede atribuir a razones ajenas a toda literatura²⁶, y también echará de menos

²⁴ Cf. la crónica “Tenorio y Hamlet” en *España contemporánea*.

²⁵ Cf. “Rostand, o la felicidad”.

²⁶ Véase, entre las pocas alusiones al “poeta maldito”, el párrafo que se le consagra a Rimbaud en el texto “Vida de Verlaine” recogido en *Varia de Obras Completas*, t. II, p. 720: “Al por siempre niño no fueron sino fatalmente dañosas las malas frecuentaciones; así la de ese terrible Arthur Rimbaud, que pudo librarse de su demonio intelectual poderoso y perverso, transmutando su vida en el hierro de una acción que hizo del poeta desorbitado un mercader de

siquiera una alusión a dos poetas cuya obra ya despuntaba: Paul Claudel y Paul Valéry²⁷. Bien es verdad que, aunque difería en cada uno de ellos, su arte poética distaba bastante de la usual en este fin de siglo XIX. Por otra parte, aquel desdén desilusionado y resentido que Darío declara para con los cenáculos literarios parisienses fácilmente excluyentes originó otra “ocasión perdida”: Darío no sólo desatendió la invitación de Rachilde y el encuentro con los del *Mercure de France*²⁸; también ignoró otros círculos cuya actividad y cultura se manifestaban de forma desenvuelta e irreverente. Es el caso, por ejemplo del grupo que formaban, al lado de Marcel Schwob, exacto contemporáneo de Darío y esposo de la actriz Margarita Moreno, Alfred Jarry (*Ubu roi* es de 1896), Jean Lorrain, el autor de *Monsieur de Phocas*, tan admirado por Arévalo Martínez, Jules Renard, André Gide (*Les nourritures terrestres* es de 1897)...

Otro silencio que no deja de sorprender es, en el maestro lírico del ritmo y la sonoridad, el que concierne la música. Una sola frase, bastante ambigua (en la crónica “Rodin”: “En Madrid, me he sublevado contra los que no entendían la música de Vincent d’Indy”), no basta para explicar el olvido de Debussy, Gabriel Fauré, Saint-Saens, Massenet, Duparc, que se encontraban entonces en la plena madurez de su arte y producción²⁹.

Oriente (...), un negociante entre negros...” También aparece, sólo indirectamente, en una crónica de abril de 1913, para un comentario de “Un nuevo libro sobre Arthur Rimbaud”. En este caso también, podemos considerar que Darío manifiesta la misma falta de interés que dominaba en los círculos literarios parisienses, tal como lo ilustra la verdadera “suma” producida por Catulle Mendès en 1902: *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*. En este diccionario bibliográfico y crítico, se le atribuyen nueve columnas a Verlaine, cuatro a Mallarmé y dos a Rimbaud.

²⁷ Claudel, nacido en 1868, había producido ya, en 1890, *Tête d’or*; Valéry, nacido en 1871, había publicado *La soirée avec Monsieur Teste* en 1896.

²⁸ Cf. “No busco ni visito a nadie, y esta es una mala condición de mi carácter en mis tareas. No he sido hecho para la visita ni fabricado para la *interview*. Tanto peor para mí, que no he gozado de la familiaridad de los *chers maîtres*” (*Opiniones*, “Algunas notas sobre Jean Moréas”). Y sin embargo en *Los Raros* había celebrado en Rachilde un “vivo sentido crítico [...] hábil y rápida perspicacia de mujer”.

²⁹ Para terminar con este apartado de los primeros silencios de Darío, señalamos como curiosidad la opinión expresada por otro americano en París: Henry James redactó, de

Las artes plásticas son, desde luego, un dominio más familiar de Darío: recordamos su actividad de crítico de arte para *La Prensa* de Buenos Aires, su afición a los pintores y salones, que vuelve a manifestarse en las dos crónicas que les consagra en su evocación de la Exposición (“En el Gran Palacio”). El subtítulo de su crónica, “Los artistas de mi devoción”, declara explícitamente cómo Darío entiende su papel de cronista, eligiendo sus temas de interés, favoreciendo a los predilectos, aunque se trate de valores algo académicos y pasadistas, y haciendo caso omiso de los demás, aunque se trate de nada menos que de la pléyade de los impresionistas que, desde la exposición de 1874, habían abierto nuevas vías a la pintura, y aunque haya analizado y conozca bien, exponiéndolos con ironía, los fundamentos de su estética³⁰.

La paulatina depuración del tiempo rara vez confirmó los entusiasmos, “devoción” o desdenes de Darío. Pero su aprensión y evocación personales de la vida cultural de la capital francesa durante esta primera inmersión reflejan el proceso formador y creador del poeta.

El rasgo fundamental, sin embargo, que transparece en la desenvoltura de la escritura, la ironía, hasta el desparpajo del tono, el trato familiar del relato que se dirige al lector supuestamente cómplice, es más bien la desilusión. La

diciembre de 1875 a julio de 1876, para el *Tribune* de Nueva York, una crónica bimensual de impresiones parisienses. En un texto del 7 de enero de 1876 encontramos la siguiente opinión: “El hecho de que el teatro desempeña en la vida de la gente un papel más importante en París que en cualquier otro lugar es ya demasiado establecido como para necesitar un comentario particular. Es uno de los primeros hechos que saltan a la vista de un residente extranjero, quien se entera pronto de que el teatro forma parte esencial de la civilización francesa, con la cual mantiene un proceso vivaz de acción y reacción. No es mero pasatiempo como en los demás países; se trata de un interés, una institución, que mantiene relaciones, por una docena de puertas abiertas, con la literatura, el arte y la sociedad”.

³⁰ Véase el texto citado, n. 9. Se ha notado ya el contraste en la apreciación que de Rodin tienen los dos poetas extranjeros en París, Rainer Maria Rilke y Darío. Otro ejemplo podría aducirse en el caso de los prerrafaelistas, tan admirados por el nicaragüense: “Prerrafaelistas: sólo un capricho. El que está cansado con la belleza lisa busca la belleza trabajosa. ¿No es cierto? ¡Cuánta liviandad en semejante pensamiento!” (R.M. RILKE, *Diario florentino*, 17 de marzo de 1898, o sea, pocos meses antes del mismo viaje de Darío).

acogida de la mítica Ciudad-Luz no estuvo a la altura de lo que esperaba el joven hispanoamericano, y al cerrar el año y el siglo con el ciclo de crónicas, la despiadada diatriba en forma de execración profética contra las ridiculeces, fealdades y vicios de la gran ciudad refleja su frustración y amargura.

En el transcurso de los años siguientes, Darío pudo profundizar sus primeros contactos, adentrarse en la vida intelectual y multiplicar los contactos, pero al analizar la situación con más elementos, sigue experimentando y manifestando la misma amargura: “No se sabría ignorar que París ha atraído y atrae a la intelectualidad de todos los lugares del mundo. Numerosos artistas y escritores extranjeros hacen de París su residencia preferida. No se encuentra en ninguna parte este ambiente espiritual y esta contagiosa vibración de vida. Si la inmigración a este respecto no es mayor, débese a que París no consiente el triunfo constante de un extranjero. (...) Vivimos en París; pero París no nos conoce en absoluto, como lo he dicho otras veces. Algunos tenemos amigos entre las gentes de letras; pero ninguno de estos señores entiende el español”³¹.

³¹ *La Caravana pasa*, Libro III, cap. II, *Obras Completas*, t. III, pp. 754 y 766.

RECONSTRUCCIÓN DE LA POESÍA ACUMULADA

JAVIER PAYERAS
(escritor)

*Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando
se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su
pensamiento.
(Popol Vuh, Capítulo Primero)*

Como escritor me cuesta mucho separar el texto del gesto artístico. Pienso en una prolongación de la sintaxis. Una simulación adscrita a las palabras. Somos cajas de palabras que tarde o temprano se abren dando una salida para que las voces acumuladas escapen.

La literatura guatemalteca ha hecho visible esa tensión entre el silencio y la furia. Por una parte porque el silencio nos sobra. Un silencio que se mantiene en la epidermis, pero que nunca llega a permear en lo más profundo de nuestra sensibilidad. Quizá porque los fundamentos de la educación que recibimos se afirman sobre la premisa de que la moral se encuentra muy por encima de cualquier postura ética que nos muestre como individuos y no como meros reproductores de un discurso socialmente correcto, donde nuestros juicios en cuanto a temas como la familia, la política y la simbología nacionalista, son incuestionables. De esa manera las enormes escisiones sociales y políticas han dado como resultado un país fragmentado, muy dado a la censura y a la apatía. Las muy duras condiciones de sobrevivencia y las cicatrices de una historia cargada de impunidad, discriminación y violencia han sido determinantes para que el restallido creativo esté en vía contraria al status quo que simplifica temas como la memoria histórica o legitima el racismo, el machismo o la violencia. De eso que en las épocas donde se han recrudecido estos conflictos, la respuesta inmediata del artista sea una obra incisiva y crítica que abre la brecha

para que generaciones venideras sigan transitando en la reflexión que nos propone.

El acto poético en Guatemala ha tomado cuerpo fuera del texto desde la década del sesenta. Me parece que se trata de un discurso continuo. Un texto que sigue inconcluso y que desde entonces no ha terminado por definirse. Las propuestas literarias acompañaron el trabajo de artistas visuales que por ese mismo tiempo explorarían todas las posibilidades de un lenguaje contemporáneo que enunciara la compleja situación que afronta el guatemalteco ante sí mismo y ante su propio aislamiento frente al mundo.

La presencia de artistas fundamentales como Roberto Cabrera, Margarita Azurdía y Luís Díaz comienzan a definir esa “habla” que surge luego de la frustración del sueño revolucionario y la vuelta al autoritarismo. En medio de la lucha armada y con la sobre-ideologización del arte tanto por la izquierda como por la derecha, estos artistas mantuvieron siempre una postura que apuntaba hacia el “individuo guatemalteco” sin que por ello su postura fuese menos beligerante que la de aquellos que desde el inicio abanderaron una consigna política sin matices y, muchas veces, simplificada en un discurso sin contradicciones. Cabrera, Azurdía y Díaz, lo mismo que Grupo Vértebra iniciaron la búsqueda de esa “habla” como una forma de resistencia; de eso que sea posible trazar una línea paralela entre el grupo Vértebra y el grupo Nuevo Signo o la obra de Marco Antonio Flores, en cuanto a la ebullición de una revolución pensada desde la cultura y no necesariamente de las armas o la apología machista-militarista a ultranza.

La continuidad de esas “hablas” tiene poéticas expuestas en la multiplicidad que surgiría posteriormente, en la década del 70. La resistencia y el enfrentamiento de clase, se transforman en crítica a los paradigmas revolucionarios masculinizados abanderados por una, a todas luces, retórica militar absolutamente machista. La ruptura viene con la literatura que, desde la academia o la organización cultural, establecen escritoras como Luz Méndez, Margarita Carrera, Ana María Rodas, Carmen Matute y Delia Quiñónez. La influencia de Rodas es fundamental para acompañar propuestas afianzadas dentro de una nueva redefinición figurativa de esas contradicciones culturales que comienzan a subrayarse desde finales del setenta y que tendría una importante cercanía con lo que luego se convertiría en el grupo Imaginaria. El

grupo Imaginaria irrumpe en las décadas del ochenta y ya para el noventa su aporte fundamental fue el de abrir las márgenes y de fijar un vocabulario contemporáneo en la interpretación visual que hasta entonces no había sido más que una manera de liberar una “vanguardia reprimida” o una experimentación fragmentada e intuitiva.

Octubreazul bifurcaciones: conciencia de la ciudad y conciencia del cuerpo

El “habla”, término que recuerda de inmediato el *Popol Vuh* cuando se refiere a seres creados que piden ser dueños de una expresión propia para definirse, es un flujo que hace visible la necesidad de expresiones diversas que, como en una suerte de construcción caleidoscópica, se resistan a la asimilación de una identidad impuesta desde el poder. Una apertura que rescata aspectos directos de la experiencia sensorial y cotidiana que puedan definirse o plantearse desde dentro de la sociedad y desde fuera de los distintos estigmas impuestos a partir de estereotipos y negaciones, posturas recurrentes dentro de esquemas sociales donde temas como el abuso y la exclusión han llegado a normalizarse dentro de la cultura de la supresión que se ejerce desde el autoritarismo presentes, por qué no decirlo, no solo en la política sino en todos los campos, incluso, en la cultura.

El Festival Octubreazul (2000) se dio como una muestra continua de “actitudes” frente al arte oficializado y que vino a ser el epílogo de las dos ediciones que tuvo El Festival de Arte Urbano entre los años 1998 y 1999 en el Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, y en él pueden encontrarse reunidas muchas de las propuestas artísticas que comenzaron a darse desde la década del sesenta con el Grupo Vértebra, pero desde la perspectiva de una generación joven que despertaba al recuento de muertes y dolor que trajo el conflicto armado al conocer los informes que surgieron con la firma de los acuerdos de paz entre la URNG y el Gobierno de Guatemala. De eso que mi apreciación sea que Octubreazul había comenzado a gestionarse 30 años antes de su realización.

Tomando como referencia la bifurcación de las poéticas que abanderaron el movimiento, es fácil encontrar claros puntos de relación entre la relación poesía-ciudad, que ha sido expuesta claramente por esa “mitología” extraña

que da vida al personaje-ciudad en la literatura guatemalteca contemporánea. El espacio transitable y cargado de simbologías que nos refieren de inmediato a una caracterología de los espacios urbanos como sitios donde se designa la resistencia (el caso de las marchas campesinas que tienen como destino la ciudad o las manifestaciones y protestas de todo tipo que se instalan en la Plaza Central o el Centro Histórico) sumado al ambiente underground, lleno de tribus urbanas tales como la escena rockera, literaria y de arte experimental que tienen cabida dentro de este espacio a finales de la década del '90.

La ciudad fue ocupada como una galería, un escenario y un espacio de diálogo.

Dentro de las muchas actividades que se dieron en Octubreazul, quiero rescatar tres piezas que me parecen excelentes ejemplos de esa poética de la ciudad como personaje y símbolo: Homenaje a Guatemala de Benvenuto Chavajay, 44 revoluciones por minuto de José Osorio y El chonguengue de doctor Virus y La Fabulosa de Alejandro Marré.

Chavajay interviene la ciudad a través de una larga caminata en la que enlaza los puntos que la delimitan. Caminar la ciudad es un acto de reconocimiento y una manera de perderse en la invisibilidad y en el anonimato en el que se sumergen millones de personas del campo que vienen a la capital en busca de una oportunidad de trabajo. Me atrevo a decir que con este acto simbólico se inicia la intervención artística y cultural más vigente de la primera década del dos mil: la incursión dentro del arte contemporáneo guatemalteco de las regiones más invisibles, los artistas de los departamentos que a través de un continuo trabajo de organización cultural están llevando a lugares como San Pedro la Laguna (Sololá) o San Juan Comalapa (Chimaltenango) a convertirse en verdaderos focos de exploración de un arte afianzado en una observación cruda de lo popular, muy opuesta al folclorismo o a la regurgitada parafernalia sociologizante y epidérmica del arte contemporáneo con pretensiones internacionalistas.

“44 revoluciones por minuto” es el título de la intervención que realizó José Osorio (gestor y organizador del equipo del Arte Urbano) la cual consistía en alquilar una noria, llamada localmente “Rueda de Chicago”, para que el 20 de octubre, día de la Revolución, estuviese instalada enfrente del Palacio Nacional funcionando gratuitamente durante todo el día; la pieza, discretamente

provocadora, enlaza la metáfora del “vértigo” relacionándola con los cambios políticos que se han dado en Guatemala desde el año 1944, la esperanza con que se abrazó el gobierno progresista de Juan José Arévalo y el desastre que devino luego con el derrocamiento del gobierno revolucionario, con la conformación de una guerrilla y un terrorismo de estado que duró 36 años.

Por último cito la pieza de Alejandro Marré “El chonguengue del Doctor Virus y la Fabulosa”, performance sumamente humorístico en el cual el artista realiza un matrimonio civil con una vaquita jersey; la alusión contiene una especie de cándida genialidad, al tomar en cuenta que la Ciudad de Guatemala está asentada en un terreno que tuvo el nombre original de “Valle de las Vacas” y que en un acto simbólico, el poeta y artista conceptual Alejandro Marré, se involucra con uno de los símbolos más recurrentes de la identidad ciudadina mediante una ceremonia de absoluta misantropía.

Por otro lado cabe señalar la importantísima participación de escritoras y artistas dentro de Octubreazul, es el caso de Regina José Galindo, Sandra Monterroso y María Adela Díaz. Aquí me interesa resaltar que, aunque son artistas sumamente disímiles, su trabajo identifica una línea de apertura dentro del monopolio del habla masculina al irrumpir con acciones que se compenetrán dentro de la representación simbólica que el guatemalteco hace de la mujer al asociarla directamente a la mera idealización despojada de deseos y de protagonismos. En el caso de Galindo y de Díaz, veo puntos de inmediata conexión con la postura que desde los años sesenta Margarita Azurdia y Ana María Rodas defendieron ante esa revolución quieta y pasiva que las mujeres guatemaltecas debían sostener desde la “subalternidad de lo femenino”. En este caso la ciudad no es el escenario, mas bien, es la poética del cuerpo femenino expuesto en su desnudez y aparente vulnerabilidad, la cartografía de la existencia misma y sus condicionantes en una sociedad donde éste es objeto de abuso, anulación y explotación comercial.

A la fecha todas esas “hablas” nos van dando cierta claridad en cuanto a esa poética acumulada. Una poética del cuerpo, una poética del entorno o de la sobrevivencia y una postura ante la visibilidad misma del arte, en un país donde este tipo de situaciones lindan con la política aunque siempre tracen una línea de fuga entre la existencia individual y las condicionantes que impone vivir en un tiempo y en un lugar tan complicado como Guatemala. No

es raro que muchas de las críticas siempre vinieran de los grupos legitimadores del mismo *status quo* que sostiene los mismos paradigmas criollos de la colonia. Posibilitar las vías para que emerjan expresiones múltiples es lo único que nos alejará de ese ejercicio antidialéctico y de esa visión unidimensional que existe de la cultura. Una actitud de resistencia que es muy ajena a la oficialidad pasiva (o edulcorada bajo el nombre de “oficio artístico”) y que no es más que un ejercicio decorativo que mantiene bajo tierra la posibilidad de generar cambios profundos dentro de las instituciones artísticas, los espacios de creación y el acercamiento a nuevos públicos para el arte.

EL CUENTO QUE DESAFÍA

Las narradoras costarricenses y el gesto de ruptura

MAGDA ZAVALA
(Universidad Nacional de Costa Rica)

Algunas consideraciones generales

Una antología de Willy Muñoz sobre narradoras costarricenses, especialmente sobre cuentistas¹, reúne a quienes el autor considera representativas – porque sin duda ha habido algunas más que las ahí compiladas – de la tradición narrativa costarricense. Habiendo sido el producto de una larga investigación, que tiene especialmente en cuenta el trabajo promovido antes por Linda Berrón², Muñoz aporta un buen punto de partida para todo estudio del cuento producido por mujeres en el país.

Hay que decir que la historia literaria costarricense no ha sido especialmente justa ni dedicada en lo que respecta a detectar y reconocer el trabajo de sus escritoras, hecho común en la cultura conocida como patriarcal, aunque poco justificable, porque este contexto ofrece un nutrido grupo de escritoras. No es sino en las tres últimas décadas cuando un pequeño grupo compuesto principalmente por críticas, entre las que destacan Seidy Araya, Nory Molina (q.e.p.d) y Emilia Macaya, se ocupa en particular de esta producción en el plano del análisis, de manera sistemática y continuada. En

¹ W.O. MUÑOZ (comp.), *Narradoras costarricenses. Antología de cuentos*, EUNED, San José 2006, pp. 328. Muñoz ha dedicado trabajos similares a todos los países centroamericanos. Varias de las antologías ya han sido publicadas en casas editoras locales.

² L. BERRÓN (comp.), *Relatos de Mujeres. Antología de narradoras de Costa Rica*, Editorial Mujeres, San José 1993, pp. 201 y *Relatos del desamor*, Editorial Mujeres, San José 1998, pp. 136. Véase también: S. ARAYA SOLANO, *Seis narradoras de Centroamérica*, EUNA, Heredia 2003, pp. 289.

momentos más recientes, Jorge Chen inicia un trabajo de revaloración de la obra de varias narradoras y poetas³. Fuera de Costa Rica, Consuelo Meza y Willy Muñoz han mostrado y analizado esta producción en el contexto centroamericano.

Según palabras de Carmen Naranjo, ineludible referencia de las letras de mujeres en Costa Rica, la renovación de esta modalidad narrativa se ha debido principalmente al trabajo de escritoras poco convencionales y no satisfechas con el *status quo* de la literatura del país y de la cultura nacional. El trabajo de Yolanda Oreamuno, Carmen Lyra, Victoria Urbano, Rima de Vallbona, Carmen Naranjo, Julieta Pinto, María Bonilla y Anacristina Rossi, en novela y cuento, así lo confirma, aunque no todas elijan una perspectiva claramente feminista. Aquí se tiene como referencia un grupo de las cuentistas que han mostrado en distintas formas y con diferentes énfasis, una actitud de resistencia y disposición a avanzar por sobre los límites.

El trabajo de tesis doctoral que Nory Molina dedica a las narradoras populares recoge parte de la investigación realizada por la Escuela de Planificación y Promoción Social en la Universidad Nacional (editado en 1979⁴ con el título *Autobiografías campesinas*), para mostrar otro universo de relatoras, no documentado por la crítica académica.

La búsqueda experimental

Al contrario de lo que había sido el gesto dominante en los narradores, bastante apegados al modelo clásico del cuento latinoamericano y a una propuesta de sentido que se mantuvo fundamentalmente en la perspectiva de los realismos, las narradoras han buscado la ruptura de las tradiciones cuentísticas y de las ideas imperantes en el orden público, y lo que les es más propio, en el orden privado, esto es, en los terrenos de la vida afectiva, doméstica y moral.

³ J. CHEN SHAM – I. CHIU-OLIVARES (eds.), *De márgenes y adiciones. Novelistas latinoamericanas de los 90*, Ediciones Perro Azul, San José 2004, pp. 391.

⁴ Esta investigación produce un conjunto de tomos con el nombre *Autobiografías campesinas* (E.U.N.A, Heredia 1979), cuyo material aún no es suficientemente estudiado.

Como es sabido, la ruptura literaria puede ocurrir en diversos planos: en la elección y combinatoria de materiales lingüísticos que sirven de base a toda creación en este campo, en la propuesta estilística, en el manejo de las convenciones del género y en el tratamiento de los temas, principalmente. Se entiende aquí por ruptura todo giro que se oponga a la convención aceptada, sea para cuestionar lo usual, sea para proponer nuevos horizontes. En Costa Rica fueron cuentistas de ruptura su iniciadora Rafaela Contreras Cañas, esposa de Rubén Darío, al salirse del canon realista costumbrista que marcó el fin del siglo XIX y el principio del XX en el país; Carmen Lyra con su fuerte resistencia política, poco común para una mujer de su tiempo, cultura y sector social; igualmente, Julieta Pinto en su trabajo de solidaridad con los sectores marginados y su conciencia anticipada de género; y más recientemente, Emilia Macaya, Dorelia Barahona y Anacristina Rossi, entre otras narradoras nada apegadas al continuismo literario, en cuanto se atreven por sendas temáticas poco transitadas.

En este caso, interesan especialmente las escritoras que han realizado una ruptura frente a los convencionalismos de la relación género (sexo)⁵, con el propósito de remover los estereotipos y conductas que han mantenido a las mujeres dentro de los márgenes restringidos previstos. Por cierto, no siempre la ruptura ideológica de género implica necesariamente un esfuerzo similar en el orden estético y, particularmente, frente a las pautas que supone cada género literario.

Por otra parte, conviene tener presentes las tres fases en el desarrollo de la conciencia de género (sexo), que se expresan en los productos de creación artística: la literatura que muestra y lamenta el estado de injusticia contra las mujeres, la literatura que llama a la lucha o la documenta y, por último, aquella

⁵ Se siente aquí necesidad de aclarar cuando se habla de género en relación con sexo, puesto que en crítica literaria, como bien es sabido, “género” refiere a los tipos o modelos que distinguen los campos de producción de la literatura, por lo que el uso dado contemporáneamente en teoría feminista requiere alguna especificación que evite equívocos. No se desconoce con esto la crítica de esta última teoría a la inflexibilidad inicial de la relación entre género y sexo, ampliada por la teoría “queer”. Se aclarará solo cuando pueda haber ambigüedad de sentido.

que ofrece un escenario de superación de los problemas, con mujeres autorrealizadas y de firmes convicciones.

Yolanda Oreamuno (1916-1956), el placer y la altivez de la palabra con reclamo de género

Se ha dicho que Yolanda Oreamuno marca un hito en la vida narrativa nacional y se ha afirmado también, con cierta razón, que incluso respecto a la literatura centroamericana, por su trabajo narrativo y de denuncia de género, aunque esta última algo atenuada por prejuicios de la época y de clase social que llegaron hasta su obra. Esta autora es coetánea del importante movimiento de renovación literaria identificado como Generación del Cuarenta (al que pertenecen figuras tan conocidas como Fabián Dobles, Carlos Luis Fallas y Joaquín Gutiérrez), pero sus preocupaciones fundamentales son muy distintas. En primer lugar, la distingue una preocupación formal muy evidente, enriquecida con la lectura de los novelistas norteamericanos y europeos (principalmente de Proust) de la primera mitad de siglo XX; rechaza tanto el costumbrismo como el realismo social, tendencias dominantes del momento, y tiene un fuerte reclamo de género, *rara avis* en aquel entonces. En el texto *La casa paterna* se dice que, sin embargo, hay proximidades con la Generación del Cuarenta en su interés didáctico: “ejemplifica una tesis, en este caso, la del dominio injusto del hombre sobre la mujer”⁶. Esta afirmación no es muy aseguradora puesto que este rasgo, por sí solo, nada o poco indica, dado que la literatura reivindicativa no necesariamente defiende una tesis y, si así fuera, sería muy distinta a la de sus coetáneos. En realidad, el trabajo literario de Oreamuno marca sobre todo distancias con aquel grupo: no inscribe sus obras en el marco de contradicciones y prioridades políticas, se interesa aunque de manera conflictiva en asuntos de género y prioriza la búsqueda estética⁷.

Yolanda Oreamuno publicó una sola novela, *La ruta de su evasión* (1949), aunque se sabe que escribió por lo menos una más, *Por tierra firme*, perdida

⁶ F. OVARES ET AL., *La casa paterna*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José 1993, p. 267.

⁷ Y. OREAMUNO, *A lo largo del corto camino*, Editorial Costa Rica, San José 1961, pp. 376.

para la cultura. Sus cuentos, que aparecieron de modo disperso, indican sus principales preocupaciones formales, sobre todo, justifican la valoración que les ha dado la crítica al considerarlos de surrealistas, pues varios de sus cuentos, que se mueven en espacios ambiguos entre la realidad y el sueño, son decididamente productos de una estética poco usual y no muy prestigiada en la Costa Rica de entonces. En este sentido, Oreamuno busca una ruptura con las tendencias realistas y, sobre todo, con el costumbrismo y todo lo que refiere a folklore, tan importantes para quienes se proponían entonces la afirmación de la nacionalidad. Por supuesto, tras ese propósito de la autora hay todo una posición ideológica, estética y de clase social. Su propuesta apunta hacia la búsqueda de estética de la distinción.

Una de las preocupaciones más básicas de esta escritora es el manejo lingüístico. Se interesa por el abandono de lo que consideraba formas burdas en que habían caído el costumbrismo y algunas prácticas del realismo social, sobre todo respecto de la lengua. Su gesto se orienta hacia el logro de un cosmopolitismo letrado, más allá de pretendidas actualizaciones dialectales, en realidad, deformaciones lingüísticas a veces caricaturescas, de perspectiva folklorista. Esta preocupación ralla en ocasiones en cierto menosprecio, no solo de los lastres coloniales y provincianos en las prácticas culturales, sino hacia la nacionalidad misma, de la que es acérrima crítica. Sin embargo, constantemente, sus cuentos, estampas, breves crónicas de viajes y otros textos evocan con nostalgia los paisajes de su tierra. La actitud crítica e insatisfecha del medio social, en el contexto de una nacionalidad que buscaba afirmación y de una sociedad conmovida por la lucha de clases (asunto que carece de interés para ella), no podría sino traerle problemas, persecuciones y rechazos.

Escritoras de especial importancia, entre las que figuran Victoria Urbano (quien la identifica como surrealista)⁸ y Rima de Vallbona han tenido un interés marcado en la obra de Oreamuno y han ofrecido ensayos críticos de especial hondura y percepción respecto a la excepcionalidad de la autora. Más recientemente, Emilia Macaya, también cuentista, se ocupó de la obra de

⁸ V. URBANO, *Una escritora costarricense: Yolanda Oreamuno. Ensayo crítico*, Ediciones Castilla del Oro, Madrid 1968, pp. 246.

Oreamuno, particularmente en su dimensión de crítica patriarcal. Consuelo Meza concuerda con esta visión:

La costarricense Yolanda Oreamuno (1916-1956) es una figura que impacta el conjunto de la narrativa centroamericana. Se ha convertido ya en un clásico de la literatura latinoamericana. Esta novela es la primera en el istmo centroamericano que narra desde un cuerpo sexuado femenino la vivencia de ser mujer en una sociedad patriarcal y la resistencia a los dispositivos simbólicos patriarcales en la familia y la sociedad. Oreamuno visibiliza la intersección de la sexualidad y el poder que permite relaciones de dominación-subordinación entre los sexos. Esos mismos mecanismos patriarcales son los que invisibilizaron su obra puesto que revolucionaba no sólo los estereotipos genéricos de la identidad sino, asimismo proponía nuevas técnicas narrativas que rompían con los cánones del realismo en la literatura⁹.

La obra de Yolanda Oreamuno, sin embargo, permanece en un primer nivel de percepción del problema, pues no logra mostrar la lucha reivindicativa y, menos aún, imaginar un mundo en que las mujeres pudieran conseguir un modo de vida alternativo al que determina la cultura. Se concentra en denunciar con pesadumbre y agobio el sistema patriarcal, mostrando un cierto malestar doliente hacia la condición femenina. Justamente sus relatos muestran esta contradicción. No dejan de mirar a las mujeres desde el sitio que ofreció la cultura a los hombres.

Sus cuentos son escasos, algunos de expectativas modestas en el orden estético o de propuestas de sentido, como su famoso “La lagartija de la panza blanca”, reinterpretación para el contexto costarricense de un relato legendario colonial sobre el beato Pedro de Betancourt de Guatemala; otros, verdaderas piezas maestras. La adscripción surrealista de algunos cuentos, en particular el titulado “Insomnio” (1937), o la capacidad narrativa que muestra en otro conocido relato llamado “Valle alto” (1946), donde se afirman las necesidades

⁹ C. MEZA MÁRQUEZ, “Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas”, ponencia para ser presentada en la mesa de «Historia y Literatura» en el *VI Congreso Centroamericano de Historia*, Panamá, 22-26 de julio de 2002, <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n04/proyectos/panorama.html>.

de la sexualidad femenina, más allá de los límites institucionales, le merecen un lugar especial entre quienes procuraron rupturas. Se atreve a asumir el placer erótico desde una conciencia de mujer y pone a su personaje en circunstancias de disfrutarlo si ajustes.

Existen muchos pendientes de la crítica respecto a esta autora. Se espera todavía aquella percepción que ya no la considere por su belleza o el drama humano que vivió, o lleve su escritura hacia márgenes superiores intocables, para terminar dándole un cierto carácter heroico o mítico, sino que perciba sus aportaciones con una medida justa y certera, señalando también sus limitaciones.

Victoria Urbano (1926-1984): más allá de los dobleces

Ailyn Morera, quien estudia el trabajo dramático de Victoria Urbano, la presenta de este modo:

...Victoria Urbano [fue], poeta, escritora de cuentos, de ensayos y dramaturga. Doctora en Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, catedrática de Literatura y Lengua Española en Lamar State College of Technology, Texas, EE.UU, donde es premiada tres veces por sus ensayos de crítica literaria. Fue distinguida con el título vitalicio de Profesora Regente en dicha universidad¹⁰.

Sin embargo, la presencia de Victoria Urbano en Costa Rica ha sido muy poco visible y no ha contado con la reivindicación póstuma que lograron Yolanda Oreamuno y Eunice Odio. Alfonso Chase cita el libro de cuentos de Victoria Urbano *Y era otra vez*, ganador del Primer Premio Internacional de Literatura

¹⁰ Añade Ailyn Morera: “Marta Castegnaro en la sección “Día Histórico” del periódico La Nación, nos informa que además fue presidenta y fundadora de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica en Estados Unidos. También fue representante del Instituto de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Texas, y vicecónsul de Costa Rica en Beaumont y Houston. Colaboradora en gran cantidad de revistas y diarios estadounidenses, obtuvo el premio del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, en 1968; el premio León Felipe de Literatura de México, en 1969; y el premio Fray Luis de León, de España, en 1970” (A. MORERA, <http://www.redcultura.com> – Consulta 8.5.08).

León Felipe en 1969¹¹. En ese texto figura un relato muy significativo de la carrera literaria de esta escritora, “El fornicador”, acre crítica a la situación política del país en el momento que ocurre la transformación del modelo agroexportador al industrial dependiente. Un texto con ese mismo título aparece también estudiado como obra de teatro:

Su primer obra dramática, *El fornicador*, escrita a inicios de los años de la década de los cincuenta, permite ver a través del ojo y criterio crítico de los personajes femeninos (...), ‘ella’, nombre asignado para la madre y la hija, (...) la transformación de San José como ciudad caótica que va perdiendo la educación y cortesía de sus ciudadanos para dar campo a la violencia y pachuquismo (...).

Efectivamente, los personajes femeninos, voces desde donde se narra gran parte de la historia, establecen un paralelismo entre la práctica degradada de la sexualidad y la actividad política del mismo cuño, traidora de los mejores valores de la ciudadanía que había venido forjándose desde la Independencia, según lo expresa el relato. “De esta manera *El fornicador*, en su forma de cuento y como obra dramática, ataca problemas tales como la doble moral costarricense, la politiquería mediocre y la represión sexual”¹².

En la literatura de Victoria Urbano “se manifiesta una fuerte preocupación social, un cuestionamiento respecto a la identidad, una crítica aguda al machismo y sistema patriarcal y, entre otros valiosos rasgos, una innovadora estructura, bastante ingeniosa para la época”¹³.

¹¹ A. CHASE, *Narrativa contemporánea costarricense*, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones, San José 1975, p. 119.

¹² *Ibidem*.

¹³ Dice Morera: “La obra fue llevada a escena en Costa Rica por la directora María Bonilla en el año 1988, cuatro años después de la muerte de la autora en Houston, Texas. Sobre la obra la directora expresó que se trata de un texto sorprendente para la época en que fue escrita porque no es realista, y a la vez tiene un lenguaje absolutamente teatral y poético, escrita en un tiempo donde lo que se presentaba en nuestro país eran las zarzuelas. María Bonilla nos recuerda que a los autores costarricenses no se les pone en escena más que a principios de siglo, cuando ella no había nacido. Y en los años 50 se crea el Teatro Universitario pero lo que se trae básicamente son obras francesas contemporáneas del momento, fecha que coincide con la

Le existencia de la obra de teatro¹⁴ hacia los primeros años de la década de los cincuenta y el premio recibido por su libro de cuentos indicaría que la versión narrativa fue posterior a la teatral; sin embargo, es posible que haya sido también a la inversa, dado que el acto de publicación pocas veces es simultáneo con la escritura del documento en Centroamérica, y estos procesos son especialmente distantes en lo que se refiere a la obra dramática. En todo caso, el trabajo narrativo se muestra sumamente novedoso para la época, con alternancia de tiempos, focalizaciones variadas y distintos narradores. Por medio ese cuento, la escritora se adelanta a su época de manera significativa, mucho más allá de lo logrado por Yolanda Oreamuno y con mayor sensibilidad para examinar su época.

Willy Muñoz menciona también el carácter pionero de Urbano en el abordaje de los temas relativos a sexualidades no convencionales. En “Cristina” (1951), según señala el crítico¹⁵, se alude de manera poética a una opción lésbica. La historia del cuento de mujeres en Costa Rica ha mostrado, sobre todo en momentos posteriores al trabajo de Urbano, que las narradoras tienden a desbordar los límites de convención en materia sexual, para poner en escena otras prácticas de la intimidad que la vida social no reconoce, lo que no parece muy común en otros países de la región.

Julieta Pinto y la voz del silencio

Julieta Pinto es quizás, junto con Miriam Bustos, la cuentista costarricense más dedicada a este género, aunque también trabaja con igual o parecido interés la

partida de Victoria Urbano para Estados Unidos (...) A Urbano, su primer obra, *El fornicador*, le salió de algún lugar del corazón producto de su sentido crítico y audacia intelectual, con un lenguaje muy de avanzada. El fornicador está profundamente arraigada en la historia y el ser costarricenses, ya que se trata de una pieza de compleja estructura y como señala la directora de teatro María Bonilla en el programa de mano del montaje, la pieza es fundamental para los costarricenses porque es “un espejo roto por el balazo de un político, donde nuestra verdadera imagen, la que está detrás de nosotros mismos, puede empezar a dejar de ser clandestina” (MORERA, <http://www.redcultura.com>).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ MUÑOZ, *Narradoras costarricenses*, p. 15.

novela. Se puede decir de ella que ha hecho una carrera profesional en los dos campos¹⁶.

Si se oyera el silencio (1967) es el título al la colección de cuentos que Julieta Pinto dedica de manera directa a la condición de género. Lo hace desde el reconocimiento doloroso y resistente de la mujer que decide representar con energía y denuncia la subordinación de género. Algunas de las protagonistas de este libro no se resignan al papel tradicional que les otorga la cultura en función de los prejuicios, y reclaman un sitio para sí mismas, para sus vidas y proyectos personales, situados más allá de los papeles consabidos de hija, esposa y madre. Estos temas reaparecen en sus novelas *La estación que sigue al verano* (1969) y *El lenguaje de la lluvia* (2000).

Los cuentos de este libro avanzan desde la denuncia inicial del menosprecio y explotación social del campesino en *Cuentos de la tierra* (1963), a la conciencia de género en este segundo libro. Sorprende el hecho de que es de las pocas escritoras, entre sus coetáneas en edición, que asume como un hecho el papel subordinado de las mujeres, aunque no se trate de una perspectiva feminista, pues no tenía la autora posiciones teóricas ni ideológicas en este sentido. Sus denuncias partían más bien de una rebeldía vivencial basada en su percepción crítica del mundo. En este sentido, precisa y amplía la línea de ruptura con el orden patriarcal que había iniciado Yolanda Oreamuno, mientras, por otra parte, continúa la visión solidaria hacia las clases marginadas, siguiendo tradición de la obra de Carmen Lyra, aunque en esta última, su sentido de solidaridad ocurre con una visión y opción desde estas clases.

¹⁶ *Cuentos de la tierra*, 1963; *Si se oyera el silencio*, 1967; *Los marginados*, 1970; *A la vuelta de la esquina*, 1975; *El sermón de lo cotidiano*, 1977; *David*, 1979; *El eco de los pasos*, 1979; *Abrir los ojos*, 1982; *La lagartija de la panza color musgo*, 1986; *Entre el sol y la neblina*, 1987; *Historias de Navidad*, 1988; *Tierra de espejismo*, 1993; *Detrás del espejo*, 2000; *El niño que vivía en dos casas*, 2002; <http://www.laace.org> – Consulta 12.3.07.

Carmen Naranjo (1928): el placer de la experimentación y la ruptura integral

Carmen Naranjo posee una amplia y variada obra literaria. Es la autora más versátil que ha dado el país en cuanto a la cantidad de géneros trabajados: teatro, cuento, novela¹⁷, ensayo, poesía...¹⁸ y la que de manera más consciente y multifacéticamente ha trabajado el cuento.

En la cuentística, Carmen Naranjo ha sido maestra indiscutible en los dos sentidos del término¹⁹; por su maestría en el manejo del género literario y porque ha enseñado a varias generaciones de narradores(as) en el país. Ha

¹⁷ Urbina y Palacios señalan como paradigmático de su obra la novela *Los perros no ladraron* (1966), aunque su más reconocido y estudiado sea *Diario de una multitud* (1972). Señala Consuelo Meza respecto a la primera novela citada: “El texto cuestiona las estructuras de poder, entre ellas las genéricas, y los límites que imponen a la sociedad centroamericana. Una característica de Naranjo que Palacios destaca, es que escribe su obra teniendo como protagonistas a varones en lo que la investigadora denomina narradora ventrílocua. Por este concepto se entiende la utilización de un narrador masculino en la posición de autoridad y productor para hacer evidente la jerarquía masculina/femenina y desafiar la hegemonía masculina del texto” (C. MEZA MÁRQUEZ, *Narradoras contemporáneas centroamericanas. Identidad y crítica socioliteraria feminista*, Universidad Autónoma Metropolitana, Aguascalientes, Tesis Doctoral, inédita). Hay que destacar que algunas de estas categorías fueron producto de una crítica feminista todavía lejana del afinamiento de sus instrumentos. Es claro que nunca se calificó de ventrílocuo al escritor que narra desde una conciencia femenina. Por lo tanto, la crítica feminista se muestra prejuiciada al acuñar un término que descalifica a la narradora que se atreve a narrar con una focalización masculina.

¹⁸ Cronología de sus obras: *Hoy es un largo día* (1972); *Ondina* (1983); *Nunca hubo alguna vez* (1984); *Estancias y días* (1985); *Otro rumbo para la rumba* (1989); *En partes* (1995); *Los poetas también mueren* (1999); *Los girasoles perdidos* (2003); http://www.nacion.com/ln_ee/-ESPECIALES/raices/2004/julio/06/raices40.html.

¹⁹ Al respecto, se toma la siguiente cita de una entrevista a la autora por E. MUÑOZ (Carmen Naranjo, “Creo en la literatura comprometida”, en *Semanario UNIVERSIDAD*, www.semanario.ucr.ac.cr): “—¿A qué se debe el gran interés en escribir cuentos? —El cuento es muy atractivo por lo difícil que es. Para librarnos un poco de todas las tensiones que hay y toda esta materia de cortejo que se publique hemos creado una editorial, que es de gran éxito económico. Es el género más difícil, en la novela puede usar rellenos sin que se note, es un gran collage si se quiere. El cuento usted tiene que empezar y terminar exactamente, es un bordado perfecto”.

escrito cinco colecciones de cuentos. Se le considera la narradora que mejor observa la cultura de las clases medias, la mediocridad y tedio de sus vidas y quien penetra en los ámbitos más oscuros de la psique humana.

En *Ondina* (1982) y *Más allá del Parismina* (1999) la denuncia de género ocupa un papel preponderante entre sus preocupaciones, pero entremezclada profundamente con la observación y denuncia de los problemas de las instituciones que norman la vida privada. Su mirada va más allá del asunto de género, pues reflexiona sobre la condición humana como espacio de conflicto y violencia. Se ha dicho que los personajes de Carmen Naranjo son antihéroes desilusionados, abatidos, violentos, crueles (la crueldad es una marca indeleble en la mayoría), seres que practican el canibalismo, el abuso, la mutilación de los otros y la propia, con una perspectiva que los hace parecer hechos comunes.

En realidad, la construcción de los personajes de esta autora rebasa la lógica de oposiciones binarias a que estamos acostumbrados y muestran una serie de matices y ambigüedades, desequilibrios y opacidades, espacios de contradicción y conflicto interno, como nunca antes en la vida literaria nacional. Naranjo se destaca por su capacidad en el arte de encontrar las zonas ocultas de la psicología humana y en sus construcciones culturales. Su perspectiva renuncia al acomodo, a la visión idílica de la realidad, para mirar a seres incomunicados, reducidos a la soledad, violentos, proclives a los juegos de poder, a la maldad y a la degradación.

El trabajo cuentístico de Carmen Naranjo reúne varios propósitos de ruptura: por la tensión sobre las convenciones del género y la búsqueda de experimentación, por su profundidad al analizar las psicologías marcadas por el género y la opción sexual, como por las determinaciones sociológicas y, finalmente, por su fina observación de las contradicciones políticas.

Rima de Vallbona (1931): constante voz frente a la situación de género

Rima de Vallbona, cuentista y novelista²⁰ de larga trayectoria, es una ineludible presencia cuando se trata de la denuncia de género, que ella considera, sin

²⁰ Sobre la obra de Rima de Vallbona dice Gerardo Piña-Rosales en su texto “Anne Bradstreet, Sor Juana Inés de la Cruz, Rima de Vallbona y la sociedad patriarcal: del soslayo a la

embargo, fuera de las perspectivas del feminismo propiamente dicho. En realidad, su abundante obra narrativa tiene como núcleo temático fundamental el triste retrato de la condición de la mujer, reducida por el papel subordinado del género, lo mismo que por los lastres de una cultura inmovilizada durante mucho tiempo por los prejuicios, convertidos en verdaderas tradiciones culturales en la sociedad latinoamericana, que las había naturalizado. El amplio repertorio de leyendas del folklore tradicional da cuenta de ello. Los personajes de Rima de Vallbona muestran el peso y las heridas de esa situación.

subversión”: “Como narradora, Rima de Vallbona ha publicado la novela *Noche en vela* (1968), texto primerizo, tanteador, pero que mostraba ya a una novelista de talento. La redacción de *Noche en vela* constituyó para la autora una verdadera experiencia catártica, ya que, a lo largo de los cuetos y vericuetos de su escritura, perdida en el laberinto del vacío existencial, consiguió vislumbrar al fin un rayo de esperanza en la presencia divina. En esta novela “existencialista” (¿y qué novela no lo es?), se oyen ecos de la Biblia y sobre todo los murmullos de *Las Confesiones de San Agustín*, reveladora religiosidad que no le impide denunciar los abusos del clero, su hipocresía, sus bochornosas debilidades. Pero, ya se sabe, la religión institucionalizada está en manos de los hombres, criaturas de carne y hueso, sujetos por ende a la implacable tiranía de las pasiones. En su aspecto formal, *Noche en vela* muestra ya un afán innovador, en parte impulsado por la explosión de la novelística latinoamericana y en parte por la influencia de Jorge Luis Borges. En su segundo libro, *Polvo del camino* (1971), Rima de Vallbona incursionó por primera vez en ese género tan difícil, por su misma escueta y medida andadura, que es el cuento. Y yo creo, sin desdeñar ni mucho menos sus novelas, que Rima de Vallbona es una de las grandes cuentistas contemporáneas, pues en ese breve y tenso espacio escritural es donde su voz encuentra su mejor eco. Siguieron los cuentos de *Mujeres y agonías* (1982) y la novela *Las sombras que perseguimos* (1983), intento – según Juliette Decreus – de “hacer una novela que (fuera) la suma de sus sueños y de sus esperanzas; de la libertad de su infancia y de la estabilidad de su madurez; de su escepticismo y de su sed de Dios; una novela que (fuera) para todos los seres en lo que ellos tienen de más fuerte y más vulnerable, de más secreto, de más profundo”. (126) (sic). Tras la aparición de dos cuentarios más, *Baraja de soledades* (1983), y *El arcángel del perdón* (1989), Rima de Vallbona publicó en 1991 la novela que habría de tener tal vez mayor resonancia entre las suyas: *Mundo, demonio y mujer*. En sus páginas, la lucha y la experiencia colectivas, de significación íntima y privada – como ha señalado Jorge Chen Sham – confieren al texto un carácter testimonial, en donde “la legitimidad misma de ciertas estrategias discursivas, al recurrir frecuentemente al registro intimista de la autobiografía, sólo se justifica... en cuanto ilustra la vida de todos”. <http://coloquio.com/coloquioonline/2006/0606pina.htm> – Consulta 7.4.08.

Entre las publicaciones de Rima de Vallbona se encuentran: *Polvo del camino* (1971, sus primeros cuentos); posteriormente, *La salamandra rosada* (1979, cuentos infantiles); *Mujeres y agonías* (1988); *El arcángel del perdón* (1990) y *Los infiernos de la mujer y algo más...* (1992) que también tiene una versión en inglés con el título *Flowering Inferno Tales of Sinking Hearts* (1993) y, en 1997, en cuento para niños el texto *Tormy, la gata prodigiosa de Donaldito*²¹.

La mayoría de sus textos, varios de ellos con resonancias del mito clásico grecorromano, pertenecen a la primera y segunda conciencia feminista. Son cuentos y novelas dan cuenta de los sufrimientos, torturas y luchas de las mujeres desde la marginalidad cultural que se determinó para el género en el modelo social todavía hoy dominante, a pesar de los avances en esta materia en el siglo XX.

El aspecto más destacado en la obra de esta cuentista es su permanente abordaje, desde distintos ángulos, de los problemas de la relación hombre-mujer y de la mujer sometida a violencia psicológica, verbal o física en ese micro contexto. El cuento “Saturnalia”, por ejemplo, aunque narrado por una voz masculina, muestra la desesperación de una mujer ante un marido evasivo, de psicología ausente, que la considera un ser robotizado. El libro *Los infiernos de la mujer y algo más...* varios de los relatos se refieren a esta perspectiva, con títulos muy evocadores: “Libelo de repudio”, “El carro de la rutina” y “La tejedora de palabras”.

Como sus principales antecesoras, Rima de Vallbona incursiona en temas hasta hace poco vedados, sobre todo para las mujeres escritoras, o soslayados por ellas, en razón de los problemas consabidos que conlleva la autoría, sobre todo para las mujeres, y por la búsqueda de un cierto ajuste a las normas de la vida social. Piña-Rosales los presenta así:

Rima de Vallbona se ha atrevido a bucear en aguas no por turbulentas, menos fascinantes, como el lesbianismo en su relato “Caña hueca”; el incesto, en “La niña sin amor”; la masturbación de la mujer en “Lo inconfesable”; la homosexualidad y el travestido en “Beto y Betina”²².

²¹ <http://www.inamu.go.cr/index.php>.

²² PIÑA-ROSALES, “Anne Bradstreet, Sor Juana Inés de la Cruz, Rima de Vallbona...”.

Aunque todavía no suficientemente conocida y valorada en su país de origen, pues su vida profesional se ha desarrollado en los Estados Unidos, Rima de Vallbona ha hecho un camino literario que tiene méritos específicos, tanto como generosa crítica que rescata la obra de otras escritoras, como narradora que ha hecho, tal vez incluso sin proponérselo, un trabajo por la reivindicación de su género.

Emilia Macaya (1952): más allá de la jaula del género

Los cuentos de Emilia Macaya, aparecidos en *La sombra en el espejo* (1986) y en varias antologías, muestran algunas constantes: un tono que se inclina hacia el ensayo, uso del monólogo interior, denuncia de las infelicidades que provoca el desencuentro en la pareja y una aguda referencia a la mitología clásica, adonde ya se anunciaban, según parece insinuar la autora, desdichas, los reclamos y las reivindicaciones del género.

El cuento “Alcestes” antologado en varias oportunidades, muestra a una mujer aprisionada en su propia casa, convertida en sitio del acoso. También el texto “Más allá de la frontera”, que aparece en *Relatos del desamor* plantea la violencia sexual contra mujeres y niños, por medio de la construcción de un personaje exhibicionista.

La liberación de la casa, como sitio reconquistado por las mujeres, es una preocupación importante en la obra de esta autora.

Emilia Macaya, parte del grupo que ha llamado la crítica María Amoretti, “escritoras doctas”, también ha trabajado de manera consecuente y profunda para abonar al desarrollo de la crítica feminista en su libro *Cuando estalla el silencio. Para una lectura femenina de textos hispánicos* (1992). También ha dedicado una importante parte de su labor crítica al rescate e interpretación de la obra de Yolanda Oreamuno. Este esfuerzo se recoge en el texto *Espíritu en carne aliva* (1997).

Siendo el centro del debate sobre la existencia de características especiales en la literatura que escriben las mujeres y si, por ello, puede afirmarse que hay una literatura privativa de género, su repuesta en una entrevista que le hace el periódico “La Nación”, en 2002, es la siguiente:

El mensaje final es que sí existe... Me atreví a intentarlo y no lo intentaría si no sospechara que es posible. Hay puntos para pensarlo en un sentido, en otro, si es estratégico pensar en una escritura femenina como un mundo aparte, o sumergirnos en una literatura sin más, que ya sabemos que durante la mayor parte de la literatura de Occidente, nos consumió, nos tragó, y a fin de cuentas no nos permitió “ser” como escritoras. Los casos son incontables. Frente a ese no-lugar no podés cerrar los ojos. Si nos vamos al extremo opuesto, tampoco habría una escritura masculina: solo la escritura de un escritor en un momento dado. Deberíamos hablar de la escritura en cada obra, en cada página, en cada párrafo, así es de exclusivo e individual el fenómeno creativo. Pero en vista de que no es posible vivir sin etiquetas, sin encajonamientos, y ya que hemos tenido un inmenso cajón llamado literatura sin más donde no cabíamos las mujeres, yo prefiero hablar de un cajón llamado literatura femenina, por el cual trabajaré para que cada vez sea más grande²³.

Emilia Macaya publicó también la novela *Diez días de un fin de siglo* (2007), donde se retoman las denuncias y cuestionamientos feministas.

Linda Berrón (1951) y los peligros de la condición femenina en un mundo hostil

Linda Berrón, nacida en España, ha desarrollado su carrera de escritora en Costa Rica, así como un amplio trabajo como promotora de actividades editoriales con temática de género²⁴, sobre todo en los años noventa. Sobre su experiencia como cuentista, dice:

²³ <http://www.nacion.com/ancora/2002/septiembre/22/ancora1.html>.

²⁴ Entre 1991 y 1992, fundó la Editorial Mujeres: “primera en Costa Rica y tercera en América Latina, destinada a publicar textos escritos por mujeres. Fue una tarea llena de alegrías y sinsabores, pero finalmente salió y tuvo mucho éxito. El primer título, que publiqué en 1993, se llamó *Relatos de mujeres*, e incluía 33 relatos de 24 escritoras costarricenses. Se encuentra en la sexta edición. Entre esos relatos se encontraba un cuento largo, casi novela corta, que escribí hacia 1989”. Entrevista a Linda Berrón por Edward Waters Hood, *Ciberayllu*, http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/EWH_LindaBerron.html. Todas las citas de l’autora se referían a esta entrevista.

Así inicié mi carrera literaria en el taller de Carmen Naranjo. El primer cuento que me tocó escribir fue, nada menos, sobre una violación. Me costó mucho leerlo en público, se me secaba la boca, pero salí adelante. Carmen me dijo ese mismo día que tenía muy buen ritmo narrativo para el cuento. A su maestría le debo mucho²⁵.

Su libro *La última seducción* inició una carrera prolija, donde el tema de género ocupa por primera vez sus preocupaciones²⁶. Su novela *El expediente*, basada en el cuento del mismo nombre se dedica justamente a denunciar con cierta ironía y humor las aventuras de un don Juan contemporáneo²⁷. A esa colección siguió *La cigarra autista*, en 1992²⁸. También con perspectiva feminista escribió la obra de teatro *Olimpia*, en 1998, dedicada a la revolucionaria y

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Sobre ese libro dice la autora: “envié a la Editorial Costa Rica bajo el título *La última seducción*. El jurado, compuesto por tres lectores, entre los que estaba el escritor Alberto Cañas, que dijo cosas muy elogiosas de la colección, aprobaron la publicación. Con todo y como suele pasar con las editoriales públicas, este libro permaneció cuatro años en la Editorial Costa Rica, esperando ser publicado. Finalmente salió a finales del año 1989, aunque los cuentos incluidos en él corresponden, fundamentalmente, al período 1983 a 1986. De alguna manera, ahí terminó una etapa más”.

²⁷ “Después empecé a escribir lo que inicialmente era un cuento sobre un don Juan criollo, un conquistador que, al llegar a los cuarenta y ver cómo se le ha ido la vida y las numerosas conquistas, decide hacer en adelante un expediente de cada nueva mujer que conquiste, para que al menos quede un testimonio, algo para siempre. Ese cuento se convirtió, después de un año y medio de febril y alegre productividad, en una novela... que fue publicada por EDUCA en 1989”.

²⁸ Sobre este libro dice Linda Berrón: “(...) *La cigarra autista*. Mandé esta colección al Premio Internacional de Narrativa de Mujeres, en España, y ganó el premio. En Madrid, en la editorial Horas y Horas, salió publicada una selección en una antología titulada *Todo va de cuentos*. En Costa Rica, me llamaron de la editorial de la Universidad Estatal a Distancia para decirme que lo querían publicar. Así fue cómo *La cigarra autista* salió en la colección *Vieja y nueva narrativa costarricense*, con el número 9, el año 1992”.

luchadora por la causa de las mujeres Olimpia de Gouges, guillotínada por Robespierre durante la Revolución Francesa²⁹.

Los cuentos de *La última seducción* ofrecen una perspectiva del mundo femenino en que aparece asechado por numerosos peligros, sean internos, dada la inestabilidad de una conciencia que se lastima a sí misma, o externos, por la posibilidad constante de una agresión. En el cuento “Aurora imposible”, el temor a la agresión se concreta finalmente cuando la presencia de un hombre desconocido le descubre a la protagonista su condición vulnerable de mujer. La seducción del suicidio, así como la violencia potencial y real del hombre se concretan de manera magistral en el cuento “La fotografía”, donde también están presentes las preocupaciones sociales por el mundo violento de la marginalidad, que multiplica los peligros.

La obra de Linda Berrón, en su aspecto de práctica social, ha sido quizás de las más coherentes y consecuentes, pues demuestra que una vida puede corresponder con la perspectiva de su discurso y de su producción creativa. Ella, como pocas escritoras, ofreció durante un tiempo considerable, espacios para que otras mujeres tuvieran posibilidad de manifestarse literariamente.

Anacristina Rossi (1952): hombres y mujeres en la pareja

Ana Cristina Rossi sorprendió a los lectores del mundo literario costarricense por la calidad y atrevimiento de su novela *María la noche* (1985), pero recibió la respuesta usual que ofrece esta cultura a quienes desafían: indiferencia y silencio, a pesar del Premio nacional de novela que recibe ese año. Realmente, la fábula resulta poco usual: amor triangular, celebración de una sexualidad femenina que no se retiene ante convencionalismos y trabajo con la estética de lo extraño, que mezcla magia y realidad.

Sus cuentos retoman en cierto modo algunos de estos temas y suman a ellos la preocupación política – la autora es también una conocida ensayista, que se pronuncia ante los asuntos claves de la vida social costarricense – y buscan

²⁹ “(...) *Relatos del desamor*. En esa colección aparece un cuento mío cuyo tema de fondo son las mafias que se dedican a la trata de blancas en Europa. Se titula «Corazón sin Caribe», que ha sido publicado en un suplemento cultural de Valencia y ha recibido muy buenas críticas”.

examinar con tono satírico los desencuentros de la vida de las parejas. Varios cuentos de su libro *Situaciones Conyugales*³⁰ han sido traducidos al inglés y al francés y aparecido en antologías y revistas de Estados Unidos, Francia y América Central, región donde su trabajo se hace visible en las dos últimas décadas, puesto que durante mucho tiempo radicó en Europa.

No hay en los cuentos de Anacristina Rossi una intención explícita y detenida de perspectiva feminista. La búsqueda de libertad de la mujer es un proceso que se implica en los conflictos planteados y en sus soluciones, como es claro en el cuento titulado “Una historia corriente”, donde la insatisfacción erótica de una mujer y su frigidez en el matrimonio encuentran cura en la diestra disposición de un amante, al que la protagonista agradece y dice adiós, por su falta de compromiso en otros órdenes.

Anacristina Rossi parece sentirse más cómoda en su papel de novelista que de cuentista, si nos atenemos a la cantidad de producciones. En novela, a *María la noche*, ha seguido *La loca de Gandoca* (1991), *Limón Blues* (2002) y *Limón Reggae* (2007), las dos últimas de interés histórico y de reivindicación del espacio geográfico y social de la costa Caribe centroamericana, así como de la etnia afrodescendiente.

Dorelia Barahona (1959) y el trato irónico de las cuestiones de género

La narrativa de Dorelia Barahona, sensible a los lenguajes de la telenovela, la novela rosa y otros géneros populares, como la canción radial, ofrece una mirada irónica y trata con cierto humor los asuntos de género. Este gesto desproblematizado ante reivindicaciones de trascendencia parece ser común a la última promoción de escritores costarricenses, si no centroamericanos, bajo los influjos probablemente de la postmodernidad y de la cultura mediática. El rechazo a la ubicación en una literatura de género, sea femenina o feminista, es claro, en por ejemplo, Jacinta Escudos, una destacada escritora salvadoreña contemporánea, así como en varias de las poetisas de las promociones más recientes.

³⁰ Editorial REI (Red Editorial Iberoamericana), Costa Rica, San José 1993. Más sobre esta autora en http://www.inamu.go.cr/nuestrasHuellas/GaleriaCultural/Novela/Ana_Rossi.htm.

Dorelia Barahona, además de novelista, es cuentista y poeta. Dos textos publicados en *Relatos de mujeres. Antología de narradoras de Costa Rica* dan cuenta de sus intenciones y propuestas en este campo. En el cuento titulado “La señorita Florencia”, por ejemplo, describe una especie de pitonisa, como la llama la voz narrativa, que es benefactora de los enfermos y aparece revestida con todos los amaneramientos de un género femenino visto con perspectiva convencional; finalmente, resulta ser un travesti, solo descubierto en su lecho de muerte.

El tema del travestismo lleva a sus extremos la reflexión sobre los papeles de género. Estas perspectivas ya no se atienen a la reivindicación de la mujer como género subordinado, sino que muestran otras relegaciones y marginalidades que cuestionan la existencia misma de los géneros, entendidos como papeles fijos respecto a los sexos biológicos, en la lógica del cuestionamiento “queer”.

Por otra parte, en el cuento “Carro grande, hombre grande” la autora echa una mirada sarcástica y denunciante sobre las marcas de masculinidad que exige el mundo marcado por la lógica del capital, y la ética, valores y pautas del mercado y del empresa: un hombre grande debe poseer muchas y valiosas posesiones.

A pesar de lo dicho, esta autora ha publicado un libro cuentos en que ese toma posición sobre asuntos de género, aunque bajo la mirada relativizadora de la ironía: *Noche de Bodas* (1991), cuya aparición y temática es explicaba en el contexto de esos años, sensibles a esta perspectiva. De este libro opina Rodrigo Soto, también cuentista costarricense:

Incómodos. Inteligentes. Y pulidos como cristal de roca. Eso es lo que digo de estos relatos. El sentimiento de incomodidad que genera la lectura de “Noche de Bodas”, ha producido, lo que llamaré a falta de mejores palabras, “ambigüedad moral”.

A primera vista, se diría que en los relatos que integran este volumen, las fronteras entre el bien y el mal no aparecen claramente definidas. Luego, uno comprende que esto sucede simple y llanamente porque el bien, el Bien – ojalá, con magníficas y relucientes mayúsculas –, no aparece por ninguna parte.

En el mundo de los personajes que habitan este libro, todo vale, todo está permitido: nadie duda de utilizar a los demás para sus fines, de instrumentalizar a los otros, de jugar con ellos, como lo hace un gato con el ratón, antes de dar el zarpazo definitivo. Es un mundo determinado casi

exclusivamente por relaciones de poder y sumisión, en el que el amor, la amistad, la fraternidad y todas las cosas amables, nobles o reconfortantes, se desdibujan o han desaparecido. De esta forma, Dorelia nos obliga a ser cómplices de lunáticos, pederastas y asesinos...³¹.

Dorelia Barahona ha publicado también otra colección de cuentos, *La Señorita Florencia* (2003).

El trabajo de Dorelia Barahona como novelista le da un lugar destacado entre las escritoras costarricenses contemporáneas, no solo por sus abordajes poco comunes, donde el humor y la ironía ocupan un espacio especial, y por su abundante producción, sino porque se atreve a la experimentación formal, busca nuevas estrategias de producción y desdibuja algunas sacralidades hasta hace no mucho intocables, sobre todo por manos de mujer. Entre sus novelas se encuentran: *De qué manera te olvido* (1989), *Retrato de mujer en terraza* (1995), *La Edad del Deseo* (1996), *Los Deseos del Mundo* (2006) y *La ruta de las esferas* (2008).

Conclusiones

De modo claramente pionero en el contexto centroamericano, un grupo de narradoras costarricenses ha mostrado una clara disposición a la ruptura y ha procurado, contra todos los riesgos, afirmar su intención de búsqueda más allá de las convenciones, para lo cual ha tenido que vencer, en primer lugar, los límites de lo que ha sido el papel subyugado de las mujeres, hecho que pasó inadvertido a la gran mayoría de los pensadores consagrados por la tradición androcéntrica hasta hace pocas décadas. Esta labor fue muy riesgosa para las escritoras de la primera mitad del siglo XX, todavía difícil para las de la segunda mitad y casi esperable y obligada para las de este siglo. En lo que refiere a género (sexo) en el presente, cuando las direcciones del postfeminismo y los giros neoconservadores atenúan las denuncias que se habían suscitado en las tres últimas décadas, la posibilidad de que las cuentistas

³¹ R. SOTO, "La perversa moralista: un vistazo a los cuentos de Dorelia Barahona", http://www.doreliabarahona.com/html/libros_noche_bodas.html.

más jóvenes olviden esta historia de resistencia está latente y a veces, es manifiesta.

Las rupturas estéticas frente al género literario, no corresponden necesariamente con posiciones novedosas en el orden de las ideas y los valores. Puede ocurrir que la búsqueda experimental permita recubrir posiciones convencionales y hasta retardatarias. Un cierto aristocratismo sustenta a veces estas prácticas. Existen también, y son las que marcan más la vida cultural, las rupturas propositivas en varios sentidos. Entre las cuentistas costarricenses se ha procurado en general más rupturas en el orden de los valores sociales de la moral asociada al género (sexo) que respecto al género literario.

Si partimos de las antologías y libros publicados, se diría que en Costa Rica queda pendiente la recopilación y análisis del cuento testimonial de mujeres (relatos de cárcel, de exilio, de represión...), importante en la alta Centroamérica, esto es, en la zona norte del istmo, sobre todo en el período inmediatamente anterior, esto es, entre 1980 y el 2000, aproximadamente. También se requiere que la crítica local se atreva a hablar sobre los desafíos de estas autoras y logre valorarlos, como corresponda. Todo parece indicar que no existe en la crítica interna (al contrario de la internacional) el atrevimiento y el valor necesarios para abordar esta cuentística de ruptura, haciendo una labor semejante a la que procuran las narradoras: hablar de lo silenciado, de lo prohibido, de lo no permitido en la palabra, aunque ocurra todos los días en los ámbitos privados y públicos, de manera reiterada sin consecuencias.

Un aspecto algo desdeñado del análisis literario en general y del cuento en particular es la dimensión autobiográfica, más presente en unos que en otros, pero siempre de interés para la construcción de las microhistorias sociales y el lugar del texto en ellas. También hay una tendencia a circunscribirse a un canon selecto que olvida a narradoras de grupos sociales excluidos de la tradición letrada.

Para concluir, un último comentario que merece más reflexión: en el conjunto de textos de referencia de este estudio se observa que la búsqueda reivindicativa de género se encuentra a veces limitada por la condición de clase de la autora, puesto que en su mayoría las cuentistas provienen de los sectores más favorecidos. Es de esperar, aunque no siempre ocurre, que ellas puedan saltar por sobre las propias limitaciones de clase social, como lo hicieron

algunas de las escritoras del pasado, y avancen en la mostración de la diversidad social, en todas sus complejidades, y de cuanto hace del ser humano ir más allá de la condición de simple creyente o repetidor (a) de dogmas, sean morales, literarios u otros, que constriñen la felicidad, perpetúan las desigualdades y limitan la imaginación.

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

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.2235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (produzione); librario.dsu@unicatt.it (distribuzione)
web: www.unicatt.it/librario
ISBN: 978-88-8311-689-6

ISSN: 2035-1496

€ 6,00