

CENTROAMERICANA

18

Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

Università Cattolica del Sacro Cuore

2010



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 della rivista: www.educatt.it/librario/centroamericana

© 2010 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: 978-88-8311-760-2

ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

18

INDICE

FRANCISCO ALBIZÚREZ PALMA

*Poemas publicados en el primer año de «El Imparcial»
(junio 1922 – junio 1923).....* 5

ARTURO ARIAS

*Post-identidades post-nacionales transformaciones en la constitución
de las subjetividades globalizadas.....* 11

SANDRA GONDOUIN

Penélope y Ulises en la poesía contemporánea de América Central..... 31

ROSA MARIA GRILLO

*Alejo Carpentier y el 1949. Un nuevo mundo para
la literatura latinoamericana.....* 51

RAFAEL LARA-MARTÍNEZ

Aritmética náhuat. Hacia una descolonización del pensamiento..... 65

DANTE LIANO

La presencia de los animales en los cuentos de Arévalo Martínez..... 77

SILVANA SERAFIN

Escritoras en la Cuba del siglo XX..... 93

POEMAS PUBLICADOS
EN EL PRIMER AÑO DE «EL IMPARCIAL»
(JUNIO 1922 – JUNIO 1923)

FRANCISCO ALBIZÚREZ PALMA
(Universidad de San Carlos de Guatemala)

Entre julio y diciembre de 1999, emprendí una investigación financiada por el Ministerio de Cultura de Guatemala, la cual quedó inconclusa por haberse rescindido, en enero de 2000, el contrato respectivo, lo que afectó a una quincena de colegas de diversas disciplinas humanísticas y artísticas que también tenían en marcha proyectos de investigación.

Ahora bien: ¿hacia dónde se dirigía mi quehacer, en qué se basaba y en qué consistía? Comencemos por la segunda parte de la pregunta.

Durante casi 20 años, hasta que *El Imparcial* dejó de existir, mantuve perenne contacto con el archivo de este diario – la “morgue”, según la jerga periodística –. Esa fuente de información estaba a cargo de don Rufino Guerra Cortave, cuya amplia cultura y vocación por el servicio público permitió contar con una valiosa cartografía de la cultura impresa guatemalteca. En un país como Guatemala, donde el concepto de archivo tiene que ver necesariamente con la recuperación de las señas y los datos de las víctimas de un pasado violento, no deja de sorprender el nombre anticipatorio – “morgue” – que la voz popular otorgó a ese archivo. Pero, a la vez, resulta admirable la lucidez histórica de don Rufino al percatarse de la importancia del dato almacenado como garante de una memoria histórica, en un medio donde la desidia estatal y la dinámica de sustitución frenética del mercado, obnubilan cualquier intento de reconstruir el pasado, como premisa para entender y reflexionar sobre el presente.

El archivo contiene miles de recortes clasificados por autor y por materia; en ellos figura todo aquel que haya publicado algo en ese diario o que haya sobresalido en la vida nacional. Por fortuna, la “morgue” fue adquirida por el Centro de Estudios Regionales y Mesoamericanos – CIRMA –, en cuyas

instalaciones de La Antigua Guatemala ocupa lugar importante y es objeto de especiales cuidados, juntamente con una colección completa del mencionado diario.

Pues bien: el conocimiento personal de *El Imparcial*, cuyas páginas recorrí en múltiples ocasiones, en particular la sección a cargo de César Brañas – oficialmente llamada “Comentarios, colaboraciones, variedades” –, pero más conocida como “la página literaria”, me reveló que en aquel periódico existe un caudal riquísimo de textos literarios, históricos, filosóficos, de crítica artística – entre otros ramos de la cultura – escritos por diversos autores nacionales y extranjeros; algunos, devenidos escritores de primera categoría; otros, quizá sumidos en la modestia o en el desdén.

Así, diseñé una propuesta de investigación destinada a 1) examinar los textos poéticos publicados en *El Imparcial* desde su fundación hasta su muerte; 2) elegir los textos que a mi juicio fueren más valiosos, para integrar con ellos una antología de textos literarios publicados en aquel célebre periódico. La investigación quedó en la segunda etapa, de lo cual queda constancia en un fichero donde figuran los nombres de los textos elegidos, el autor, la fecha y página de publicación. Esta tarea se realizó en la Hemeroteca Nacional “Clemente Marroquín Rojas”, situada en el Centro Histórico de la ciudad de Guatemala.

«*El Imparcial*»: breve panorama

Ante todo, y para evitar equívocos, debo apuntar que en Guatemala hubo, en la segunda mitad del siglo XIX, dos periódicos con aquel nombre, según informan Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios en el tomo segundo de la *Historia de la literatura guatemalteca* (1986). El primero se publicó dos veces por semana, entre el 9 de agosto de 1872 y el 11 de enero de 1873; en total, 24 números. El otro periódico con dicho nombre circuló entre el 2 de mayo de 1889 y finales de 1890.

El Imparcial que ahora nos interesa fue un diario vespertino que apareció por vez primera el 16 de junio de 1922 y terminó sus días en junio de 1985. Podríamos aseverar que este periódico mantuvo desde su fundación hasta la mitad del siglo, un perfil moderno e innovador, tanto en el aspecto gráfico

como en la redacción noticiosa y en la inclusión de textos literarios. En sus páginas – durante ese lapso – quedan recogidos los hechos y los personajes del acontecer nacional e internacional. Para comprobarlo, conviene acercarse al apartado “Viaje panorámico por *El Imparcial*, 1922-1933”, de Gerald Martin, incluido en el volumen de la Colección Archivos dedicado a la obra periodística de Miguel Ángel Asturias¹.

Pasada la mitad primera del siglo XX, hubo una etapa de estancamiento que impidió a *El Imparcial* competir con los nuevos diarios matutinos, vigorizados por el actuar de periodistas jóvenes dueños de un espíritu innovador y animados por columnas editoriales y artículos de opinión con contenidos que tocaban incisivamente el acontecer nacional y escritos con una prosa fresca y por demás dinámica. Diarios de formato tabloide, matutinos, producidos con rapidez: recuerdo – allá por 1975 – cómo las páginas de información nacional y de opinión de uno de aquellos periódicos se levantaba e imprimía a lo sumo en un par de horas, mientras que *El Imparcial* producía esas mismas páginas en cuatro o cinco horas.

Por otra parte, el viejo diario nunca supo hacerse de una tecnología renovada para el levantado de textos, la diagramación y la impresión; más bien descuidó estos aspectos, según lo revelan – por ejemplo – las abundantes letras “matadas”, como producto de que muchas teclas de los linotipos se hallaban melladas. Asimismo, los dirigentes de *El Imparcial* no se pusieron al día en cuanto a los nuevos procedimientos relativos a la publicidad y a la administración.

Interesa subrayar la apertura mantenida por *El Imparcial* respecto de los escritores guatemaltecos, no importa si novatos. Esta actitud se consolidó desde cuando César Brañas asumió la responsabilidad de dirigir la página “literaria”. En todo caso, conviene subrayar que una apertura tal no ha vuelto a existir en el periodismo guatemalteco. Hoy – y estamos escribiendo en 2009 – los escritores guatemaltecos carecemos de un periódico o una revista cuyas páginas se encuentren disponibles a los textos dignos de ser divulgados.

¹ G. MARTIN, “Viaje panorámico por *El Imparcial*, 1922-1933”, en A. SEGALA (coord.), *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Colección Archivos, ALLCA XX, Dirección General de Publicaciones del Conaculta/UNESCO, México 1989, pp. 641-659.

Ciertamente, la publicación de textos literarios, en el lapso entre los años veinte y cincuenta, fue compartida por otros diarios guatemaltecos de esos años, en especial *Nuestro diario*, *El liberal progresista* y *Diario de Centro América*. Pero sobre estos periódicos pesaban compromisos políticos tan fuertes que los convertían en órganos semioficiales, en particular durante la dictadura de Jorge Ubico (1931-1944).

Poemas durante el primer año

El viernes 27 de octubre de 1922 aparece el poema “Vanitas”, de Alberto Velásquez. Este poeta (1891-1968) es una de las voces guatemaltecas menos conocidas. En vida, publicó solamente una plaqueta llamada *Canto a la flor de pascua y siete poemas nemorosos*, pero – afortunadamente – la Universidad de San Carlos de Guatemala patrocinó la preparación de una antología de sus poemas y de un estudio sobre su obra, así como la edición de un volumen con ambos componentes. Los textos – dispersos en publicaciones periódicas – fueron recopilados y analizados por Hugo Cerezo Dardón, y el libro respectivo (de 472 páginas) apareció en 1958. Años después, y con motivo del centenario del nacimiento de Velásquez, el autor de estas líneas preparó una nueva antología y un estudio de ella, lo cual apareció en forma de libro en 1992.

Gran parte – por no decir la mayoría – de poemas divulgados por Velásquez aparecieron por vez primera en *El Imparcial*. Por lo tanto, “Vanitas” posee una índole inaugural: el primer poema dado a la imprenta en aquel diario, del cual fue nuestro poeta uno de los amigos y colaboradores más valorados por los redactores y por el lector.

De Carlos Wyld Ospina (1891-1956) se publicaron tres poemas: “Los caseríos”, el sábado 9 de septiembre de 1922; “La parábola del desterrado”, el sábado 2 de diciembre del mismo año, y “La carreta tropical”, el lunes 1 de enero de 1923. Para 1922, Wyld Ospina era ya un hombre de 31 años de edad, con generalizado reconocimiento de sus dotes literarias. Había publicado el poemario *Las dádivas simples* (1921), signado – como la mayoría de su obra poética – por las huellas de aquel tipo de posmodernismo preocupado por la sencillez y por el amor a las cosas cotidianas, tanto en la escogencia de los motivos como en la forja idiomática.

Contemporáneo de Wyld Ospina y de Velázquez es Félix Calderón Ávila (1891-1924), quien publica los poemas “La garza”, el lunes 4 de diciembre de 1922, y “El río”, aparecido el 27 del mismo mes y de igual año. Para esas fechas, este poeta contaba ya con dos poemarios publicados, *Lira altiva* y *La voz de los Andes*, ambos editados en 1913, y – miembro de la Generación de 1910 – había transitado la ruta modernista, para preferir luego temas y motivos propios del posmodernismo o mundonovismo.

De 1923 son tres colaboraciones poéticas y una de índole narrativa originales de Flavio Herrera (1895-1968): “La amargura remota”, del lunes 1 de enero; “El navío medroso”, del 26 de junio, y “Marina bohemia”, del miércoles 28 de junio; el cuarto aporte consiste en el cuento “Su recuerdo”, del 13 de diciembre de dicho año.

Como en los casos ya comentados, Herrera gozaba ya de un prestigio literario en el contexto guatemalteco. Muy joven – más bien, un adolescente – se había sumado a la Generación de 1910, en cuyo órgano oficial (la revista *Juan Chapín*, 1913) inició su trayectoria literaria, y en 1914 fue uno de los fundadores de la revista *La esfera*. Siete años más tarde, publicó su primer libro de cuentos: *La lente opaca* (1921). En el ya mencionado 1923, Herrera se hallaba en Leipzig, realizando estudios de posgrado en Derecho, y en aquella ciudad germana editó su segundo libro de cuentos: *Cenizas* (1923).

Un año menor que Flavio era Luz Valle (1891-1971), de quien se publican dos poemas: “Noche buena”, correspondiente al sábado 23 de diciembre de 1922, y “La eterna canción”, del sábado 10 de febrero de 1923. Para entonces, Luz Valle había obtenido un galardón en los Juegos Florales de Quetzaltenango por su pieza teatral *La revancha*, y su nombre era conocido como el de una dama culta e inquieta única integrante femenina de la Generación de 1920 y, sobre todo, diestra escritora.

De Miguel Ángel Asturias (1899-1975) se divulgan dos poemas, ambos publicados en diciembre de 1922: “Quietud”, el martes 5, y “Sed”, el sábado 16. Desde luego, para entonces nuestro autor era ampliamente conocido en el medio guatemalteco.

Finalmente, del eminente polígrafo David Vela (1901-1992) – quien llegará a ser director del diario – aparece el poema “Somos sombras vanas”, publicado el sábado 6 de enero de 1923.

Observaciones

- Conviene subrayar que el proyecto literario que supuso *El Imparcial* ha sido único en la historia moderna del periodismo guatemalteco. Algunas razones:
 - a) la amplitud en cuanto a géneros,
 - b) la apertura en cuanto a tendencias estéticas e ideológicas,
 - c) el tiempo de publicación (es decir, la estabilidad del proyecto),
 - d) el riesgo empresarial asumido en cuanto a un público no proclive a leer textos literarios.

De alguna manera, ese proyecto representa el intento más visible en la historia del periodismo guatemalteco moderno por situar a la letra (proceso de leer) y a la creatividad inherente a la literatura (leer los signos más allá de la pura referencialidad) como posibilidades de construir una nación.

- Yendo al año comentado en estas cuartillas, cabe aseverar que, ya en sus inicios, *El Imparcial* incorporaba en sus ediciones a escritores distinguidos, que habrían de figurar en primera fila en las letras guatemaltecas.
- En el año aludido, no aparecen escritores principiantes, contrariamente a la apertura que el diario mostrará para los ‘nuevos’. Según mi registro, la primera muestra de un escritor de esta categoría aparece el 7 de diciembre de 1926; se trata de un poema de Alfredo Balsells Rivera (1904-1940), quien – como se ve – contaba entonces con 22 años de edad, y cuya calidad literaria y periodística le ha ganado un sitio prominente en las letras guatemaltecas.

Bien. Estas cuartillas dan fe de cómo la presencia de textos poéticos en *El Imparcial* es un valioso filón para los investigadores. Pero en verdad todo el diario constituye una fuente inapreciable para estudiar la historia de Guatemala en el siglo XX.

POST-IDENTIDADES POST-NACIONALES TRANSFORMACIONES EN LA CONSTITUCIÓN DE LAS SUBJETIVIDADES GLOBALIZADAS

ARTURO ARIAS
(University of Texas at Austin)

A partir de 1990, las fuerzas globalizadoras impactaron Centroamérica de manera marcada, introduciendo un nuevo modelo transnacional de economía y sociedad, como ya lo señaló William I. Robinson¹. El proceso globalizador no era unidireccional desde luego. Era un movimiento dialógico que tensionaba las prácticas locales, nacionales y globales, en las cuales la resistencia y/o modificaciones provenían de la misma heterogeneidad que marcaba las condiciones locales. Estas últimas nunca han sido pasivamente afectadas por la globalización. También la modifican y la adaptan a sus condiciones *sui generis*. Sin embargo, la debilidad innata de las economías centroamericanas, constreñida aun más por una década de guerras civiles, facilitó imposiciones externas que modificaron también las maneras por medio de las cuales se producían y circulaban las culturas locales. Quizás lo más evidente fue la aparición de mercados literarios regionales que ya no se conformaban a los viejos modelos nacionales, a la vez que estos últimos desaparecieron con una rapidez asombrosa. La Editorial Nueva Nicaragua, creada por los sandinistas, se privatizó y pronto cambió de nombre. La Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), creada en 1968 por los Consejos Superiores de las universidades nacionales del istmo, se privatizó a su vez y cambió su orientación. Las escasas editoriales universitarias nacionales que sobrevivieron, apenas si pudieron mantener un fragmento de su anterior producción, lo cual

¹ W.I. ROBINSON, *Transnational Conflicts: Central America, Social Change, and Globalization*, Verso, London 2003.

las expuso a presiones indebidas por parte de las nuevas autoridades universitarias, quienes tuvieron que trabajar con austeridad inaudita, cuando no se apoyaron en políticas neoliberales. El mercado del libro pasó a ser controlado casi en su totalidad por transnacionales españolas, las cuales a su vez formaban parte de corporaciones aún mayores de origen alemán o americano². Este patrón se convirtió en la nueva regla de juego, cediéndole apenas un mínimo espacio a pequeñísimas editoriales privadas que irrumpieron a su vez en el mercado del libro a lo largo de esta década.

Las transformaciones de la producción del libro y la emergencia de mercados del mismo, por mínimos que fueran, revolucionaron el desdén tradicional de los autores centroamericanos para con los lectores, rasgo que aun los enmarcaba dentro de moldes románticos hasta esa fecha. El mercado también se encargó de frenar las inclinaciones utópicas, mesiánicas o revolucionarias y transformó la propia auto-percepción de los escritores, quienes en el período inmediatamente anterior se habían auto-considerado, en buena medida, como las voces proféticas que hablaban en el nombre de las masas. La falacia de mantener desde una perspectiva de izquierda el aura del letrado hablando por el sujeto subalterno en una edad post-aurática, ha sido ya problematizado suficientemente por Beverley, Moreiras y Avelar, entre otros, ya que dicha concepción no tomaba en cuenta la diferencia colonial de la cual hablan Dussel y Mignolo³.

Dentro de ese vasto contexto de rápidas transformaciones a nivel regional, e incrustada dentro de problemáticas más amplias tales como el final de la guerra fría y el triunfo de la globalización neoliberal, la textualidad narrativa se transformó a su vez, registrando estas sutiles alteraciones como sólo lo hubiera podido hacer un sismógrafo muy fino. El estudio de las narrativas de este período debería posibilitarle a los críticos explorar las secuelas de las

² J. ROBBINS, "Globalization, Publishing, and the Marketing of 'Hispanic' Identities", *Iberoamericana*, 2003, 3.9, pp. 89-101.

³ Ver a este respecto: J. BEVERLEY, "The Margin at the Center: on *Testimonio*", en G.M. GUGELBERGER (ed.), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham 1996, pp. 23-41; A. MOREIRAS, "The aura of Testimonio", en GUGELBERGER (ed.), *The Real Thing*, pp. 192-224; I. AVELAR, *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Duke University Press, Durham 1999.

cataclísmicas guerras de la región, así como las transiciones que tuvieron lugar en el sedimento simbólico, el espacio no consciente de sus culturas, de manera análoga a como Jean Franco narra el ascenso y caída de la ciudad letrada⁴.

En *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez⁵ la narración tiene elementos multi-locales que empujan imaginariamente la representatividad hacia una topografía más amplia, y a sus personajes hacia una subjetividad post-nacional. Conforme Castellón, el personaje principal, se mueve por Francia, Mallorca o Polonia, las funciones heterotópicas son reconocibles, pero no se limitan al espacio cronotópico primordialista de la Nicaragua somocista/sandinista. De manera similar, la última novela de Gioconda Belli, *El pergamino de la seducción*⁶ trata del romance de Juana la Loca con Felipe el Hermoso, desde la perspectiva subjetiva de la reina. Belli, también nicaragüense, puede representar las intrigas de palacio y las conspiraciones políticas como responsables de categorizar como “locura” los celos o depresiones de la reina, o bien recrear una Juana erótica inmersa en un melodrama de tragedia psicológica, pero reinscribe el espacio de lo afectivo fuera de las asociaciones que, en el período guerrillero 1960-1990, habían fijado la relación entre identidad, cultura y nacionalidad. Del ángulo que se le quiera ver, estamos ya bastante lejos de la textura cotidiana representada en *La mujer habitada*⁷, una narrativa que ataba las estructuras de lo afectivo al espacio, tiempo, memoria e ideología en el proceso de narrar la concientización de una mujer burguesa encuadrada en el ámbito revolucionario nicaragüense, que se convierte en militante sandinista y posteriormente en mártir de la causa luego de caer en acción.

⁴ Franco visualiza un ocaso en la importancia de la literatura luego del final de la guerra fría. Después del colapso de la utopía, según ella, queda poco de importancia que pueda ser enmarcado en la literatura, ya que ahora el mercado es el único barómetro para implementar criterios acerca de lo que se publica (J. FRANCO, *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, Columbia University Press, New York 1991, p. 274). En términos de Foucault, toda la literatura queda “fuera de la verdad” después del final de la guerra fría.

⁵ S. RAMÍREZ, *Mil y una muertes*, Alfaguara, México D.F. 2004.

⁶ G. BELLÍ, *El pergamino de la seducción*, Seix Barral, Barcelona 2005.

⁷ ID., *La mujer habitada*, Editorial Vanguardia, Managua 1988.

Esta mención emblemática de ciertas topografías de la novelística centroamericana contemporánea nos permiten visualizar que durante buena parte de la segunda mitad del siglo veinte, las representaciones identitarias problematizadas en las textualidades del istmo estuvieron atadas a la constitución de lo nacional y a la creación de un estado moderno, fijando la representatividad de los sujetos en un estrecho modelo que posicionaba todo aspecto identitario dentro de parámetros unívocos de nacionalismo utopista a los cuales de manera general se llegaba, al menos imaginariamente, por la vía guerrillera.

Sin embargo, a partir de finales de los años ochenta, donde se combina en la región el inicio de la era globalizada con el fin del período guerrillera, tanto la representación topográfica como la de las identidades textuales se transforma. De pronto, los sujetos literarios comienzan a residir en heterogéneos espacios diferenciados de su atribuida nacionalidad de origen, y se reinventan a sí mismos como individuos de la más variada índole que intentan forjar comunidades transnacionales que desnaturalizan los viejos discursos nacionalistas de autenticidad, como sucede con el fotógrafo Castellón en la novela de Ramírez, o bien la reina Juana de España en la de Belli. En estos textos, sujetos que antes estaban enraizados en representaciones locales simbólicas que connotaban nacionalidad, ahora aparecen insertos en disímiles y heterogéneos espacios donde intentan reciclar los fragmentos remanentes de su memoria cultural para reconfigurar algún nuevo tipo de identidad post-nacional.

En este trabajo intentaremos un primer acercamiento a estas representaciones examinando las últimas novelas de Sergio Ramírez, antes de hacer un balance sintético de la producción de los jóvenes escritores centroamericanos que han surgido a lo largo de esta década. Entendemos, desde luego, que esta no es una crítica al individuo llamado “Sergio Ramírez” quien se encuentra fuera del texto y lo precede, problematizando los flujos normalizantes y las resistencias reactivas, sino más bien a los mecanismos que delimitan las condiciones de posibilidad de cierto tipo de textos por encima de otros, o bien a los mecanismos editoriales que hacen que circulen ciertos modelos escriturales por encima de otros en espacios transnacionales. Conviene recordar los debates generados en torno a los polémicos artículos

acerca de la “muerte del autor” que giraron en torno a los artículos de Roland Barthes y de Michel Foucault a principios de los años setenta del siglo pasado, y que han tenido secuelas hasta el presente⁸. En este artículo no visitaré dichos debates, pero conviene recordar que la categoría de “autor” es entendida como una instancia teórica. Las presentes condiciones de circulación comercial de textos literarios por medio de corporaciones globalizantes que intentan pre-ensayar los mismos para mejor ubicarlos en los espacios de consumo equiparables, le resta poder de gestión a la existencia individual del letrado, quien pasa a convertirse tan solo en un nombre de marca que garantice la calidad del producto consumido. El sujeto escritor, el hombre de carne y hueso llamado Sergio Ramírez en este caso, desaparece en estas condiciones, atenuándose cualquier significación que pudo tener como letrado/ideólogo que marcó sus textos como modos singulares de pensar, o bien como metodología *sui generis* de estilos transgresivos cuya significación podría encontrarse en lo social, y cuya discursividad fuera capaz de hacer girar todo un modo de pensar colectivo en el espacio público social. En el contexto presente, la función autorial queda limitada a designar un producto de consumo masivo intercambiable con cualquier otro, y como cualquier otro.

Como ya indicamos, en la región centroamericana una de las consecuencias colaterales de las fuerzas globalizadoras fue la creación de mercados literarios regionales dominados por corporaciones editoriales globalizadas que rompieron los viejos esquemas nacionales de producción cultural. Su irrupción desplazó la posibilidad de circular localismos imaginarios como dimensión de la literariedad. La dimensión global de las editoriales que coparon el mercado regional subrayó la necesidad de disciplinar las memorias o adherencias afectivas que caracterizan las subjetividades locales dentro de un espacio translocal, en el cual lo territorial es ordenado, normativizado y reproducido como legible dentro de los espacios regulados por el nuevo orden transnacional.

⁸ Ver R. BARTHES, “Muerte del autor”, en R. HOWARD (trans.), *The Rustle of Language*, University of California Press, Berkeley 1989, pp. 49-55 y M. FOUCAULT, “What is an Author?”, en D.F. BOUCHARD (trans. and ed.), *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Cornell University Press, Ithaca 1977, pp. 113-136.

Como resultado de lo anterior, ese papel transgresivo que jugó la textualidad durante el período guerrillero ha cedido lugar a una producción que se amolda más a los parámetros del entretenimiento transnacional. En estas narrativas es posible observar cómo los sujetos otrora enraizados en representaciones simbólicas locales reciclan ahora su memoria cultural para reconfigurar identidades translocales. Como ya señaló Abril Trigo, los espacios afectivos conducen a una “memoria emocional,” fenómeno que forma parte del proceso de constitución de la imaginación social. Es no sólo una reconstitución de la memoria y del deseo, sino una vía multidireccional para articular respuestas reflexivas acerca de los acontecimientos del presente, a manera de construir un *ethos* alternativo⁹. Lo anterior es importante si consideramos que, actualmente, la mayor parte de la producción literaria centroamericana se da fuera de sus topografías regionales. Si la articulación de la memoria por medio de los elementos imaginario-simbólicos que conllevan a la escritura cumplió una función particular que enfocaba el espacio de lo nacional en el período anterior, en el presente período translocal el espacio ya no aparece como fijo, confinado dentro de parámetros nacionales, sino más bien como una serie de paisajes o topografías apiladas en la memoria del sujeto que cumple la función narrativa. Las fronteras ya no denotan la caída al vacío no-nacional, sino la entrada a nuevos espacios etnoterritoriales que dinamiza la transformación del sujeto de la narración de uno nacional enclavado en la modernidad a uno transnacional que se reimagina a sí mismo interpretando el papel de sujeto post-nacional.

Posiblemente el mejor lugar para explorar este fenómeno complejo que forma parte de un conjunto de procesos mucho más amplios que trascienden lo centroamericano, sea en la producción narrativa de Sergio Ramírez. Como indiqué en el artículo del anterior volumen¹⁰, al ganar el premio Alfaguara en

⁹ A. TRIGO, *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Ediciones Trilce, Montevideo 2003.

¹⁰ A. ARIAS, “Final de juego y globalización. Repensando la trayectoria de la narrativa moderna”, en C. FERMAN – H.M. LEYVA – W. MACKENBACH (eds.), *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, vol. IV: *Literatura y compromiso político: politización – re-nacionalización – de/re-canonización*, F&G Editores, Guatemala (en prensa).

1998 con *Margarita, está linda la mar*¹¹, Ramírez se convirtió en el novelista centroamericano mejor conocido en el mundo de hispanohablante. Una rápida mirada a *Margarita, está linda la mar* en efecto nos indica mucho de lo que ha cambiado de un período a otro. La novela narra un extenso trecho de la historia nicaragüense, desde el día en que Rubén Darío vuelve a su patria en 1907 y le escribe un poema a Margarita Debayle en su abanico, hasta el asesinato del dictador Anastasio Somoza García en 1956, quien está casado con Salvadora Debayle, la hermana de Margarita. Aunque la novela sigue de cerca los eventos históricos, la política ha quedado reducida a un mero elemento de la trama, a diferencia de *¿Te dio miedo la sangre?*¹², que cubría un similar abanico histórico – desde 1930, cuando el coronel Catalino López fue emboscado en un cine por una columna del general Pedrón Altamirano, combatiente de Sandino, hasta 1961, cuando Bolívar lleva de vuelta a Nicaragua el cuerpo de su padre, el Indio Larios –. Sin embargo, en la novela pre-revolucionaria, el accionar político transgresivo era el que proveía el momentum narrativo. De éste surgía una hegemonía ideológica que interpelaba a los personajes y los transformaba en sujetos identificados con la formación discursiva nombrada por el novelista. El sujeto le confería así autoridad al imaginario nacional constituido por el vínculo con la lucha sandinista, que rompía el proyecto de estado-nación somozista que regulaba la abyecta vida pública enmarcada por la dictadura. En consecuencia, la dimensión política del lenguaje discursivo llegaba a subvertir hasta al lector, al cual el texto invitaba a romper el carácter normativo del estado, ubicándole formas alternativas de sociabilidad y de reconstitución imaginaria de su comunidad. Asimismo, este mismo accionar político evidenciaba que hasta los gestos más íntimos o privados, hasta los secretos mejor guardados, estaban expuestos al asedio continuo de la dictadura.

En *Margarita, está linda la mar*, por el contrario, pese a las preparaciones para el asesinato de Somoza narradas en forma de *thriller*, y que proveen la dinámica que mueve la trama, dominan discursivamente las soberanías móviles de los personajes como sujetos constituidos al margen de cualquier orden

¹¹ S. RAMÍREZ, *Margarita, está linda la mar*, Alfaguara, Madrid 1998.

¹² ID., *¿Te dio miedo la sangre?*, Monte Avila, Caracas 1977.

político. Mientras preparan el desenlace, conversan acerca de Darío, cuya memoria activa y legitima la autoridad del imaginario social que forja la identidad y la complicidad de los conspiradores. Pese a que lo que está a punto de ocurrir en la trama es un asesinato político, la política misma no es sino trasfondo para el flujo evocativo del anecdotario dariano, o bien de los haceres científicos y bohemios del sabio Debayle, en compañía del poeta. Esto crea espacios que, pese a su naturaleza heterogénea, se diluyen en un horizonte espacial plano que anula la separación de casi 50 años entre los episodios de la trama. Ese discurso espacializado que amalgama ambas narrativas le hace sombra a los detalles específicos del asesinato, y niega todo efecto político/transgresivo del mismo. La gesta se transforma en mero elemento anecdótico para hacer avanzar la trama, manteniendo un alto nivel de suspenso, pero sin problematizar sus implicaciones ni transgredir la normatividad contemporánea postnacional. Agarrándose de su colorido reparto de personajes, el texto mitifica no sólo el pasado dariano sino también el pasado somocista. Ambos sirven tan sólo para reciclar la memoria cultural en torno a los orígenes de la nicaragüenidad como identidad translocal que no sólo la desterritorializa, sino también la deshistorifica, paradójicamente en una novela histórica. Es como si los conspiradores, confrontando una fractura identitaria, sólo pudieran regenerarla por medio de la memoria cultural. Pese a que la subjetividad de los personajes, y el período histórico en el cual maniobran, no difiere mucho del de los personajes de *¿Te dio miedo la sangre?*, en *Margarita, está linda la mar* su propia acción no los lleva a pensar en alternativas políticas para la reconstitución de la nación. La reemergencia de las memorias culturales enterradas bajo la memoria histórica de la dictadura y el imaginario social que conlleva el presente temporal de la narrativa como experiencia cotidiana, estimulan los residuos lúdicos y libidinales no satisfechos por el anterior imaginario social. Sin embargo, esos mismos aspectos distancian al lector del evento político que requeriría de una imaginación radical enraizada en un imaginario utopista para motivar la entrega de los conspiradores. En *Margarita, está linda la mar*, estos actúan más bien como veteranos de guerra contando pícaras anécdotas libidinales como si ya hubiera pasado el auge del conflicto, y no como si estuvieran a punto de actuar, y de sacrificar sus vidas, por una causa. Ese desfase evidencia la sutura

entre las motivaciones contrarias tras el proceso escritural: por un lado, problematizar los pliegues políticos de la historia local; por el otro, entretener a lectores ubicados en una perspectiva postnacional en la cual la idea de transgresión o de territorialidad existe sólo como mecanismo de consumo lúdico arbitrado por el flujo global, a quienes el texto les ofrece minimalistas sabores exóticos para su moderado consumo.

En *Mil y una muertes*, la última novela de Ramírez, continúa presente el flujo histórico evocativo así como la presencia memoriosa de Darío, aunque ahora el objeto de representación se ha desplazado a Francia en la segunda mitad del siglo diecinueve. Los actos políticos presentes en el entramado son los de Louis Bonaparte, amigo y protector del fotógrafo nicaragüense Castellón, quien también bebió con Darío en Mallorca antes de terminar sus días en Polonia durante la segunda guerra mundial. El texto traza el deseo de un personaje llamado Sergio Ramírez por descubrir quien era ese enigmático fotógrafo desconocido en su país. Tenemos pues, la reapropiación simbólica de Darío como mecanismo para lanzar la ilusión de una modernidad cosmopolita emblemática por Castellón, sujeto doblemente mestizo por ser hijo de criollo y de negra miskita. Esto le permite al texto constituir otra modernidad imaginaria en la cual un nicaragüense con lealtades transnacionales, el padre de Castellón, juega el papel de artífice de la llegada al poder de Louis Bonaparte en el mismo momento en que la invasión de William Walker disuelve su estado, representación simbólica de la desaparición del imaginario nacional en el momento mismo en que emergen subjetividades postnacionales. Este texto se encuentra aun más lejano que *Margarita, está linda la mar* o que *Sombras nada más*¹³ en sus intenciones de comunicar una interpretación significativa de entramados políticos, más allá del placer, de la *jouissance* de narrar, legítima en sí misma y muy profesionalmente articulada en el texto.

Tradicionalmente, los cambios de período en América Central – como en otras partes – han sido marcados en los espacios culturales por cambios estilísticos. En este sentido, el espacio es articulado de manera diferente porque la textualidad emplea tropos retóricos para entender las continuidades y las

¹³ S. RAMÍREZ, *Sombras nada más*, Alfaguara, México 2002.

mutaciones de las topografías, como señaló Ileana Rodríguez¹⁴. Esto podemos comprobarlo por medio de la transición entre *¿Te dio miedo la sangre?* y *Margarita, está linda la mar*. Esta última, al igual que *Mil y una muertes*, mezcla las atribuciones revolucionarias que enmarcan la función de autor del signatario de las mismas, con la eliminación de los aspectos contradictorios o conflictivos que emanan de esa misma función, para adecuar la textualidad a las nuevas cartografías postnacionales delineadas por las corporaciones editoriales globalizadas. Si bien *Margarita, está linda la mar* y *Mil y una muertes* retienen ciertas representaciones tradicionales de la memoria cultural en los procesos liminales de la narrativa (el legado de Darío, la dictadura del primer Somoza, el ejercicio de poder del propio Ramírez como vice-presidente sandinista), cuando nos fijamos en el estilo (punto de vista narrativo, uso del tiempo y de la voz) nos damos cuenta de que ambos textos están constituidos por nuevos signos verbales que articulan espacios imaginarios diferentes de lo que constituyó “lo social” en *¿Te dio miedo la sangre?* y en toda la producción previa de este autor tanto a la derrota sandinista como a su propia salida del poder.

Su obra reciente, si bien evoca memorias de la épica de la insurgencia, tragicómica, instrumentalizando la “voluntad de eludir la derrota” en palabras de Avelar¹⁵, en la cual las anteriores contradicciones transgresivas y utopistas – desde una perspectiva editorial postnacional – han sido neutralizadas. La imagen icónica del “escritor” ha sido recodificada para defender la inviolabilidad del campo ontológico del pasado héroe revolucionario, y a la vez reconfigurar al mismo como un sabio letrado desplazado de intereses nacionalistas que se intersecta con cualquier formación translocal. La nueva discursividad cancela el anterior modelo, al alterar la relación entre lenguaje y sujeto. Sea que hablemos de *Sombras nada más* o de *Mil y una muertes*, el personaje que ahora ocupa el centro del escenario es el letrado, interpelado desde y hacia una nueva posición subjetiva, de manera que este *ethos* tiene una función diferente a la de la función autorial que produjo los textos desde una

¹⁴ I. RODRÍGUEZ, *Transatlantic Topographies. Islands, Highlands, Jungles*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004, p. 5.

¹⁵ AVELAR, *The Untimely Present*, p. 21.

posición que conllevaba como mercancía el fetichismo de su anterior autoridad como protagonista central de un proceso revolucionario. En *Sombras nada más*, una mujer que reside desde 1979 en Miami le reprocha cómo fue representada en *¿Te dio miedo la sangre?*, pero reanuda su amistad interrumpida por la revolución. En *Mil y una muertes*, el letrado vuelve sobre los pasos que dio en sus viajes como vice-presidente sandinista y reconstruye la vida de Castellón luego de su salida del poder, viajando por Mallorca mientras evoca los fantasmas de los grandes artistas que residieron en la isla. En ambos casos, el letrado ocupa el centro del escenario. Se ha desplazado del centro de la política al centro del texto. Transmite la sensación de que ha escogido memorializarse como mecanismo de validación postnacional para cancelar su recién ganada marginalidad y reconstituir su valor de cambio como sujeto icónico contranacional separado de una entidad territorial que anclaría su subjetividad dentro de parámetros localistas. Las historias alrededor de las cuales teje sus últimas novelas – por ejemplo, la de Alirio Martinica, colaborador cercano de Somoza que, al ser incapaz de escaparse del país, es arrestado y ejecutado por los sandinistas en *Sombras nada más*, o bien la de Castellón, quien llega a Francia en 1870 por medio del gesto de gratitud de Napoleón III para con su padre, quien lo había ayudado a escapar de prisión en 1846 –, no son sino material de fondo. Sus novelas de postguerra dramatizan esos manojos de memorias sintomáticas de la nación ex-sandinista porque son sobretodo parábolas del héroe ejemplar auto-referenciándose para convertir el evento narrado en la regularización del letrado postrevolucionario que construye así sus filiaciones con las redes transnacionales de flujos literarios que están sedimentándose como morfologías emergentes de un nuevo orden literario postnacional y que sólo exigen fidelidad a la producción translocal del libro.

Gracias a los dos últimos textos nos enteramos de que el triunfo final del guerrillero sandinista es virtual. Se materializa sólo en el imaginario textual. Consiste en un retrato del letrado como celebridad icónica reificada de naturaleza estrictamente simbólica, que viaja por el mundo – Miami, Polonia, Mallorca – tanto para evidenciar su prestigio de *ancien combattant* así como para recapturar la sensación (*frisson*) de poder que perdió con el cierre del ciclo revolucionario. Es una nueva manera de vivir imaginariamente la nación desde

un espacio afectivo libre de patriotismo y de nacionalidad, un no-espacio ubicuo donde el escritor postnacional reterritorializa su presente sin nativismos, pero con tropos territoriales de una comunidad fantasma cuya sustancia es la memoria y cuya materia es la riqueza del lenguaje. Es también la única manera que le queda al letrado para ubicarse dentro de una formación espacial translocal que acoja su auto-representación, expresando así no sólo su deseo sino sobretodo su necesidad de fabricarse una nueva identidad como mecanismo de revalidación y de coherencia cultural.

En una vena similar, la última novela de Gioconda Belli, *El pergamino de la seducción* se desliza hacia los espacios del romance sentimental, pese a que la autora pretende representar la tragedia psicológica de las mujeres sometidas a los hombres poderosos en una novela erótica de dimensiones históricas. El vasto escenario transgresivo elaborado con eficiencia en *La mujer habitada* se convierte aquí en una pizca de provocación sexual para atrapar a lectores morbosos. Es entretenimiento globalizado a la Isabel Allende para consumo masivo, pese a la justificación de Belli de que escribe sobre Juana la Loca desde una perspectiva feminista que permite entender la dominación histórica de las mujeres¹⁶. Por las mismas razones previamente adscritas a Ramírez, en este texto ya nos encontramos muy lejos de *La mujer habitada*.

En esta luz, cuando repensamos la narrativa contemporánea centroamericana, podemos ver en sus más recientes ejemplos cómo una cierta intoxicación pasada con las utopías revolucionarias le ha cedido su lugar a una pesada resaca. Casi ningún escritor de la generación anterior ha vuelto a los temas de las guerras civiles, y ciertamente ninguno de los jóvenes que han emergido a lo largo de los noventa ha tocado el tema. Podría argumentarse que parte de esta reacción se debe a la fatiga de guerra, un estado ciertamente temporal, pero en realidad la situación actual va más allá de esta simple explicación.

¹⁶ Ver la entrevista con Aurora Intxausti en *El País* durante el lanzamiento de la novela. A. INTXAUSTI, “Gioconda Belli novela la tragedia de Juana la Loca en *El pergamino de la seducción*”, *El País*, 3 de mayo de 2005, http://www.elpais.es/articuloCompleto.html?d_date=20050503&xref=20050503elpepicul_3&type=Text&anchor=elpporcul.

Hasta los cincuentas más o menos, la literatura “formal” (poesía, novelas, lo que Franco denomina la literatura con L mayúscula)¹⁷ intentó crear identidades culturales nacionales como mecanismo para problematizar estados-naciones fallidos que privilegiaron a un pequeñísimo segmento de sus élites mientras mantenían a la gran mayoría de sus poblaciones en la pobreza más abyecta. Fuera desde una perspectiva social católica radicalizada (Asturias), desde una social-demócrata (Mario Monteforte Toledo) o bien desde una marxista (Dalton), todos los escritores intentaron construir discursos nacionalistas que buscaban generar una hegemonía moral entre amplios sectores de sus sociedades, para emplear términos gramscianos, a manera de organizar a las masas en torno a nuevos proyectos modernizantes que requerían de una transformación radical del estado-nación.

En los noventas, sin embargo, los escritores centroamericanos ya no podían creer que la literatura fuera instrumental para la formación de la conciencia de clase (incluso, dudaban de la existencia de ésta última categoría) o bien que fuera un espacio privilegiado en el cual se pudieran formular proyectos para la transformación social con inclinaciones nacionalistas. Atrapados entre un pasado que no podían olvidar y un futuro cargado de profecías apocalípticas, muchos escritores ya no sabían cuál era el papel de la literatura. Marc Zimmerman ha escrito una brillante crónica de este proceso en una sección de su libro *Literature and Resistance in Guatemala* titulada “Cultural Politics, Literature, and Postmodern Currents under Serrano Elías”¹⁸. Yo agregaré aquí tan solo que, influenciados directa o indirectamente por las tendencias globalizadoras e hibridizándolas a su manera muy tropical, los jóvenes escritores articularon un pastiche de mitos y ritos, fuera para transmitir sátiras de la memoria cultural, o bien evidencia de su ausencia. Podemos ver esto en las obras de Horacio Castellanos Moya, Jacinta Escudos, Rafael Menjivar Ochoa, Carlos Cortés, Rodrigo Rey Rosa, Maurice Echeverría, Ronald Flores, Eduardo Halfon, Uriel Quesada o Erick Blandón, así como en escritores de

¹⁷ Ver el capítulo final de J. FRANCO, *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Harvard University Press, Cambridge 2002, p. 275.

¹⁸ M. ZIMMERMAN, *Literature and Resistance in Guatemala. Textual Modes and Cultural Politics from El Señor Presidente to Rigoberta Menchú*, vol. 2: *Testimonio and Cultural Politics in the Years of Cerezo and Serrano Elías*, Ohio University Center for International Studies, Athens 1995.

mayor edad como Anacristina Rossi, Franz Galich o Magda Zavala, que produjeron en los noventas y principios del siglo veintiuno fascinantes novelas de postguerra. Una nueva adición a este grupo sería la de la guatemalteca Carol Zardetto, cuya novela *Con pasión absoluta*¹⁹ ganó el premio Mario Monteforte Toledo de 2004 para la mejor novela centroamericana. Sin lugar a dudas el suyo es el mejor texto novelístico producido por una mujer en Guatemala. El mismo reabre desde una óptica subjetiva femenina las vivencias de la pasada guerra guatemalteca, articulándola dentro de la historia de tres generaciones de mujeres, quienes problematizan todas el machismo masculinista de acuerdo a las diferentes sutilezas de su época.

Pese a que la excelencia técnica de las mejores obras de los nuevos autores mencionados es clara, sus representaciones no dejan de inscribirse dentro de lo que Beatriz Cortez ha llamado “la estética del cinismo,” que ella define como “una estética marcada por la pérdida de la fe en los valores morales y en los proyectos sociales de carácter utópico”²⁰. Mauricio Aguilar Ciciliano retoma este posicionamiento de Cortez, pero definiéndolo como “una propuesta de ficción narrativa donde los personajes, vacíos de todo contenido ideológico y social, desprecian el sistema de normas y creencias limitándose a desbordar sus pasiones donde encuentran alguna manera de sobrevivir. Se reafirman en la intimidad, el erotismo, la violencia y la fuga topográfica para salvarse de la nada”²¹. En esta lógica, muchos de los textos de los noventas han adoptado patrones de la novela negra, lo cual los diferencia marcadamente del período guerrillero, en el cual casi no existió la novela negra como tal en Centroamérica. Dentro de este patrón podríamos incluir, entre otras, *Que me maten si...* (1996) de Rodrigo Rey Rosa²², *La diabla en el espejo* (2000) y *El*

¹⁹ C. ZARDETTO, *Con pasión absoluta*, F&G Editores, Guatemala 2005.

²⁰ B. CORTÉS, “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de postguerra”, *Ancora. Suplemento cultural de “La Nación”*, San José, 11 de marzo de 2001, p. 2. Esta misma cita ha sido empleada con anterioridad por M. KOKOTOVIC, “After the Revolution. Central American Literature in the Age of Neoliberalism”, *A contracorriente*, 1 (Otoño 2003), pp. 19-50.

²¹ M. AGUILAR CICILIANO, “Horacio Castellanos Moya o la estética del cinismo”, <http://www.libros.com.sv/edicion20/horacio.html>. Consultado: 30 de abril de 2007.

²² R. REY ROSA, *Que me maten si...*, Seix Barral, Barcelona 1997.

arma en el hombre (2001) de Horacio Castellanos Moya²³, previamente estudiados por Misha Kokotovic²⁴, y *Caballeriza*, la última novela de Rey Rosa²⁵.

El trabajo de todos estos escritores ha producido una transformación fundamental en el proceso de reconfigurarlas memorias nacionales, así como en la construcción de subjetividades y de ciudadanías durante la postguerra. También han reabierto la cuestión de la identidad centroamericana. En este sentido, no hay mayor cuestionamiento que el propuesto por Castellanos Moya en su novela de 1997 *El asco*²⁶, la cual se refiere al disgusto sentido por Vega, el narrador, acerca de ser salvadoreño y acerca de todo el horror identitario que implica la salvadoreñidad. El texto es un monólogo continuo sin espacios en blanco. Produce, incluso formalmente, el atragantamiento que invariablemente tomará lugar al describirse la problemática²⁷. Desnuda la validez de cualquier mirada positiva acerca de una hipotética identidad nacional, representación que le ganó a su autor una buena colección de abusivas amenazas). Un fragmento de *El asco* basta para ejemplificar la problemática de los noventas:

Horrible cómo ha crecido esta ciudad, Moya, ya se comió casi la mitad del volcán, ya se comió casi todas las zonas verdes que la circundaban..., me dijo Vega... una ciudad que convirtió su centro histórico en una porquería porque como a nadie le interesa la historia pues el centro histórico es absolutamente prescindible y ha sido convertido en una porquería... dirigida por tipos obtusos y ladrones cuya única preocupación es destruir cualquier arquitectura que mínimamente recuerde el pasado para construir gasolineras Esso y hamburgueserías y pizzerías. Tremendo, Moya, me dijo Vega, San Salvador es

²³ H. CASTELLANOS MOYA, *La diabla en el espejo*, Ediciones Linteo, Madrid 2000 y *El arma en el hombre*, Tusquets Editores, México D.F. 2001.

²⁴ KOKOTOVIC, "After the Revolution".

²⁵ R. REY ROSA, *Caballeriza*, Seix Barral, Barcelona 2006.

²⁶ H. CASTELLANOS MOYA, *El asco*, Editorial Arcoiris, San Salvador 1997.

²⁷ Claudia Milian argumenta que este texto implica un retorno a ciertos rasgos existencialistas, y que se encuentra en diálogo con *La náusea* de Jean-Paul Sartre. C. MILIAN, "Fashioning United States Salvadoranness. Unveiling the Faces of Christy Turlington and Rosa López", *The Latin American Fashion Reader*, R.A. ROOT (ed.), Berg, Oxford 2005, pp. 263-279.

una versión grotesca, enana y estúpida de Los Angeles... te lo juro, Moya, pero no aceptan que su máspreciado deseo es convertirse en gringos, porque son hipócritas, y son capaces de matarte si criticás su asquerosa cerveza Pilsener... Me dan un verdadero asco, Moya. No soporto esta ciudad, te lo aseguro, me dijo Vega.... Increíble, Moya, los conductores de esos autobuses seguramente han sido criminales patológicos desde su primera edad, se trata de criminales a sueldo convertidos en conductores de autobuses, me dijo Vega, se trata de tipos que sin ninguna duda fueron torturadores o masacradores durante la guerra civil y que ahora han sido reciclados como conductores de autobuses...²⁸

De hecho, dada la falta de satisfacción existente a lo largo de esta década, el concepto de identidad mismo corre el riesgo de desaparecer del todo como marco referencial. Este fue el caso aun entre escritores como Castellanos Moya que continúan empleando los vestigios de una retórica prestada del período guerrillero, si bien orientan sus significantes en nuevas direcciones.

Sin embargo, sea en los textos de Castellanos Moya, en los de Rey Rosa, o en muchos otros, el clima de violencia continúa permeándolo todo. Pero ya no es una violencia política, con cierta lógica racional que posibilita explicarse quién está contra quién. Ahora es una violencia anímica, irracional, cuyo sinsentido lo permea todo y a todos. La realidad empezó a ser codificada entre todos estos escritores con pleno conocimiento de la incapacidad del lenguaje para conformar identidades nacionales. Como podemos ver en los textos citados o bien en los de Rey Rosa, el problema central de la textualidad se convierte en el de representar un lenguaje que no manifieste intención alguna de proporcionar sentidos extratextuales.

Quizás en este sentido, *A-B-Sudario* de Jacinta Escudos²⁹ esté ya apuntando en una nueva dirección. Interesada desde siempre en la interrogante acerca de lo que significa pertenecer a un país, en este texto no es representada ninguna nación reconocible. De acuerdo con la lógica de la autora que asocia la palabra “crisis” con la frase “identidad nacional”, las ciudades se denominan “Sanzívar” o “Karma Town,” que no hacen más que profundizar el sentido de la Cayetana, el personaje principal, de ser ajena a su realidad, de estar afuera, una

²⁸ CASTELLANOS MOYA, *El asco*, pp. 45-47.

²⁹ J. ESCUDOS, *A-B-Sudario*, Alfaguara, Guatemala 2003.

extraña que intenta mitigar esa alienación de múltiples maneras. Como figura nómada, la Cayetana no pertenece a un lugar específico, pero piensa que le pertenecen todos los lugares en los cuales ha vivido. Como todo es pasajero, aprende el desapego, y partir deja de dolerle. La narrativa tiene elementos multilocales que empujan al texto hacia una geografía literaria más amplia y, por extensión, a los personajes hacia una subjetividad postnacional. Este texto activa patrones verbales sorprendentes e interacciones anecdóticas en un lenguaje rebelde generado por una subjetividad sublevada, pero sublevada existencialmente, no políticamente. La representación constituye una denuncia en contra del desorden social por parte del sufriente sujeto avergonzado del mismo, pero no de su propia transgresión que es lo único que le permite constituirse como tal. Esta abyección presenta un estudio de la vida crudo, oscuro, triste y mordiente.

Escudos es, en efecto, una de las escritoras más interesantes de la nueva generación de narradores de post-guerra. Una persona que domina varios idiomas y que ha residido en diferentes países centroamericanos y europeos, su voz narrativa juega constantemente con formas y técnicas experimentales, rasgo que la diferencia marcadamente de casi todos los otros escritores de su generación, quienes han adoptado una forma narrativa más sencilla, más convencional, incluso más comercial: narrativa corta, sub-género detectivesco de preferencia, voz omnisciente, escasa o nula presencia de experimentación con prácticas discursivas novedosas, ausencia de diálogos, monólogos, y fragmentos de escrituras o de lenguas, dialectos o jergas orales. Escudos, a diferencia de la gran mayoría de ellos, experimenta intencionalmente con la forma, como mecanismo para brindarle a su escritura variadas posibilidades de ubicar su textualidad articulando un espacio cultural singular fluido, una matriz simbólica, que recrea el espacio imaginario dentro del cual opera el sujeto. El interés de Escudos por la elaboración de espacios alternativos se manifiesta en su blog, denominado *Jacintario*, que ella alimenta diariamente, constituyendo un caso cuasi único en Centroamérica. El mismo es descrito como una “blogósfera” en la cual ella elabora mapas literarios alternativos, pero el término que fusiona la palabra “blog” con “atmósfera”, es indicativo de la intención de construir un espacio vital alternativo por medio de las palabras. Un ejemplo de esta concepción sería el cuento “El espacio de las cosas”, parte

de su libro *El diablo sabe mi nombre*, aun sin publicar, que aparece recogido en el *Jacintario*³⁰. En el cuento, un hombre se despierta porque siente un terremoto. Salta de la cama, y comienza a levantar el mosquitero. Pero entonces, el mosquitero se le pegotea en el cuerpo y, gradualmente, el hombre va descubriendo que es en realidad una telaraña gigante:

...está totalmente deshilachado, o eso parece, y se le pega en las manos y el cuerpo, y mientras más se mueve para desenredarse, más parece atascarse. Siente que algo lo jala por detrás y piensa que sus propias maniobras lo están enredando más en los hilos. Voltea la cabeza para saber lo que pasa y mira la sombra de lo que parece una gigantesca araña que avanza hacia él a velocidad vertiginosa³¹.

Pese a que el hombre no se lo cree, y asume que está soñando, se convence finalmente de que, en efecto, viene tras él una araña gigante y “en lo que parece la boca del animal hay un par de mandíbulas que se abren y se cierran lanzando un líquido que viene a pegársele a la piel”. El hombre intenta escapar, pero descubre que el líquido que le ha lanzado la araña lo amarra de pies y manos. El hombre grita, tratando a despertar a los vecinos, pero la araña lo va envolviendo en el líquido, “tejiéndole una mortaja”. Finalmente, rendido, el hombre cierra los ojos deseando que todo sea un mal sueño del cual pueda despertarse:

...la araña cierra el capullo que envuelve su alimento, y se acerca y comienza a chupar su contenido, a sorberlo lentamente mientras se escucha un leve gemido que no perturba a la araña que sorbe el alimento hasta el final, hasta exprimirlo, hasta dejar un pequeño casco vacío, disecado y comprimido, uno más entre tantos puntos blancos, grises y negros que cuelgan de la telaraña en la esquina del dormitorio, una basurita que cae cuando la tela es sacudida a medida que la araña se retira a su esquina para esperar el próximo alimento, basurita que cae sobre el papel sobre el cual una mujer escribe de noche, en su escritorio y que ella limpia con la mano, fastidiada, tirándola al suelo, una

³⁰ J. ESCUDOS, “El espacio de las cosas”, en *Jacintario*, <http://jacintaescudos.blogspot.com/>. Consultado: 1 de mayo de 2007.

³¹ *Ibidem*.

basurita blanca que la asistente doméstica barre al día siguiente, con el resto del polvo y la suciedad que encuentra en el suelo de aquella habitación³².

La fusión de lo fantástico, lo grotesco, la crítica implícita al masculinismo, y el giro terrorífico del tropo kafkiano, son evidencia de la brillante originalidad de sus creaciones.

A pesar de estas nuevas tendencias tan prometedoras, la narrativa de los noventas ha sido frecuentemente ignorada por la crítica seria, aunque algunos escritores hayan sido promovidos por casas editoriales españolas. Desafortunadamente, sin respuesta crítica, los discursos literarios no se proyectan fuera de sus fronteras y los tolerados dentro del negocio de las publicaciones globalizado tampoco circulan mucho fuera de sus países de origen y, tan sólo ocasionalmente, en España³³. Los autores de tales obras son escritores en búsqueda de lectores y críticos transnacionales. Pese a su ausencia, continúan a escribir aunque las ventas de sus libros sean limitadas. Los jóvenes escritores todavía piensan que esta profesión vale la pena ejercerse, sin desalentarse por el sopor de la post-guerra que nubla su horizonte, ni por la inevitabilidad de que, algún día, en Centroamérica como en el resto del mundo, los escritores – por lo menos los que escriben literatura con L mayúscula³⁴ – se habrán convertido en una especie en vías de desaparición.

A lo largo del siglo veinte, la literatura centroamericana operó al servicio del nacionalismo, por su capacidad para promover identificaciones populares con un territorio e historia particulares y por su habilidad para ubicar símbolos nacionales en las prácticas cotidianas. Las textualidades narrativas centroamericanas de los sesentas y los setentas fueron concebidas como una variedad de discursos re-fundacionales para esas “nuevas naciones” a ser construidas por las luchas revolucionarias. Fue en esta coyuntura que el

³² *Ibidem.*

³³ Existe un importante número de críticos centroamericanos que empezaron a completar sus doctorados en los Estados Unidos en la segunda mitad de los noventas y se están insertando en la academia estadounidense hacia principios del siglo veintiuno. Su juventud les ha impedido dejar su marca todavía, sea en los debates culturales estadounidenses, o bien en los de sus países de origen. Sólo el tiempo dirá si logran crear un efectivo espacio académico centroamericano-americano.

³⁴ FRANCO, *The Decline and Fall of the Lettered City*, p. 275.

discurso testimonial operó brevemente de manera análoga, como especie de fantasma de un nuevo tipo, o variante, del discurso fundacional, presentando a los sujetos subalternos en una progresión hacia una auto-realización cualitativamente más satisfactoria.

Sin embargo, las rupturas que iniciaron el presente período histórico han cambiado la naturaleza del discurso literario de la región. Dado que ya no puede cumplir con las anteriores funciones, si es que alguna vez eso fuera posible, se está desplazando ahora en nuevas direcciones retóricas y representacionales al intentar nombre un presente de post-guerra que continúa aun indefinido.

Sin lugar a dudas, el discurso literario centroamericano ha perdido su poder político, mientras que, paradójicamente, ha ganado poder como mercancía de consumo debido a las presentes tendencias globalizadoras. Debido a ello, podemos asegurar que los autores con intenciones de insertarse dentro de los círculos globalizados de distribución y consumo del libro ahora aspiran a un poder ilusorio diferente del anterior. Se interesan en convertir sus productos en mercancía exótica validada en el espacio transnacional o post-nacional pese a que, con frecuencia, ya no es sino una copia de su tumultuoso pasado, una especie de pastiche o un placebo sin colmillos, ideal para ser consumido en los centros metropolitanos como una picante representación de lujuria o *frisson* tropical pero sin el riesgo de una transgresión genuina. Desde luego las novelas transgresivas continúan produciéndose también en Centroamérica. Un ejemplo de ello sería *La ceremonia del mapache* de Otoniel Martínez³⁵. Sin embargo, pese a su calidad, este tipo de textos queda ahora condenado a un limitado mercado localista para su circulación, lo cual limita sus posibilidades transgresivas.

³⁵ O. MARTÍNEZ, *La ceremonia del mapache*, Editorial Oscar de León Palacios, Guatemala 1997.

PENÉLOPE Y ULISES EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA DE AMÉRICA CENTRAL

SANDRA GONDOUIN
(Université de Provence – Aix-Marseille I)

“El mundo helénico –mito, historia, filosofía, arte– es vida inextinguible vuelta símbolos y arquetipos de todo lo magnífico y de todo lo miserable, de todo lo luminoso y de todo lo oscuro del alma humana”¹.

Con estas palabras, la poeta guatemalteca Luz Méndez de la Vega (1919) abre el poemario *Helénicas*, en el que interpreta y poetiza la voz de varias figuras de la mitología griega. Ofrece su voz de actriz a Edipo, Ifigenia, Dido, Narciso, o Penélope, “como lo hace un médium en trance”². A través de estas figuras milenarias, aparecen vivencias ordinarias o extraordinarias de ayer y de hoy, se desnuda el “alma humana”, que a pesar de los siglos, sigue siendo la misma. Tal y como lo menciona Luz Méndez de la Vega, estos personajes han pasado a representar “símbolos y arquetipos” a lo largo de los siglos. Edipo ya no puede dejar de ser el símbolo del complejo freudiano, Penélope el arquetipo de la esposa fiel y abnegada. Los personajes míticos de la Antigüedad griega aún conservan su capacidad de inspiración, pues algunos cobran un fuerte protagonismo en la literatura contemporánea. Ulises y Penélope forman sin duda una de las parejas míticas de la Antigüedad griega que más reescrituras

¹ L. MENDEZ DE LA VEGA, *Helénicas*, Artemis y Edinter, Ciudad de Guatemala 1998. “Advertencia”. El poemario presenta un trabajo doble, de poeta y de actriz: la autora interpreta la voz de numerosos personajes míticos desde su propia percepción de lo que pudieron sentir, como sintiéndolo en carne propia.

² *Ibidem*.

han inspirado. A lo largo del siglo XX, han recobrado vida en obras novelescas – *Ulysses* de James Joyce (1882-1941), *Naissance de l'Odyssee* de Jean Giono (1895-1970) o *Ulises Criollo* de José Vasconcelos (1882-1959) – teatrales – *La tejedora de sueños*, de Buero Vallejo (1916-2000) o *Las voces de Penélope* de Itziar Pascual (1967) – así como en un sinfín de poemas en distintos continentes³.

Sin embargo, no se trata de un fenómeno contemporáneo. En efecto, desde la misma Antigüedad, la *Odisea* de Homero ha inspirado a numerosos creadores, entre los cuales Ovidio, que retoma el mito en *Las Heroidas*, en el primer siglo antes de Cristo⁴. Allí, el poeta adopta la perspectiva de Penélope, quien escribe una carta a Ulises, pidiéndole que regrese. En su “Carta a un desterrado”, la poeta salvadoreña Claribel Alegría (1924) no hace otra cosa: su Penélope también escribe a Odiseo, sólo que ella le pide que no regrese⁵. La subversión es un motivo clave en esta reescritura del mito por Claribel Alegría. También lo es, en distintos grados, en las que hemos encontrado en la poesía centroamericana y que vamos a presentar aquí. Cada poeta retoma el mito a su manera, pero todos toman distancia para con la obra de Homero, de la que llegan a apartarse en distintas medidas. Así, pues, cabe preguntarse ¿cómo se manifiesta tal distancia?, o sea ¿cuáles son las modalidades de la subversión de los arquetipos míticos de Ulises y Penélope en la poesía centroamericana contemporánea?

³ J. JOYCE, *Ulysses*, Shakespeare and company, Paris 1922; J. GIONO, *Naissance de l'Odyssee*, Editions Kra, Paris 1930; J. VASCONCELOS, *Ulises Criollo. La vida del autor escrita por él mismo*, Ediciones Botas, México 1935; A. BUERO VALLEJO, *La tejedora de sueños*, Alfil, Madrid 1952; I. PASCUAL, *Las voces de Penélope*, traducción de Rosine Gars, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2004. En cuanto a la poesía, el personaje de Penélope se encuentra en la obra de numerosas poetas alrededor del mundo: podemos citar, entre tantas, a la cubana Juana Rosa Pita (*Los viajes de Penélope*, Solar, Miami 1980), la venezolana Alicia Torres (*Fatal*, Fundarte, Caracas 1989), la suiza Monique Laederach (*Penélope*, L'Aire: Coopérative Rencontre, Lausanne 1971) o la norteamericana Jane Rawlings (*Penelopeia*, David R. Godine Publisher, Boston 2003).

⁴ OVIDIO, *Las Heroidas*, traducción de Diego de Mexía y Fernanjil, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires 1950. La obra se compone de veintiunas cartas destinadas por personajes míticos a su pareja. La mayoría vienen escritas por personajes femeninos: Penélope a Ulises, Dido a Eneas, etc.

⁵ C. ALEGRÍA, “Carta a un desterrado”, *Mitos y delitos*, Visor, Madrid 2008, pp. 59-61.

Tejí y destejí,
por las noches,
 sobre mi lecho
 solitario
-ardiente amante-⁹.

La expresión lírica es depurada, pero el tono es solemne. Penélope ama a Ulises y no piensa remplazarlo, tiene la paciencia mítica de tejer y destejer interminablemente, sin cuestionar su destino. Sin embargo, la poeta introduce un nuevo elemento en su versión del mito: el deseo de Penélope¹⁰. La Reina de Ítaca ya no es la casta esposa de la tradición homérica sino una “ardiente amante” en la que la ausencia agudiza el deseo. De hecho, el título del poema lleva al lector a prestar atención a “las noches de Penélope”, subrayando el aspecto subversivo de esta reescritura. Luz Méndez de la Vega pone de relieve la situación insatisfactoria de la reina, que acepta sin embargo el destino trazado por los dioses en el mito original.

Éste no es el caso de la Penélope creada por Claribel Alegría. En su “Carta a un desterrado”, la voz lírica también es la de la reina de Ítaca¹¹. Allí, la voz coincide espacial y temporalmente con la del personaje de Homero, pero la distancia entre las dos se manifiesta mediante la ironía. En su carta, la reina de Ítaca escribe a Ulises-Odisseo para anunciarle que ella ama a otro, y pedirle que no vuelva. Hay un cambio de tono progresivo en el poema. De cariñoso – “Mi querido Odisseo”, “esposo mío” – el tono pasa a ser neutro, luego frío, claramente irónico y hasta sarcástico. O sea que hay una gradación en la

⁹ *Ibi*, p. 37.

¹⁰ O. PREBLE-NIEMI, “La desconstrucción del mito de Penélope en la poesía de mujeres centroamericanas”, *Cultura de Guatemala*, XXI, I, segunda época, número especial: “Poesía hispanoamericana”, G. HERRERA PEÑA (dir.), Universidad Rafael Landívar, Ciudad de Guatemala, enero-abril 2000, pp. 102-129. Oralía Preble Niemi basa su estudio en la observación de los mitemas del texto fuente que retoman o no las poetisas centroamericanas. Destaca el hecho de que Luz Méndez de la Vega introduce el deseo en el personaje de Penélope, que “al reclamar como suyo al esposo infiel, reivindica los derechos y el estatus de la esposa”, p. 107.

¹¹ C. ALEGRÍA, *Mitos y delitos*, Visor, Madrid 2008, p. 59.

subversión del mito por Claribel Alegría¹². Su Penélope decide llevar su vida y despedir a su esposo de modo “discreto”. En efecto, firma su carta “tu discreta Penélope”¹³. No obstante, ella es quien impone su decisión drástica: “es mejor para ti /que te demos por muerto”. Penélope se muestra muy hábil al construir una argumentación que sirve sus propósitos, pero basándose en principios machistas. Engaña al ausente con otro, pero se justifica explicando:

Nuestra casa está en ruinas
y necesito un hombre
que la sepa regir.
Telémaco es un niño todavía
y tu padre un anciano¹⁴.

Al insistir en que su infidelidad se debe a la necesidad de confiar el poder a un hombre, la reina adopta una actitud paradójica. Infringe las normas sociales, supuestamente para respetarlas mejor, o sea que carcome el machismo desde el interior. Considerando el tono sarcástico del final de la carta, podemos entender este argumento como un pretexto enunciado con ironía. En efecto, Penélope no duda en confrontar a Odiseo y hasta ponerle en ridículo al afirmar:

Sé por los forasteros
de Calipso
y de Circe.
Aprovecha, Odiseo,
si eliges a Calipso
recobrarás la juventud

¹² Realizamos un análisis más detallado de este poema, “Quand Claribel Alegría retisse le mythe de Pénélope: les enjeux d’une réécriture”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, 20/1: Traces d’autrui et retours sur soi, Centre Aixois d’Etudes Romanes – Université de Provence, Aix-en-Provence 2009, pp. 193-208.

¹³ En el sentido clásico, ser discreto/a – del latín *cernere*: pasar por el tamiz, discernir – es hacer muestra de discernimiento, sabiduría, finura y espiritualidad. M. BENABEN, *Dictionnaire étymologique de l’espagnol*, Ellipses, Paris 2000, p. 156 (la traducción es nuestra).

¹⁴ C. ALEGRIA, “Carta a un desterrado”, *Mytos y delitos*, p. 60.

si es Circe la elegida
serás entre sus cerdos
el supremo¹⁵.

La reina se sabe engañada, pero finge la indiferencia mediante la frialdad de su expresión, la economía de palabra y eludiendo todo sentimiento. Sin embargo, su tono se hace sarcástico y burlesco en los dos últimos versos del fragmento, en que pinta al héroe mítico en “cerdo supremo”. Luego, la voz lírica sigue con su movimiento de desacralización, refiriéndose a la Guerra de Troya como “esa guerra loca”. Ya no desmitifica solamente al héroe mítico, sino uno de los episodios más cantados de la Antigüedad griega. No alude al propósito de la guerra, no la presenta como una causa justa, ni mucho menos. Al contrario, pone énfasis en las vidas perdidas y el alejamiento de Ulises: “Por esa guerra loca / han perdido la vida / nuestros mejores hombres / y estás tú donde estás.” Estas palabras poco patrióticas resultan sorprendentes en la boca de una Reina, para quien los intereses del reino deberían de ser preponderantes. Así pues, Claribel Alegría subvierte los valores de la épica desvalorizando el heroísmo. Los valores considerados como nobles – el coraje, el sacrificio, la fidelidad – ya no son los que imperan. Lo que en la *Odisea* era amor eterno se convierte en un sentimiento perecedero. La que sacrificaba su vida en la espera del esposo ya no quiere esperar más. El espíritu de sacrificio cede el paso a la búsqueda de la felicidad propia.

Lejos queda la fiel Penélope de la tradición homérica, que pasaba las horas llorando, pero que dedicaba su vida a un ideal. Si su actitud se valora muy positivamente en la *Odisea*, las poetisas contemporáneas centroamericanas ya no coinciden con este juicio¹⁶. En la novela *La mujer habitada*, la poeta y narradora nicaragüense Gioconda Belli (1948) crea el personaje de Lavinia,

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ En su traducción de la *Odisea*, Antonio de Gironella comenta la primera intervención de Penélope en la obra apuntando a pie de página: “Este gran carácter de Penélope es una creación de una sublimidad incomparable. No hay ni en antiguos ni en modernos un personaje tan digno, tan tierno, tan elevado y sostenido”. HOMERO, *La Odisea*, traducción de Antonio de Gironella, Imprenta y librería politécnica de Tomás Gorchs, Barcelona 1851, p. 35.

que pasa una temporada esperando a su amante-guerrillero¹⁷. La voz narrativa afirma al respeto: “Penélope nunca le simpatizó. Quizás porque todas las mujeres, alguna vez en su vida, se podían comparar con Penélope”¹⁸. En sociedades de tradición patriarcal – como las centroamericanas o las occidentales – la vida de la mujer suele girar en torno al espacio interior. En cambio, mientras le espera la esposa-Penélope, el hombre trabaja generalmente afuera, y tiene la libertad de dejar el hogar tal y como lo hace Ulises. De allí la recurrencia de la situación de espera femenina, que evoca y critica implícitamente Gioconda Belli¹⁹. Asimismo, el poeta guatemalteco Francisco Morales Santos (1940) se inspira en esta situación en su “Confesión a Penélope”:

El devanar la espera
prudentemente en husos
de incógnitas medidas
le ha valido ganar mis simpatías
señora cuyo rostro hasta ayer
desconocía
mas hoy se me revela
en la anónima vecina²⁰,

¹⁷ G. BELLI, *La mujer habitada*, Txalaparta, Tafalla 1990.

¹⁸ *Ibi*, p. 109.

¹⁹ La poeta y novelista suiza Monique Laederach también pone de realce este aspecto en un poemario dedicado a la figura de Penélope: LAEDERACH, *Penélope*. Declara acerca de este personaje: “Son image renvoie à des problèmes très quotidiens: combien de femmes se perdent toute la journée dans des activités stériles, dédicatoires (enlever la poussière, faire les courses, les repas) en attendant, pour se mettre à vivre, que leur homme rentre à la maison” (“Su imagen evoca problemas muy cotidianos: cuántas mujeres se pierden a lo largo del día en actividades estériles, dedicatorias (quitar el polvo, hacer compras, cocinar) esperando, para ponerse a vivir, que su hombre vuelva a casa”. La traducción es nuestra.) in D. KUNZ WESTERHOFF, “Mon nom est personne: *Penélope* de Monique Laederach”, *Mnémosynes, la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, D. KUNZ WESTERHOFF (dir.), Editeurs Georg, Genève, p. 127.

²⁰ F. MORALES SANTOS, *Al pie de la letra*, Editorial Cultura, Ciudad de Guatemala 1987, p. 10.

Aquí, el campo léxico del tiempo se mezcla con el del tejido: el tiempo es espera, y se mide a lo largo del hilo devanado. La espera queda bajo el signo de la incertidumbre, que se perfila a través de los términos “incógnitas” y “prudentemente”. El poema compara la “anónima vecina” que espera indefinidamente a su amado con la esposa de Ulises. La voz lírica se dirige con ternura a ésta Penélope moderna. El mito se presenta allí como una referencia que permite descifrar el presente: el rostro de la tejedora “se revela” a través del mito, que enmarca el retrato de esta mujer. A la inversa, la voz lírica también interpreta el mito a la luz del presente:

Lo siento por Ulises
maestro del coraje
pero Usted, señora,
ganó mis simpatías²¹.

Las “simpatías” que inspira(n) al poeta una(s) mujere(s) de hoy lo llevan a echar una mirada distinta hacia el mito homérico. Pasado mítico y realidad presente interactúan, y llegan a un juicio personal que aleja al poema del intertexto homérico. Si la épica consagra el coraje y el heroísmo, aquí se valora más el amor callado de una mujer anónima. No se alaban hazañas míticas, sino la sencillez y lo cotidiano. El tono es pausado y anti solemne. Resalta la ironía del poeta cuando declara “lo siento por Ulises”. En efecto, la formulación parece incongruente: es dudoso que llegue a enterarse de este juicio un personaje ficticio, y más aún que le importe.

Sin embargo, si la reescritura de Francisco Morales Santos se aparta de la versión original del mito valorizando la figura de una Penélope contemporánea, no la modifica tanto. Por más que la tejedora fuera simpática, se queda sola con su amor callado, su telar y su esperanza. No es así en la mayoría de los poemas escritos por poetisas centroamericanas a partir de los años 70. Ya llegaron las corrientes feministas y las poetisas parecen identificarse *a contrario* con Penélope: su papel es el que no quieren desempeñar. En una entrevista, la poeta guatemalteca Johanna Godoy lo deja bien claro:

²¹ *Ibidem*.

Ah, nuestra querida Penélope... (Sonríe). Ella simboliza la fidelidad a toda prueba, hizo el sacrificio total de tejer mientras Ulises regresaba. Él, por su lado, hacía lo que quería (también tenía sus ratos de diversión), y ella rechazaba a sus pretendientes. Yo me planteé: basta de este mito, pues una tiene una vida propia y la felicidad está a cargo de una misma. Entonces hay que matar a Penélope²².

Esta crítica del desfase entre la conducta de Ulises y la de Penélope traduce una lectura moderna del mito, en la que se identifica a la pareja mítica como un modelo machista que superar. Para Johanna Godoy (1968), hay que aniquilar este mito: quiere no menos que “matar a Penélope”. Sin embargo, los personajes míticos son inmortales. Su única posibilidad de desaparición sería el olvido. Al contrario, cada reescritura del personaje de Penélope la recuerda y vuelve a darle vida; aunque fuera en un poema intitulado “Muerte de Penélope”, como el que propone la poeta:

Y de la estirpe de mujeres solas
Me desprendo
Sin dedos que tejan periplos
Y sin la espera
Sembrada en el gesto²³.

En estos versos, Johanna Godoy identifica el destino de toda una “estirpe de mujeres solas” al de Penélope, evocada mediante la metonimia de los “dedos que tejan”, el “periplo” – que recuerda a Ulises – y la “espera”. La voz lírica quiere romper el círculo, destacarse del grupo que ha aceptado este destino. Los términos “estirpe” y “desprendo” subrayan lo difícil que resulta extraerse de una tradición vigente desde hace siglos. En efecto, la “estirpe” supone lazos generacionales en los que las mujeres quedan apegadas por la sangre y el afecto. Este fragmento poético transmite la visión muy negativa que las poetisas centroamericanas pueden tener del mito de Penélope y Ulises. Johanna Godoy

²² Entrevista con Virginia del Aguila en www.literaturaguatemalteca.org/jgodoy2.htm. La poeta contesta una pregunta acerca de su obra *Sibila de luna* (J. GODOY, *Sibila de luna*, Ediciones El Pensativo, Ciudad de Guatemala 1999): “Casi al final de la obra, usted propone matar a Penélope”.

²³ GODOY, *Sibila de luna*, p. 51.

parece considerar a la reina como una mujer totalmente abnegada. No obstante, en la *Odisea*, Penélope no permanece fiel a Ulises para acatar ciegamente el deber moral de fidelidad, sino por amor. En efecto, Laërtes – padre de Ulises – pide a Penélope que tome otro esposo para gobernar el Reino. Ella utiliza la estratagema de la tela para aplazar el momento en que tenga que escoger a uno de sus pretendientes.

Aunque se suele identificar a Penélope como la que se conforma a las normas morales patriarcales, la figura homérica también tiene su cara rebelde. Sin embargo, el imaginario colectivo no parece haber conservado la imagen de esta cara rebelde, sino más bien la de su abnegación. Es esta apreciación machista del mito homérico, que tiende a considerar la fidelidad de Penélope como un ejemplo de moralidad, la que provoca el rechazo epidérmico de Johanna Godoy. En efecto, la situación de espera y de resignación de Penélope hace eco a situaciones vividas por generaciones de mujeres en el mundo y en Centroamérica. Ilustra la necesidad de conformarse a valores machistas como el depender de las decisiones del hombre, o la aceptación de la infidelidad masculina cuando se sanciona duramente en las mujeres. Por lo tanto, las poetas centroamericanas se alejan tanto más del mito homérico cuanto que ya no es sólo éste su texto fuente, sino más bien la lectura machista que se ha hecho del mismo. Son los valores alienantes transmitidos por el mito los que buscan subvertir. Esto se refleja en *La sonrisa de Penelope y su costumbre del adiós*, de la costarricense Marta Eugenia Rojas (1950), poemario que se estudia hoy en día en los institutos del país²⁴:

Trataron de convencerme
de mi vocación para el sacrificio
de mi invulnerabilidad ante el deseo
de cargar un fardo de culpas.

²⁴ M.E. ROJAS PORRAS, “Entre recital y charla: el acto creador y unos apuntes sobre *Penélope*”, *Educación*, 28, 2, Universidad de Costa Rica, San José 2004, pp. 289-301, disponible en línea: <http://redalyc.uaemex.mx>, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma del Estado de México. La poeta resume el artículo afirmando: “Se plantea una lectura personal de mi poema “Penélope”, el cual se lee en el décimo año de la Educación General Básica”.

Muchos me soñaron como una sombra callada
(...)
Desperté
jurándome fidelidad
(...)
Defendí mi espacio en la lucha
y en el trabajo²⁵.

La voz lírica se distancia claramente de la de Homero por ser la de una Penélope moderna y centroamericana. No obstante, se yergue ante todo contra la interpretación machista del mito. Notamos en esta descripción la apreciación negativa de la figura tradicional de Penélope, que representa “el sacrificio” de la propia vida, la castidad y la negación del deseo. A esto viene a sumarse la integración de culpas ajenas o injustificadas. En efecto, el sentimiento de culpa es fundamental tanto en el sistema patriarcal de la Antigüedad griega como en las culturas judeocristianas. La noción del deber implica la idea del bien y del mal, de lo que se debe hacer o no. Según estos sistemas de valor, el deber de una mujer es pensar siempre en el bienestar de su esposo o de sus hijos antes del propio, si es necesario hasta el propio sacrificio²⁶. Quien no sigue estos principios es condenado a sentirse culpable por ello. Sin embargo, en el poema de Marta Eugenia Rojas, la voz lírica no se deja llevar por el sistema: “Desperté”, “Defendí mi espacio en la lucha”. El “yo” lírico se enfrenta a un “ellos” sin identidad clara, o sea que Penélope se encuentra sola frente a una colectividad, que probablemente representa la sociedad. No obstante, incluso a solas contra el pensamiento dominante, se atreve a tener fe en sus ideales y en sí misma.

Encontramos las mismas reivindicaciones en la poesía de Aída Toledo (1952). La poeta guatemalteca subvierte el personaje de Penélope, invirtiendo los valores que hicieron de ella la visión machista de la perfecta esposa: fidelidad y recato. Tal y como lo hace Luz Méndez de la Vega, Aída Toledo rodea al personaje de erotismo, pero de modo más subversivo. En su poemario

²⁵ M.E. ROJAS, *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós*, EDUCA, San José 1993, p. 81.

²⁶ Simone de Beauvoir (1908-1986) lo demuestra en una de sus obras más famosas: *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris 1949.

Realidad más extraña que el sueño, la castidad de Penélope se transforma en una sexualidad desenfrenada:

Musitando para sí
el nombre de Ulises
Penélope hizo el amor
a cada uno
de sus ambiciosos pretendientes²⁷.

Ahora bien, en la *Odisea*, los pretendientes son ciento ocho. Penélope aparece aquí como la que toma la iniciativa y guía el acto sexual. No hace el amor “con” sino “a” sus pretendientes. Además, lo hace “musitando para sí el nombre de Ulises”, o sea que los pretendientes son sólo objetos del deseo de la reina. Encontramos aquí una inversión de estereotipos machistas y una reescritura provocativa del mito. La discreta Penélope de Homero se convierte en una mujer independiente, anticonformista, que subvierte las normas sociales y morales. Se produce entonces un efecto cómico debido al comportamiento indebido de esta Penélope muy “liberada” en comparación con su doble griego. En efecto, si la reina de Ítaca se hubiera portado así tan sólo un día, probablemente hubiera sido castigada de muerte. Al contrario, la Penélope de Aída Toledo adopta una actitud anticonformista, sea por indiferencia ante la mirada de la sociedad, sea por provocación:

La primera
en cultivar el arte
del grafiti
fue Penélope
maculó su baño
con dibujos
e inscripciones
alusivas a Ulises
y a los otros²⁸

²⁷ A. TOLEDO, *Realidad más extraña que el sueño*, Editorial Cultura, Ciudad de Guatemala 1994, p. 60.

²⁸ *Ibi*, p. 48.

Penélope inscribe su rebeldía en el espacio doméstico, que “degrada” – según las normas tradicionales – cuando este espacio suele ser objeto de los cuidados de las mujeres. Sus gestos son amplios y libres, no sólo traza algunos dibujitos sino que “maculó” su baño con grafiti. La elección del verbo “macular” subraya la intensidad con la que Penélope se entrega a un arte novedoso. Ello crea un nuevo desfase para con el mito homérico; la modernidad de esta Penélope precursora provoca un efecto sorpresivo y cómico. Estos versos son tanto más subversivos cuanto que los grafiti de Penélope son “alusivos” – al sexo obviamente – y no sólo a Ulises sino también a los demás. O sea que la Penélope de Aída Toledo rompe tabúes, burlándose abiertamente de las normas sociales que imponen la fidelidad y el recato. Su oposición al orden moral y a las convenciones es atrevida. Sin embargo, se limita al espacio privado del baño, y es que sigue siendo muy difícil salir de la norma sexual y social en América Central. De allí la lucha que llevan los poetas, hombres y mujeres, por romper tabúes y estereotipos. En efecto, a pesar de una tradición patriarcal profundamente anclada, algunos poetas centroamericanos hombres también se apartan de los moldes tradicionales – como lo hace Francisco Morales Santos al solidarizarse con Penélope, por ejemplo. Luego, la inmensa flexibilidad del mito permite que cada autor lo retome para expresar sus propias preocupaciones. Las poetas mujeres que citamos anteriormente desarrollan el mito según la perspectiva de Penélope. La pintan como una mujer que conoce el deseo y se sale de los rieles de una sociedad conservadora.

Por otro lado, Ulises también tiene voz en la poesía centroamericana. Suele expresarse más en la poesía escrita por hombres, siguiendo un mecanismo de identificación poco sorprendente, considerando la fuerte carga personal que suele tener la poesía. En “Amanecer de Ulises”, el poeta panameño Benjamín Ramón (1939) dedica una serie de diez poemas cortos a la reescritura de una micro odisea²⁹. Adopta la perspectiva de Ulises en el momento de su vuelta a Ítaca: “Penélope, amor / he vuelto” son sus primeras palabras. El primer poema deja pensar que Ulises se sitúa en el contexto espacio-temporal de la Odisea:

²⁹ B. RAMÓN, *No olvidemos y otros poemas*, Editorial Portobelo, Ciudad de Panamá 1997.

Después de vencer el mar,
padecer fatigas, cegar monstruos,
abandonar porqueriza
y mujeres celosas,
he vuelto³⁰

Si los acontecimientos corresponden con los de la obra épica, el tono utilizado se aparta gradualmente del texto fuente: pasa de lo heroico – “cegar monstruos” – a lo trivial – “abandonar porqueriza” –. Las aventuras de Ulises parecen banalizadas por el minimalismo de la descripción y el uso del plural. En efecto, las “mujeres” no vienen nombradas como Circe o Nausica, sino referidas de modo indistinto, identificadas por sus celos y no por su nombre. Las extraordinarias aventuras de la Odisea vienen resumidas con un distanciamiento que resta solemnidad a la evocación de los hechos. Esta distancia se amplía en el tercer poema, en el que la voz lírica siembra elementos de decorado que ubican a Ulises en el espacio tropical y en la modernidad:

Mira que floreció la palma enana,
reventó el saril,
sangró el cundeamor.
Ya no suenan los teléfonos³¹.

Las plantas típicas de América Central y los “teléfonos” sitúan a Ulises lejos de su lugar y fecha de nacimiento míticos. Además, estas preocupaciones vegetales y tecnológicas están muy alejadas de las del héroe homérico. Contrariamente al texto fuente, la vegetación ocupa un espacio importante en el poema de Benjamín Ramón, como símbolo de vida y de la posibilidad de una renovación social (“crecerá el pueblo / todas las flores locas”). En efecto, a lo largo del poema, la voz lírica va expresando preocupaciones sociopolíticas crecientes:

Donde una vez hubo indígena chácara de oro
ellos mandan.

³⁰ *Ibi*, p. 4.

³¹ *Ibi*, p. 5.

(...)

Fundan partidos. Renuncian. Viajan.

Gozan el favor de niños y mujeres.

Viven en regalo.

Arruinan la casa³².

La reescritura del mito abarca una crítica política abierta a la clase alta que pasó a dirigir el país después de la Conquista, destronando el poder indígena. A pesar del cambio de época, se encuentra aquí un paralelo entre la colectividad anónima del poema – “ellos” – y los pretendientes de la *Odisea*. En efecto, éstos arruinan el palacio mientras se quedan en Ítaca codiciando la mano de la reina – y el poder que les conferiría casarse con ella –. De esa cuenta, la reescritura da lugar a una composición poética social y comprometida, en la que el mito constituye el marco de una reflexión contemporánea. En efecto, el poeta expresa sus preocupaciones, lo que afecta su vida en la época que le ha tocado vivir. La trama mítica permite hilar una metáfora de lo vivido. Si bien eso también se puede intuir en los fragmentos poéticos citados anteriormente, aparece aquí muy abiertamente. Conforme van devanándose los pensamientos de Ulises, se apartan cada vez más del universo del héroe mítico para describir la época contemporánea. Así ocurre, también, en el poema “Peligro de los mares”, de la nicaragüense Gioconda Belli (1948)³³. Allí, el “yo” lírico se compara con una Penélope moderna, pidiendo al ser amado-explorador que regrese a casa. La distancia tomada para con el intertexto se expresa a través de una comparación explícita: “Amado / mientras tú, como Odiseo (...)”. La poeta retoma el motivo mítico para tejer la tela de su propia realidad:

Ya que todavía podemos pretender
que la visión de la madurez
no es más que un espejismo,
es menester que regreses
y que de nuevo descubramos

³² *Ibi*, p. 8.

³³ G. BELLI, *Apogeo*, Visor, Madrid 1998, p. 24.

las pasiones capaces de hundir
la entera flota aquea
y sus penachos multicolores³⁴.

El tiempo es un tema central en el poemario *Apogeo*, del que provienen estos versos. En esta obra, Gioconda Belli celebra la madurez, estación en que las mujeres están “al cenit [...] Ese momento fundamental de la existencia donde la integridad y la belleza física, coexisten con la sabiduría y la madurez del intelecto”³⁵. La poeta parece superar la angustia provocada por el paso del tiempo a través de los versos. Aquí, suenan como una amenaza acompañada de una invitación a gozar el presente. Lo que no pudo ser evitado en la obra de Homero todavía se puede remediar en este poema. Otra vez, el texto fuente aparece como un contraejemplo de lo deseable: se busca conjurar la suerte de la pareja mítica. Traspasa la misma anti-solemnidad que en los poemas citados anteriormente. La voz lírica es la de una mujer muy segura de sí misma, que no duda de la eficacia de su llamado. Desacraliza la guerra de Troya tal y como lo hace Claribel Alegría, considerando que su pasión amorosa bastaría para “hundir la entera flota aquea”. Ello deja intuir de la fuerza de esta pasión y de su realización.

La idea desmesurada de naufragio colectivo provocado por los amores de una Penélope y un Odiseo modernos adquiere una tonalidad lúdica. La poeta representa las tropas mediante la imagen de “sus penachos multicolores”. No insiste en los símbolos de su capacidad bélica – armas o armaduras – sino en un adorno que, pintado así, parece un elemento de disfraz. Por otra parte, esta imagen puede aludir al mundo indígena, en el que los guerreros se adornaban también de plumas. De hecho, Gioconda Belli suele referirse a las culturas aborígenes de América Central, retomando elementos de su imaginario o de su mitología³⁶. El tono irreverente del poema se opone diametralmente al de la

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibi*, p. 7, nota de la autora.

³⁶ El caso más evidente aparece en *La mujer habitada*, donde el discurso de Lavinia (joven nicaragüense de hoy) alterna con el de Itzá, mujer indígena que luchó contra el invasor en el momento de la Conquista. Sin embargo, la influencia de la cultura precolombina también se nota en la poesía de Gioconda Belli.

épica. La victoria contra los Troyanos no pasa por una lucha heroica sino por un encuentro erótico. De hecho, la verdadera lucha llevada a cabo por la voz lírica no es contra la “flota aquea” sino contra el tiempo y el desgaste de la pasión. Las preocupaciones que expresa la poeta emanan de sus propias vivencias, reflejan la realidad cotidiana y no un pasado mítico.

Esto se puede percibir en todas las voces líricas citadas en este artículo. Cada una se aleja del modelo homérico siguiendo su propio camino, pero varios rasgos las llevan hacia una dirección común: la subversión y la expresión de preocupaciones personales. Primero, los poetas cambian de perspectiva respecto al relato mítico, sea adoptando la mirada de Penélope o de Ulises/Odisseo, sea enfocándose en el personaje de Penélope. De hecho, en las reescrituras presentadas, todas las mujeres privilegian a Penélope y no a Ulises. Invierten así la tendencia tradicional a dar más protagonismo a los hombres que a las mujeres, como ocurre en la *Odisea*. Francisca Noguero Jiméñez escribe que en la “labor de revisión” de mitos de la Antigüedad griega, “han destacado las mujeres tanto por el número como por la calidad de los textos publicados”³⁷. En efecto, buscando a Penélope y a Ulises en la poesía centroamericana contemporánea, los hemos encontrado más en páginas escritas por mujeres que por hombres. Tal vez sea por los valores machistas vehiculados por el mito – o por interpretaciones modernas del mismo – contra las que las mujeres poetas sienten más necesidad de alzarse que los hombres. Francisca Noguero Jiméñez afirma al respecto que:

Los escritores suelen ser menos agresivos en su revitalización de las historias clásicas, decantándose por la ironía y el humor y dejando a un lado el aura de denuncia que marca de forma decisiva los textos escritos por mujeres³⁸.

En efecto, si Francisco Morales Santos también se centra en el personaje de Penélope y se solidariza con la incansable tejedora, no cuestiona su papel tal y como lo hacen las poetas. Sin embargo, otro autor guatemalteco, Augusto

³⁷ F. NOGUEROL JIMÉNEZ, “Un canto a la rebeldía: Heroidas y más en la última literatura escrita por mujeres”, *Taller de Letras*, 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile 2008, p. 93.

³⁸ *Ibidem*.

Monterroso (1921-2003), lleva a cabo este cuestionamiento dándole respuestas originales e humorísticas. En uno de sus microcuentos, relata que Penélope tenía una “desmedida afición a tejer” que llevó a Ulises a dejar la casa:

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada³⁹.

Aquí, Penélope manipula a Ulises, juega con sus pretendientes y hasta tiene equivocado a su propio creador. La inversión total de las circunstancias de la *Odisea* es cómica. Penélope ya no es un parangón de fidelidad sino del engaño, no se resigna a la ausencia de Ulises sino que la provoca. La irreverencia frente al mito homérico llega a su colmo, pues Monterroso hasta se burla del autor que “no se daba cuenta de nada”. Tal y como lo hacen las poetisas mujeres, el cuentista saca a Penélope de su papel de víctima: la mujer ya no aparece como un ser abnegado sino como dueña de su destino. El mito antiguo viene revisado a través de posturas contemporáneas. Pasa a ser un marco en el que se puede hilar una nueva tela, con diseños y colores contemporáneos, inspirados por vivencias personales.

De hecho, los poetas se distancian del tiempo y el espacio del mito original, ubicando a la pareja helénica en la América Central contemporánea. Si la Penélope de Claribel Alegría y la de Aída Toledo siguen viviendo en la antigua Ítaca, son mujeres liberadas y precursoras. La primera escribe cartas, la segunda es adepta del grafiti, ambas han dejado de esperar al ausente para vivir su vida de modo independiente. Resalta el humor que tiñe estas reescrituras, pues el punto en el que se apartan más abiertamente de su modelo es el tono que manejan. Salvo en Luz Méndez de la Vega – que adopta un lirismo bastante tradicional, sin dejar de subrayar la frustración de Penélope –, la declamación épica se ve reemplazada por la ironía, la anti-solemnidad y la irreverencia. El heroísmo deja lugar a lo cotidiano, el sacrificio a la búsqueda del placer y la castidad al erotismo. Penélope deja de tejer, conoce el deseo, engaña a Ulises

³⁹ A. MONTERROSO, *La oveja negra y demás fábulas*, RBA Editores, Barcelona 1994, p. 23 (Edición original: J. Mortiz, México 1969).

con uno o todos sus pretendientes, le pide a Odiseo que mejor no vuelva. Con humor y sin tabú, los poetas centroamericanos desconstruyen el mito milenario y acaban con los estereotipos que ha podido vehicular⁴⁰. Proponen así nuevas pautas de comportamiento, nuevos valores. Al elegir la reescritura, se inscriben en una tradición milenaria mientras van subvirtiéndola. Esta ambigüedad entre acercamiento y distanciamiento crea una tensión que nutre las nuevas versiones del mito de Ulises y Penélope, renovando su dinamismo. En efecto, apoyándose en la teoría de Levi-Strauss, según el cual el mito se basa en fuerzas antagónicas, Pierre Brunel afirma⁴¹:

[...] on ne retourne pas si facilement les mythes. Et on comprend pourquoi, s'il est vrai qu'ils naissent de la conjonction d'une affirmation et d'une négation. En présenter le revers, c'est peut-être abolir une figure mythologique, une figure figée. Mais le mythe ne se réduit pas à cette figure, au contraire, il appelle l'autre face⁴².

En efecto, las figuras tradicionales de Penélope y Ulises no se pueden borrar. Pero siempre se les pueden dar nuevos rasgos, más caras, o máscaras que vienen a superponerse a las del mito original, para cambiar su realidad de personajes-palimpsesto.

⁴⁰ Escribe Oralia Preble Niemi al respecto: "A partir de la lectura de estos poemas alusivos a Penélope, sus lectores se encontrarán liberados del paradigma homérico del mito de Penélope. De esta lectura en adelante, existirá una alternativa para la interpretación del hipógrama 'tejido de Penélope', incluso para los hipógramas 'Penélope' y 'Ulises'", en PREBLE-NIEMI, "La desconstrucción del mito de Penélope en la poesía de mujeres centroamericanas", p. 112.

⁴¹ C. LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale deux*, PLON, Paris 1973, p. 170: el antropólogo explica que las palabras del mito "funcionan como paquetes de elementos diferenciales", que llama "mythèmes". Afirma que "[Les] mythèmes [...] résultent d'un jeu d'oppositions binaires ou ternaires". ("[Los] mitemas [...] resultan de un juego de oposiciones binarias o ternarias". (La traducción es nuestra).

⁴² P. BRUNEL, *Mythocritique théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, Paris 1992, p. 71: "Los mitos no se pueden invertir tan fácilmente. Y es comprensible, tan cierto es que nacen de la conjunción de una afirmación y una negación. Presentar la cara inversa tal vez sea abolir una figura mítica, una figura fija. Pero el mito no se reduce a esta figura, al contrario, llama a la otra cara" (la traducción es nuestra).

ALEJO CARPENTIER Y EL 1949

Un nuevo mundo para la literatura latinoamericana[♦]

ROSA MARIA GRILLO

(Università degli Studi di Salerno)

La búsqueda de fechas significativas y delimitadoras, el deseo – las necesidades didácticas y clasificatorias – de fijar perímetros e indicar recorridos, muchas veces impulsó a críticos, ensayistas, escritores a promover categorías y periodizaciones a menudo subrepticias o de alguna manera forzadas. Pero en la historia reciente de la literatura hispanoamericana la fecha de 1949 – leída obviamente a posteriori – indica realmente el principio de un ‘nuevo’ curso y, en el caso específico de Alejo Carpentier que es uno de los protagonistas de este ‘nuevo’ curso, alude a una de sus obras que no siempre es considerada entre las mejores, pero que hoy a la luz del pensamiento postcolonial y postmoderno¹, se puede reconocer como punto central de su escritura y de toda la literatura hispanoamericana: me refiero obviamente a *El reino de este mundo* y a su célebre “Prólogo”.

Pero antes detengámonos por un instante en el ámbito continental: en aquel año Arturo Uslar Pietri por primera vez empleó el sintagma ‘realismo

[♦] Traducción de Daniela Esposito.

¹ América Latina no puede ser considerada como ‘postcolonial’ ya que esta definición conlleva una serie de connotaciones comprometidas con las circunstancias propias de los países que se independizaron en el siglo XX, pero, dado que el proceso de des-colonización – empezado en 1810 – es aún en curso, sí podemos aplicar a su literatura esta definición y por ende las consecuentes categorías críticas de literatura postcolonial. Tampoco puede considerarse como un país postmoderno si con este concepto se hace referencia a la fase sucesiva a la crisis de la Modernidad capitalista (neoliberalismo, predominio del mundo económico sobre el ideológico, mundo virtual etc.). Igualmente atípica es la posición de los Estados Unidos, ex colonia y ahora *leader* de la post modernidad. Cfr. M. MATEO, *Ella escribía poscrítica*, Abril, La Habana 1995 y R.M. GRILLO, “Feminismo y posmodernidad en *Ella escribía poscrítica* de Margarita Mateo”, en *Homenaje a Hernán Loyola*, D.A. CUSATO – A. MELIS (eds.), Andrea Lippolis, Messina 2002, pp. 159-178.

mágico’ refiriéndolo a la literatura latinoamericana ya que definió su *Barrabás y otros relatos* (1928) obra de realismo mágico, subrayando la condición “del hombre [latinoamericano] como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico”². Él mismo reconoce su deuda con Franz Roh, el crítico de arte, autor del libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europäischen Malerei* (1925), traducido prontamente en castellano por Fernando Vela y publicado en el ’27 en la *Revista de Occidente* (primero un fragmento y al año siguiente la obra completa) con el título *Realismo mágico: problemas de la pintura europea más reciente*, hablando de plagio involuntario: “¿De dónde me vino aquel nombre, que iba a correr con buena suerte? Del oscuro caldo del subconsciente. Años antes había yo leído un breve libro de Franz Roh, que trataba de algunas formas del expresionismo en la pintura alemana, que llevaba el título de Realismo mágico. Algo inevitable acercó en mí [...] esos dos fenómenos en un nombre común”³. En ese mismo año – 1949 – el guatemalteco Miguel Ángel Asturias publica su *Hombres de maíz* y Alejo Carpentier *El reino de este mundo*, dos obras consideradas por unanimidad el principio del procedimiento del ‘realismo mágico’. Pero en realidad la afirmación del término se definiría sólo a partir del 1955, gracias al artículo de Angel Flores publicado en la revista estadounidense *Hispania* (“Magical Realism in Spanish American Fiction”).

La paradoja – o magia – de esta coincidencia es que estos tres autores vivieron juntos otra ‘coincidencia’: la estadía en París entre los años ’20 y ’30 donde trabaron relación con poetas y artistas surrealistas y redescubrieron la propia cultura americana gracias también a estudios antropológicos y sociológicos hechos en la capital francesa:

aquellos escritores americanos [se proponían] revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada, esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para revelar el gran misterio creador del mestizaje cultural [...] Lo que caracterizó, a partir de aquella hora, la nueva narrativa

² A. USLAR PIETRI, “Realismo mágico”, en *Letras y hombres del Venezuela*, Monte Avila, Caracas 1993, p. 261.

³ *Ibidem*.

latinoamericana no fue el uso de una desbordada fantasía sobrepuesta a la realidad, o substituta de la realidad, como en los cuentos árabes, en los que se imaginan los más increíbles hechos y apariciones gratuitas provocadas por algún poder sobrehumano o de hechicería. En los latinoamericanos se trataba de un realismo peculiar, no se abandonaba la realidad, no se prescindía de ella, no se la mezclaba con hechos y personificaciones mágicas, sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional. Lo que era nuevo no era la imaginación sino la peculiar realidad existente, y hasta entonces no expresada cabalmente⁴.

En Francia, pues, se dedicaron a estudios profundos sobre las cosmogonías mestizas afro-indígena-hispánica, que habían perdido las características específicas de las tres culturas originarias y se habían transformado en “aquella otra cosa que había brotado espontánea y libremente de su larga convivencia y que era una realidad distinta, propia, mal conocida, cubierta de prejuicios que era, sin embargo, el más poderoso hecho de identidad reconocible”⁵: aquella ‘nuestra América mestiza’ cuyo producto cultural más maduro puede identificarse justamente con el realismo mágico, o sea con el reconocimiento de lo ‘mágico’ como elemento implícito en lo real, o mejor aún como una cosmogonía sincrética en la que se hallan y coexisten elementos de las cosmogonías de las distintas culturas.

Parafraseando a Baltasar Gracián, se podría decir que ‘lo que para algunos es real para otros es mágico’, y el efecto de ‘realismo mágico’ derivaría justamente de la no coincidencia entre signo y referente en cada una de las culturas que conviven en el escritor y en el mundo narrado. Hay en ellos, además, un profundo conocimiento junto a una ‘distancia’ profesional y geográfica: Asturias que había redactado la tesis de doctorado sobre *El problema social de indio*, ahora escribe *Leyendas del Guatemala* (1930) y traduce, junto al antropólogo Georges Raynaud, los libros sacros de los mayas, el *Popol Vuh* y los *Anales de los Xabil de los indios cakchiqueles*, Uslar Pietri publica su primera novela, *Las lanzas coloradas* (1931), y en los sucesivos libros

⁴ *Ibi*, p. 259.

⁵ *Ibi*, p. 260.

Godos, insurgentes y visionarios, En busca del Nuevo Mundo y La otra América, enfrenta el problema de la identidad cultural e histórica de la América española; Carpentier escribe textos imprescindibles sobre la presencia del elemento africano en las Antillas, *La música en Cuba* (1933) y *Ecue-Yamba-O* (1946). Con dichos textos se dio lugar a los primeros estudios etno-antropológicos modernos propensos a revalorizar los elementos no occidentales de las culturas latinoamericanas, cuyas manifestaciones habían sido relegadas hasta ese momento en la categoría de expresiones marginales y subalternas respecto a la centralidad del elemento europeo dominante. Con estos estudios y textos, Asturias, Carpentier y Uslar Pietri, en cambio, han reafirmado el mestizaje como cifra de la americanidad, y la centralidad del pensamiento ‘otro’ sofocado por la cultura oficial, pero siempre vivo y fértil en las expresiones culturales y artísticas de la tradición popular y de todas las manifestaciones y expresiones no ‘alineadas’, que ahora ‘emergen’ e invaden la literatura ‘alta’.

Este rol central de 1949 en la afirmación y definición de realismo mágico o de real maravilloso – dejando de lado los matices que distinguen estas dos corrientes⁶ – ya podría alcanzar para explicar el título de mi intervención, pero si reducimos la visión sólo a Carpentier y a su *El reino de este mundo* podemos reconocerle a esta obra – reitero, la plena conciencia de la operación es posible sólo a posteriori – otros detalles interesantes: ser la primera ‘nueva novela histórica’ latinoamericana y también la primera novela antiesclavista moderna.

Vayamos por orden, iniciemos con el realismo mágico, que en el prólogo Carpentier define como consecuencia del encuentro entre una cualidad ‘mágica’ intrínseca en el mundo latinoamericano y una predisposición del sujeto en capturar la invitación a la magia: “la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza con todas sus metamorfosis y simbiosis”, en determinadas ocasiones provoca una

inesperada alteración de la realidad – (el milagro), [...] una revelación privilegiada de la realidad, [...] una iluminación inhabitual o singularmente

⁶ Existe una abundante bibliografía sobre este tema: cfr. por ejemplo S. MENTON, *Historia verdadera del realismo mágico*, F.C.E., México 1998, y A. LLARENA, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Hispamérica, Madrid s.d.

favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, [...] una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos⁷.

Este encuentro es muy común en el Caribe, si bien a menudo ofuscado o negado por la prevalencia de la visión ‘otra’, dominante (occidental, indicada generalmente como ‘racional’, pero en realidad sostenida por una ‘fe’ y por ‘santos’ propios, distintos de los de la ‘mayoría silenciosa’) que no ‘ve’ el milagro: los privilegiados serán los portadores de esa cultura subalterna – negros, indígenas, mestizos – y los artistas, que si bien no renuncian a su propia cultura ‘occidental’, pueden aprender a ‘ver’ gracias a una particular sensibilidad pero también gracias al estudio y a la atención crítica hacia el propio mundo (aquella ‘distancia’ y aquel estudio que nuestros tres autores experimentaron en el París de las vanguardias).

Si bien, en los años ‘70, Carpentier cambiará el adjetivo ‘extraordinario’ por ‘insólito’ para referirse a la realidad latinoamericana (“Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano”⁸), no cambia substancialmente el sentido que le da a la especificidad latinoamericana: un mundo donde varios elementos – el mestizaje, el sincretismo, los excesos de la naturaleza y del clima, las religiones indígenas naturalistas etc. – concurren evidenciando aspectos y elementos ‘mágicos’ porque insólitos en otros lugares, en los lugares de la cultura dominante⁹.

Ejemplar es la descripción de la ejecución de Mackandal, que compara lo que vieron los blancos y los negros; de un mismo referente, dos interpretaciones, dos *fés* y dos *discursos* opuestos:

⁷ A. CARPENTIER, “Prólogo” en *El reino de este mundo*, Letras cubanas, La Habana 1984, pp. 6-7.

⁸ ID., “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Razón de ser*, Letras cubanas, La Habana 1980, p. 60.

⁹ Es evidente que un ‘quiebre’ en la construcción de la poética carpenteriana consiste en su eurocentrismo de base – ‘insólito en Europa’ – que está siempre presente en su discurso si bien correcto, a mi parecer, precisamente en las obras creativas cuando contrapone una visión eurocéntrica a una autóctona (ver la muerte de Mackandal).

¿Qué sabían los blancos de cosas de negros? En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas. Había sido mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes [...] El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza: – ¡Mackandal sauvé! Y fue la confusión y el estruendo [...] Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito [...] Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo¹⁰.

En la trama de la extensa, detallada, poética¹¹ descripción de lo que vieron los negros, los vencidos, los acarreadores de una visión ‘mágica’ del mundo, se insinúa la visión eurocéntrica, ‘racional’, de aquellos ‘muy pocos’ que vieron arder el cuerpo de Mackandal, porque no creían en aquel ‘santo’ y en su capacidad de metamorfosis. No concuerdo con quién, como Padura Fuentes, cree que “La visión mágica de los esclavos, dictada por la fe, queda englobada dentro de la visión real maravillosa del autor, que asume la fe de los esclavos pero la supera con su visión lógica del fenómeno”¹²: creo, al contrario, que este de Carpentier sea un refinado y eficaz expediente narrativo, empleado conscientemente, para contraponer las dos ‘visiones’ – las dos culturas, las dos

¹⁰ CARPENTIER, *El reino de este mundo*, pp. 40-41.

¹¹ Utilizamos el término en su doble acepción: aristotélica (la historia narra cosas sucedidas y como eventos particulares, la poesía las que podrían suceder, dando a ellas un significado universal) y genérica (según Moliner, “dotado de poesía”).

¹² L. PADURA FUENTES, “*El reino de este mundo* y lo real maravilloso: un prólogo, una teoría y una novela”, *Casa de las Américas*, 1989, 177, p. 89.

religiones, las dos *realidades* – y para demostrar una vez más que el ojo del artista latinoamericano puede ‘ver’, estimulado por una realidad extraordinaria o insólita, lo que otros artistas pueden sólo imaginar con audaces pero áridos viajes de la fantasía.

De hecho, en todo el libro son numerosas las situaciones que ejemplifican este doble binario interpretativo, si bien prevalece claramente el punto de vista ‘mágico’ del mundo afroamericano, que corresponde a aquel encuentro entre la cualidad ‘mágica’ del objeto y la predisposición en creer en esa magia, que contagia también a los extranjeros que toman contacto con esa naturaleza y ese mundo: no perdona desde luego a Paolina Bonaparte, que aun volviendo a Europa no renuncia a la ‘magia’ transmitida por Solimán. Viceversa, el negro Solimán no se dejará contagiar por la ‘magia’ europea: ni la Venus de Canova ni los cuidados del médico de Napoleón lograrán vencer su fiebre, tal vez su ‘mal de Haití’, y morirá “gimoteando hacia la pared adornada con flores amarillas en papel verde”¹³ porque, como Carpentier había escrito en el “Prólogo”, “la agotadora pretensión de suscitar lo maravilloso [con] trucos de prestidigitación” típica de la cultura europea no puede lograr el mismo efecto ‘mágico’ de la realidad latinoamericana.

Esta correspondencia entre teoría y práctica – entre “Prólogo” y texto – la percibimos también en la otra definición que dimos acerca de *El reino de este mundo*: la primera ‘nueva novela histórica’ o ‘novela histórica postcolonial’.

No olvidemos justamente que la esencia de lo mágico-maravilloso que ha entusiasmado y seducido al lector de toda latitud y cultura, en sus textos más representativos es pasible de las más distintas lecturas, no última aquella casi pragmática propia, según Stierle, de la novela histórica¹⁴, ya que tiene sus raíces y sus referentes en una realidad terriblemente humana, histórica y política como, entre otros, han demostrado Tommaso Scarano a propósito de *La*

¹³ *Ibi*, p. 113.

¹⁴ K. STIERLE, “¿Qué significa ‘recepción’ en los textos de ficción?”, en *Estética de la recepción*, J.A. MAYORAL (ed.), Arco, Madrid 1987, pp. 87-143.

hojarasca de García Márquez¹⁵ y Carmen Vázquez a propósito precisamente de *El reino de este mundo*¹⁶.

De esta forma pasamos del realismo mágico del maravilloso mundo latinoamericano al realismo trágico de la Historia latinoamericana. Efectivamente aquello que Carpentier afirma en el “Prólogo” (“el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes – incluso secundarios –, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías”¹⁷) lo comprobamos en la misma novela, si bien su carácter histórico no ha sido reconocido por mucho tiempo porque la hermenéutica literaria eurocéntrica – asumida también por lectores latinoamericanos – había descartado la posibilidad de congruencia entre el adjetivo ‘histórico’ y esta novela carpenteriana, porque resulta distinta de la ‘historia de los vencedores’ a la que estábamos acostumbrados, la única reconocida en la época de la Modernidad.

En el texto ya canónico y documentadísimo de Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*¹⁸, *El reino de este mundo* domina solitario, entre los precursores, en el año 1949, seguido sólo en 1962 por *El siglo de las luces*, otra novela carpenteriana en aquel entonces de difícil ubicación: fue necesario el boom de la *nueva novela histórica* – Menton da como inicio el 1979 – para reconocer a posteriori esta ‘pertenencia’. De hecho sólo el respeto hacia las ‘otras’ culturas, según el punto de vista y la nueva sensibilidad del pensamiento postcolonial que rechaza el ‘pensamiento fuerte’ eurocéntrico y reconoce validez y centralidad a cosmogonías hasta ese momento marginadas y consideradas bárbaras y primitivas – ‘no culturas’ –, ha permitido reconocer la dimensión histórica de la novela carpenteriana. Leída según esta óptica, es la historia narrada no por los vencedores europeos – aquellos ‘muy pocos’ – que vieron la muerte de Mackandal – sino por los

¹⁵ T. SCARANO, “Sotto il segno della violenza”, *Linguistica e Letteratura*, 1978, 2, pp. 81-119.

¹⁶ C. VÁZQUEZ, “*El reino de este mundo* y la función de la historia en la concepción de lo real maravilloso americano”, *Cuadernos de Cuadernos*, 1991, 1, pp. 91-114.

¹⁷ CARPENTIER, “Prólogo”, p. 10.

¹⁸ S. MENTON, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, F.C.E., México 1993.

vencidos – aquella multitud negra que pudo conservar su propia versión de la historia solamente a través de la tradición oral, considerada leyenda o mito por los blancos¹⁹: la aparición de Santiago *matamoros* en la batalla de Las Navas de Tolosa versus la metamorfosis de Mackandal. De ‘nueva novela histórica’ tenemos que hablar por lo tanto, como interpretación de la Historia cumplida a partir de un *discurso* ‘otro’ respecto a la Historia oficial. Pero no por eso menos respetuoso de documentos y actos que forman la estructura portante también del *discurso* de los vencedores. Imaginando y previendo críticas de esta visión de la Historia tan inusual – por lo menos en un género de tradición ‘occidental’ como la novela histórica –, hasta ese momento anclado en el principio de verosimilitud y de no-contradicción de la Historia oficial – Carpentier recuerda cuánto de maravilloso emerge en la vida de los héroes latinoamericanos:

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera obra a ciertos héroes de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy²⁰.

Si los cronistas españoles pudieron contar en sus textos historiográficos el hallazgo de las distintas ciudades encantadas, vistas entre la neblina, ¿cómo maravillarnos y considerar ‘mágicos’ la catedral en el desierto que sería la “Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las Prisiones Imaginarias del Piranese” y requerida por el negro “Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas”²¹, o el palacio de Sans Souci,

¹⁹ Otro carácter de la literatura postmoderna – y de su otra “cara”, la literatura postcolonial – es sin duda la discusión de los límites entre historia y mito impuestos por la historiografía oficial y por la religión/cultura dominantes.

²⁰ CARPENTIER, “Prólogo”, p. 9.

²¹ *Ibi*, p. 8.

sumergido en la foresta con sus “terrazas, estatuas, arcadas, jardines, pérgolas, arroyos artificiales y laberintos de boj. Al pie de columnas macizas, que sostenían un gran sol de madera negra, montaban la guardia dos leones de bronce [...] Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros”²². Personaje histórico es Henri Christophe, y *realmaravilloso* pero también históricamente reconocido es Mackandal²³ dotado, como Maldoror, el héroe epónimo del surrealista franco-uruguayo Lautréamont, del dono de la metamorfosis: pero creado no por la desenfrenada fantasía individual como en el caso de Isidore Ducasse, sino “por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la historia”²⁴.

Obra inclasificable en 1949, sólo con el *boom* de la literatura latinoamericana y marcadamente del realismo mágico, fue apreciada e incluso en esta corriente. Y sólo ahora, con el *boom* de la ‘nueva novela histórica’, fue ‘descubierta’ y estudiada como precursora también de esta forma de revisionismo histórico y cultural (quizás no sea del todo extraño recordar que sólo en 1951 había sido publicada aquella que, en Europa, es considerada la primera novela histórica postmoderna: *Memorias de Adriano* de Margarita Yourcenar, también ésta ‘rescatada’ y reconocida como precursora solamente en los últimos años).

Por último, podemos considerar *El reino de este mundo* el inicio de la novela antiesclavista moderna, la equivalente del indigenismo respecto al indianismo: sin ser la literatura antiesclavista hispanoamericana una corriente literaria, continentalmente reconocida (Rosalba Campa por ejemplo no incluye al negro entre los arquetipos de la marginación, mientras que sí al *gaucho*, al

²² CARPENTIER, *El reino de este mundo*, p. 78.

²³ Mackandal fue uno de los precursores de la independencia haitiana: esclavo africano originario de la Guinea, en 1757 se había hecho *cimarrón* y, encabezando una banda de otros negros fugitivos, gracias a sus conocimientos ‘mágicos’ del poder venenoso de las plantas, había intentado echar a los blancos de la isla y constituir un reino negro independiente. Fue quemado en el rogo pero había previsto su muerte y su ‘resurrección’ bajo forma de mosca (cfr. A. METRAUX, “Orígenes e historia de los cultos vodú”, *Casa de las Américas*, 1966, 36-37, pp. 42-62).

²⁴ CARPENTIER, “Prólogo”, pp. 10-11.

inmigrante y al indígena²⁵), sin duda en Cuba dio numerosas y válidas pruebas, desde el cuento en versos *El espejo de la paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa, en el cual es fuerte el sentido de piedad hacia los esclavos, al complejo y ‘excéntrico’ *Autobiografía de un esclavo*²⁶ (1840) de Juan Francisco Manzano (autobiografía de un esclavo rescatado, perteneciente a la tertulia de Del Monte), y luego las novelas *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. Estos dos últimos textos siempre se catalogan como literatura antiesclavista, pero en realidad lo son sólo en parte porque sí hablan de esclavos negros – o más bien mulatos – cubanos pero más que un consciente movimiento antiesclavista reflejan la postura podríamos decir romántica, o sea pertenecen a la denominada por Domingo Del Monte literatura ‘negrera’²⁷, de apelación a la igualdad de las razas y de exaltación del sentimiento más allá de las diferencias étnicas y sociales, y naturalmente de condena de la esclavitud aún vigente en Cuba; pero a pesar de las buenas intenciones de los escritores, el negro – como el indígena en la contemporánea literatura indianista – es un ser desconocido, visto exclusivamente desde afuera, espejo y proyección de las ideas humanitarias del escritor. Sólo mucho más adelante, ya en época independiente, abolida – pero no aún desaparecida

²⁵ R. CAMPRA, *L'identità e la maschera*, Melteni, Roma 2000.

²⁶ Mientras que en los Estados Unidos, desde 1830, las autobiografías de los esclavos se publicaban copiosamente por los abolicionistas, para América Latina este texto constituye un caso único, primero porque carecía un movimiento abolicionista que favoreciera la escritura y la publicación de estos precoces textos de denuncia y segundo porque el antiesclavismo se englobaba en las más generales luchas por la independencia – en Cuba aún lejana – o por la reorganización del tejido administrativo y político de las naciones recientemente independientes. También en Cuba, la tertulia de Domingo Del Monte, que favorece la liberación de Manzano, percibía en la esclavitud una herencia del bárbaro sistema colonial español más bien que una plaga ética y social por abolir: pertenecía o sea a la esfera política y no ideológica o humanitaria. La solución será repatriar a los esclavos liberados, no convivir con ellos (el *mestizaje* casi en todos los casos acontecerá más tarde, una vez liberados).

²⁷ Seguirá la literatura ‘negrista’ o ‘mulata’, constituida la mayor parte por poetas ‘blancos’ de las primeras décadas del siglo XX, fascinados por el mundo negro y comprometidos políticamente, “para arribar, a partir de Jean Price-Mars, Nicolás Guillén y Aimé Césaire, principalmente, a la *negritud* como aporte consciente del negro a la definitiva identidad cultural de Nuestra América” (J.A. PORTUONDO, “La negritud en las literaturas antillanas”, *Letterature d'America*, 1980, 4/5, pp. 202-203).

– la esclavitud, se llegará al movimiento de la *negritud* como correspondiente al indigenismo, en su doble vertiente de poesía negra (Nicolás Guillén) y narrativa antiesclavista moderna (Carpentier, Barnet): el mundo del referente inicia a coincidir con el mundo del emisor, y por eso es posible escribir con plena conciencia y cognición de causa. También en este caso, encontraremos en primera fila las obras de Carpentier *Ecue Yamba O, La música en Cuba, El reino de este mundo* y un brevísimo relato, *Los fugitivos* (perro y esclavo, perseguidor y perseguido, pasan a ser ambos *fugitivos* hacia la libertad). Pero también en este caso se trata de un reconocimiento a posteriori, ya que el texto indicado generalmente como el iniciador de esa ‘nueva novela antiesclavista’ – en el movimiento de la *negritud* – es Miguel Barnet con su *Memorias de un cimarrón* (1966): el viejo *cimarrón* Esteban Montejo (104 años) cuenta su vida al escritor que comienza de esta forma el ciclo de novelas-testimonio (seguirán *Canción de Rachel* y *Gallego*). También la novela siguiente de Carpentier, *El siglo de las luces* (1963) tiene una temática ‘negra’ pero no expresamente antiesclavista: como nota Salvador Bueno, en las obras anteriores *El reino...* y *Ecue-Yamba O!* protagonistas eran los negros, mientras que en *El siglo...*

tan sólo queda, con marca singular, no la personalidad de un negro, sino la de un mulato: el brujo y médico doctor Ogé. De este modo, ingresa el mulato en la narrativa carpenteriana, queda atrás el negro que asoma en las narraciones anteriores. El mulato Ogé [...] es mezcla de culturas, amalgama de conocimientos de procedencias muy diversas, que no deshecha la suya de origen africano, aunque haya asumido la europea, no se escinde de sus ancestros, pero no se encierra en sus manifestaciones míticas. Mas también Ogé testifica que su destino está ligado al de su pueblo, no apartado de él y su última imagen en la novela lo presenta como si asumiera, de pronto, la representación de un país entero²⁸.

No la elección entonces de un elemento ‘puro’ fácil de mitificar, como el negro esclavo o *cimarrón*, sino la aceptación plena de nuestra América Mestiza, aquella que le hace decir al premio Nobel de idioma inglés Derek Walcott,

²⁸ S. BUENO, *Esclavitud y mestizaje en El siglo de las luces*, en AA.VV., *Imán*, Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, La Habana 1983, p. 142.

nacido en la pequeña isla de Saint Lucia, negro de ojos verdes, con sangre africana, holandesa, inglesa, francesa: “Soy ninguno, o soy una nación”.

Este elemento refuerza aún más nuestra idea acerca de que *El reino...* sea una novela conscientemente antiesclavista – lo confirma el penúltimo capítulo, cuando también el rey negro Henri Christophe tiene esclavos propios – y no genéricamente a favor de los oprimidos, ya que en la selección de los hechos y de los personajes no son mencionados por ejemplo los grandes líderes mulatos, primero entre todos Alexandre Petion, amigo de Simón Bolívar: los héroes en *El reino...* son el mítico Mackandal y el esclavo Ti Noel, ambos negros y esclavos, sin contaminaciones y mestizajes. No es un caso, por otra parte, que la historia se desarrolle en Haití, mucho más ‘negra’ que la ‘mulata’ Cuba, donde el colonialismo francés impuso el apartheid completo y la guerra de independencia (1804) se transformó en la primera revolución social y des-colonizadora de América, con el tentativo de expulsar del país a los patrones blancos e imponer el gobierno de los ex-esclavos negros²⁹. Y no es una casualidad que justamente en Haití haya nacido y se haya impuesto el concepto de ‘negritud’ expuesto por la primera vez en 1920 por Jean Price-Mars.

Si la posibilidad de lecturas distintas es *conditio sine qua non* de la obra de arte, no tendríamos que tener dudas sobre la altísima esencia artística de *El reino de este mundo*. Y que, como todas las grandísimas obras, sea adelantada respecto a su tiempo, lo demuestra este ‘contencioso’ en los tiempos largos de la construcción, definición y continua remodelación de los géneros literarios: la riqueza polisémica y polifónica de *El reino de este mundo* es tal que puede figurar, y siempre como protagonista, cuando no como precursor, en las modalidades del realismo mágico, de la nueva novela histórica y de la nueva novela antiesclavista.

²⁹ La diferencia entre Haití – colonia francesa – y los otros territorios de las Grandes Antillas de colonización española – Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico – es sintetizada por José Antonio Portuondo: en estas últimas, “junto a la plantación cañera o cafetalera, servida por negros esclavos, existieron también pequeños cultivadores libres de tabaco y otros productos, blancos en inmensa mayoría, que determinaron, con el predominio de la población blanca, una más honda influencia de la cultura española y que, a lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX, fue integrando una cultura criolla en la que no podía faltar la influencia de las culturas negras – yoruba, bantú, fanti-ashanti” (PORTUONDO, “La negritud en las literaturas antillanas”, pp. 202-203).

ARITMÉTICA NÁHUAT

Hacia una descolonización del pensamiento

RAFAEL LARA-MARTÍNEZ
(New Mexico Institute of Mining and Technology)

Por los habitantes de Comala, siempre...

Introducción

Un problema fundamental afecta al pensamiento latinoamericano actual, en particular, al salvadoreño. Presume mantener actitudes críticas frente al imperialismo, intervención extranjera, etc., pero se mantiene encerrado dentro de posiciones eurocéntricas, hispanocéntricas radicales. Hacia el despegue del siglo XXI, en El Salvador, no existe una sola antología de literatura indígena, al igual que todas las historia de la literatura nacional excluyen reseñas pormenorizadas de su legado. En un país obsesionado por su hispanidad, aún no se descubre América. No se piensa ninguna lengua distinta al castellano como propia a la identidad nacional y portadora de amplios saberes poéticos y filosóficos inéditos.

Para abrir un breve sendero en esta ardua labor de descolonización del pensamiento, interpretamos y traducimos una sección de la mayor recopilación en lengua náhuat que se conoce hasta el presente: *Mitos en la lengua materna de los pipiles de Izalco en El Salvador* del antropólogo alemán Leonhard Schultze-Jena¹.

En particular, este breve comentario revela la importancia del cuerpo humano como centro rector de todo conocimiento científico y filosófico.

¹ L. SCHULTZE-JENA, *Mythen in der Muttersprache der Pipil von Izalco in El Salvador*, Verlag Gustav von Fisher, Jena 1935.

Descubre cómo a partir de los dedos de una mano y de su totalidad, en manos y pies, se generan dos sistemas paralelos de conteo (*púal*, *puwal*) que denominamos quintesimal (5) y vigesimal (20). Si el segundo resulta bastante reconocido por su ascendencia mesoamericana clásica, el primero no recibe aún atención pormenorizada de los estudiosos.

El desafío que tramamos para los estudios centroamericanos, culturales, literarios, filosóficos, etc. consiste en rebasar la esfera estrecha de su anhelo por occidentalizarse para localizarse en (Centro) América. La aritmética náhuat nos enseña a considerar el cuerpo como punto de partida del pensamiento aritmético, a rastrar sus correspondencias naturales y celestes, al igual que a inaugurar sistemas de conteo con bases numéricas distintas a las occidentales, cinco (5) y veinte (20). Esta introducción a la aritmética náhuat inicia una descolonización del pensamiento, es decir, descubre que El Salvador se halla al centro de América, continente que existe sólo al revelar su dimensión indígena por palabras ocultas en el olvido.

**

Del cuerpo, entidad epistemológica divisible en órganos y extremidades con energía anímica propia, surgen mano y dedos como artefacto del conteo. En esta extremidad se inicia un primer conjunto o cálculo – *púal*, *puwal* en náhuat – que se corresponde al número cinco (5). Su nombre numérico, *mákuil*, Schultze-Jena lo descompone en tres partes – *ma*, mano, *kui*, “tomar” y *-l*, “sufijo de nominalización pasiva” – para traducirlo como “lo tomado a mano; lo que se toma a mano” (LC: *maakwil*, “cinco, algo tomado con la mano”; acaso la glosa francesa para “ahora, *now*”, *maintenant*, calca la palabra náhuat con otro sentido, “lo que se tiene a la mano, lo que se mantiene”)². Se trataría de un sistema de cuenta corta, un sistema quintesimal (5), al cual se agrega luego una cuenta larga, superior, vigesimal (20).

² Diccionarios citados: LC = L. CAMPBELL, *The Pipil Language of El Salvador*, Mouton Publishers, Berlin/New York/Amsterdam 1985; RM = R. SIMÉON, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Siglo XXI Editores, México 1977.

Un complejo juego de asociaciones proyecta este miembro superior al maíz y a la estrella, como si el microcosmos del cuerpo humano fraguara la medida de alimentos terrestres y la de astros celestes. Por una parte, *puwal*, *púal*, lo contado o conjunto básico, remite a “cinco mazorcas”, es decir, al maíz, como planta que sustenta la cultura náhuatl, la dieta cotidiana (LC: *puwal*, “cinco mazorcas”). Por la otra, una denominación distinta de los dedos de la mano, *mapípil*, “los niños de la mano”, nombra a una estrella fija en el firmamento, esto es, a una lejana (véase: texto IV, renglón 66; LC: *maapipil*, “dedo de mano”, pero no asienta el sentido estelar). Así, se establece una secuencia que de la mano y dedos conduce a la mazorca para culminar en la estrella. El trío mano-mazorca-estrella – dedos-maíz-astro – forma la unidad numérica básica de la cual se derivan los dígitos superiores.

Del seis (6) al nueve (9) se recurre a la raíz *chikua* que Rémi Siméon concibe como fracción o cuarto de la totalidad de dedos del cuerpo humano ($20/4$), a la cual se agrega uno de los primeros cuatro (4) números: seis = cinco-uno ($6 = 5 + 1$), siete = cinco-dos ($7 = 5 + 2$), etc. Por su parte, Schultze-Jena relaciona de nuevo el numeral simple más alto, nueve (9), a los cinco (5) dedos y los cuatro (4) nudillos superiores del puño. Así, la mano resulta el dispositivo numérico fundamental para los dígitos de una sola cifra (1-9) la cual, especulativamente, podría inaugurar un nuevo sistema novesimal (9) de conteo.

El diez (10) lo expresaría una multiplicación dual de la mano, cinco (5) dedos o mazorcas, los cuales se desdoblan: dos cálculos, *um púal*. Por esta misma operación se obtienen los números superiores. Sin embargo, según Schultze-Jena, este conteo no sobrepasaría el número treinta (30) cuya expresión literal significa seis por cinco (6×5), aun si teóricamente este recurso a la multiplicación resultaría ilimitado ($n \times 5 \times n \times n \dots$)³.

Esta presuposición la desmienten sus propios datos, ya que para las centenas (100, 200...), en las cuales el náhuatl utiliza el sistema vigesimal (20), el náhuatl

³ Reajustes prácticos semejantes suceden en el inglés hablado – incluso en oficinas públicas en Nuevo México – cuyos números de más de una cifra se reducen del cero (0) al nueve (9). De tal suerte, al llamar al ochenta y uno (81) para un trámite oficial se dice “*number eight-one* (8, 1), reducción semejante ocurre en números de tres dígitos”, como si sólo existiera una cuenta corta de diez números enteros.

recurre a una combinatoria de este segundo cálculo con el quinesimal (5) primario. Así, lo que al centro de México se expresa quince por veinte (15 x 20), el náhuatl lo denota tres por cinco por veinte (3 x 5 x 20), obligando al empleo recurrente del sistema quinesimal en los números de tres dígitos.

A partir del veinte (20) se inicia un nuevo cálculo (*púal, puwal*), que remite también al cuerpo humano como medida terrenal y cósmica. Los dedos o hijos de la mano – *mapípil* – se reúnen con los dedos o hijos del pie – *ikxipípil* – para conformar un conjunto mayor (LC: *ikxipípil*, “dedo de pie”). Esta segunda cuenta larga – vigesimal (20) – también establece correspondencias estrechas entre cuerpo humano, plantas cultivables y comestibles. El conjunto cinco-mano-maíz-estrella da lugar a la correlación veinte-dedos-cacao-¿constelación/enjambre de estrellas?, faltando por determinar el equivalente celeste y astral de esta cuenta larga vigesimal (20).

Por esos dos sistemas de conteo se establecen correlaciones numéricas estrechas entre cifras aparentemente dispares por medio de dos cálculos cuya base corporal – mano vs. manos/pies – difiere sensiblemente. El primero de base cinco (5), quinesimal, se arraiga en la mano, mientras el segundo de base veinte (20), vigesimal, en los “hijos” de manos y pies, es decir, en el cuerpo entero desplegado como totalidad abierta en sus cuatro extremidades.

Sistema quinesimal	Sistema vigesimal
Cálculo base cinco (5)	Cálculo base veinte (20)
<i>púal, puwal</i> = 5	<i>púal, puwal</i> = 20
<i>um púal</i> = 10	<i>úme púal</i> = 40
<i>yéi púal</i> = 15	<i>yéi púal</i> = 60
<i>mákuil púal</i> = 25	<i>mákuil púal</i> = 100

Para distinguir ambas cuentas, al combinarse sistema quinesimal (5) y vigesimal (20) en las centenas (100...), la palabra *méi*, “mano”, nombra la cuenta corta, mientras *púal* especifica la larga, distinción necesaria para dígitos

de varias cifras. Al fusionarse los cálculos en las centenas (100, 200...) la multiplicación quintesimal (5) apoya la vigesimal (20) para obtener las cifras más elevadas que recopila el antropólogo alemán, a saber: ochocientos son ocho por cinco por veinte ($800 = 8 \times 5 \times 20$). Habría una fidelidad radical por hacer del cinco (5) meollo y cimiento de la contabilidad náhuat.

En síntesis, existen dos cuentas o cálculos aritméticos cuya base numérica y corporal difiere perceptiblemente, a saber: quintesimal o base cinco (5), arraigado en la mano-maíz-estrella, y vigesimal o base veinte (20), arraigado en manos/pies-cacao-¿constelación/enjambre de estrellas? El cuerpo humano sería medida de las cosas y del mundo, al igual que centro rector de una epistemología. Convocamos una teoría del conocimiento que se atreva a desencubrir herencias soterradas por siglos. Ni siquiera la renovación actual de los estudios culturales y transnacionales aboga por explorarlas. El asombro que produciría el estudio poético y filosófico de las lenguas indígenas resultaría vasto y complejo; pero ignoramos en qué medida la conciencia histórica (trans)nacional – orgullosa de su hispanocentrismo; sensible al inglés por la moda global – acepte tales aberturas hacia otras maneras de pensar, de contar (relatar y enumerar), el mundo.

Pensemos *quintesimalmente*, de la mano al maíz hacia la estrella, para realizar la utopía náhuat de asir constelaciones con dedos y mazorcas...

Traducción

II.A.I.D. Relación del número al objeto⁴

1. Número y contabilidad

Las unidades numéricas elementales de la aritmética náhuat concuerdan con las del náhuatl, aun si las excepciones se inician a partir del número nueve (9),

⁴ SCHULTZE-JENA, *Mythen in der Muttersprache der Pipil von Izalco in El Salvador*, pp. 211-213. A.I.D. son los siglas originales que le atribuye Schultze-Jena a la sección gramatical que refiere la aritmética náhuat.

al variar las palabras para los números, al igual que las unidades de base para el conteo [nótese que Schultze-Jena intuye una distinción entre el sistema vigesimal náhuatl y el náhuatl, aun si no lo explicita].

- 1 *se(e)*, ante todo, se trata de una palabra adjetivada de número. En general se escribe con nasal final cuyo punto de articulación depende de la consonante siguiente: m ante p; n ante t, etc. Por ejemplo, *sem púal*, un conjunto o cuenta (LC: *puwa*, “contar”). Entra en composición en formas verbales complejas, *ni-sen-tepéua*, sumar [tepeua, Tepehua, es el nombre propio de los Muchachos de la Lluvia, que como colectivo singular significa los esparcidores o diseminadores]. El diminutivo, *sé(e)chin*, adquiere el sentido de “único”, ejemplo, *gi-négi-k né ga sé-chin* (lo-desea-pret.; art/demost.; razón uno-dim.), “lo quería/amaba (como hijo) único”. Funciona también como artículo indefinido: *se(e) tágat*, un hombre. (LC: *see*, “uno”; *see(n)*-, “uno, juntos” o al unísono en palabras compuestas como la mencionada *seentepeewa*, “amontonar”; RM, náhuatl, *cen*, “enteramente, completamente, conjuntamente”).
- 2 *úme*, funciona también como sustantivo, tal cual en el ejemplo siguiente, *ne úme*, “el/los dos”, al igual que en *ini umétxin*, “estos dos”, *iyumétchin*, “ambos”. [También se utiliza en formas verbales como *ti-úme-t*, “nos apareamos o reunimos en pareja”]. (LC: *uume*, “dos”; RM: náhuatl, *ome*).
- 3 *yéi*, plural, *yejyéi*, por ejemplo, *úni kuauit-chín gi-pía yej-yéi i-suáya*, “este arbolito tiene tres hojas”, es decir, verticilo de tres hojas cada uno. (LC: *yeey*, “tres”; RM: náhuatl, *ye* o *ei*).
- 4 *náui*, *náui túnal*, “cuatro días; el siguiente ejemplo ofrece su forma sustantivada, *y-ál-kui-t náui*, “traen cuatro”. (LC: *naawi*, “cuatro”; RM: náhuatl, *nauí*).
- 5 *mákuil*, la raíz *ma* aparece en la palabra *mapípil*, “los niños de la mano”, es decir, “los dedos”, [al igual que denomina una estrella]. *Kui* representa la raíz para “tomar/asir”, por lo cual *mákuil* y el náhuatl *macuilli* (RM: “para contar los seres animados, los objetos finos, planos,

etc., Cinco, lit. mano tomada como cuenta, es decir, cinco dedos”) significan “lo tomado a mano”, “un puñado (*a handful*)”. En Izalco, *í-mei* significa “su mano” y, en la actualidad, se cuenta por manos, cuyo sentido real es cinco (5). (LC: *maakwil*, “cinco” con etimología similar; *-mey*, “mano”).

El número cinco (5) ofrece la unidad mínima que se utiliza en la suma de conjuntos. En Izalco a la adición de unidades se le denomina *púal*, lo cual se traduciría por conjunto, cuenta o cálculo. La cifra mínima natural de cinco dedos corresponde a la unidad mínima de productos que se comercian, el cual equivale a cinco mazorcas de maíz. Según me comentó un anciano, no se venden menos de cinco mazorcas, lo cual me lo confirmaron otras personas. *Sem púal* sería un conjunto (puñado, *handful*) de cinco mazorcas (LC: *puwa*, contar; *puwal*, “cinco mazorcas”; *seempuwal*, “cinco, flor de muerto”).

Los números del cinco (5) al nueve (9) se utilizan en la suma de la manera siguiente. La adición de los cinco dedos de la mano más los cuatro nudillos superiores del metacarpo componen la raíz *chiku(a)* (RM: “En numeración, [el náhuatl] chico significa la mitad de los dedos, una fracción, puede ser un cuarto de la cuenta entera *cempoalli*, veinte, y se compone con los nombres de los cuatro primeros números para formar los números de seis a nueve inclusive”, al igual que los números náhuat a continuación).

- 6 *chikuásen, chuikuásin*. Como número entero está en singular, por ejemplo, *nikpía chukuásin nuechkáuan*, “tengo seis hermanos”. En plural, el número entero se vuelve sustantivo, de suerte que el narrador relata, *íjtik ne chijchikuásin yei uélit amapepéta*, “de los seis, tres pueden escribir”. [LC: *chikwasiin*, “seis”; RM: náhuatl, *chiquace* (5 + 1)].
- 7 *chikúme*. [RM: náhuatl, *chicome* (5 + 2)].
- 8 *chíkuei, chíkei*. [RM: náhuatl, *chicuei* (5 + 3)].
- 9 *chikunáui*, al igual que *se ímei uan náhui íjpak*, “una mano con cuatro encima” (ambas expresiones 5 + 4). (RM: náhuatl, *chiconauí*).
- 10 *um púal*, es decir, dos conjuntos o cálculos (2 x 5), al igual que *úme iméi*, dos manos. (RM: náhuatl, *mactlactli*, “diez”, que significa “las dos

- manos”, pero no se utiliza el sistema quinesimal (5) del náhuatl para dígitos superiores).
- 15 *yéi púal*, es decir, tres conjuntos o cálculos (3 x 5). (RM, náhuatl, *caxtollí*, “quince”, lo cual demuestra la ausencia del sistema quinesimal (5) en náhuatl).
- 20 *náu púal*, cuatro conjunto o cálculos (4 x 5), así sucesivamente. [RM: *cempoalli*, “veinte”, una cuenta (1 x20)].
- 25 *mákuil púal* (5 x 5). [RM: náhuatl, *cempoalli ommacuilli* (20 + 5)].
- 30 *chikuásen púal* (6 x 5). [RM: náhuatl, *cempoalli ommatlactli* (20 + 10)].

Esta contabilidad no la transmiten otros escritos, por lo cual puede tener un origen reciente y de uso puramente local. No obstante, en cuanto se trata de mazorcas de maíz como unidad de cálculo, esta manera de contar podría provenir de una antigua forma popular.

En su continuidad, esta numeración llega sólo a treinta (30; sin embargo, notaremos que el cinco (5) reaparece en las centenas (100...)). Al utilizar la multiplicación de *sem púal*, conjunto de cinco (5) dedos o mazorcas por tres (3), con el número quince (15), se inicia un nuevo sistema de numeración el cual se construye también sobre la base de *sem púal* con valor de veinte (20). Así, en náhuatl existe el mismo *cempoualli* (RM: *cempoalli*, “para contar los seres animados, los objetos planos, delgados; 2ª orden de unidades. Veinte, es decir, la cuenta completa de los dedos, que servía de base al sistema numeral”; de *ce* o *cen*, “uno” y del verbo *poa*, “contar”) que Oviedo⁵ anotó como *çempual* cuatrocientos años antes para la unidad de veinte (20) día entre los pipiles de Nicaragua.

A este veinte (20), cuya raíz perceptiva directa se arraiga en manos y pies humanos, en Izalco corresponde al conjunto menor de mercancías, tal cual los veinte (20) granos de cacao. Desde el siglo XVI, Palacio⁶ nos informa del tema

⁵ G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDES, *Historia general y natural de las Indias islas y Tierra Firme del mar Océano*, José Amador de los Ríos y Serrano (ed.), tercera parte, tomo IV, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid 1855, p. 52.

⁶ D. GARCÍA DE PALACIO, *Relación hecha por el licenciado Palacio al Rey D. Felipe II, en la que describe la provincia de Guatemala, las costumbres de los indios y otras cosas notables* (8 de marzo de 1576), Colección de Documentos para la Historia de Costa Rica, San José de Costa Rica 1881, p. 17.

al referir que en el mismo territorio se calculaba en cifras superiores con granos de cacao. Así cuatrocientos (400) granos de cacao formaban un *contle*; veinte (20) *contles*, un *xíquipil*, es decir, una carga (400 x 20).

En jeroglifos náhuatl, se encuentran otras formas de contar; pero la idea que pervive entre los ancianos de Izalco es el recuerdo de los granos de cacao como dinero. Estas mismas personas octogenarias no olvidan la valiosa piedra verde o *chachíuit* la cual, cortada en pedazos, circulaba como moneda hace sólo cien años (es decir 1830).

Además, como cifra abstracta de cálculo, el número veinte (20) forma cantidades superiores mediante operaciones de cómputo en las cuales se utilizan las expresiones siguientes:

- asi* “es suficiente” para completar la suma (LC: *absi*, “llegar acá, hallar”).
- gi-pía* “tiene, contiene”; expresa la suma total que se interpreta como “hace/suma tanto” (LC: *piya*, “tener”).
- gi-négi* “se necesita”; corresponde a menos (-) en la resta. (LC: *neki*, “querer, desear”).
- uan* “y, con”, expresa más (+).
- (ij)pak* “en, de (LC: *pak*, encima de, sobre)”; expresa más (+).

Ejemplos adicionales se citan a continuación:

- 15 *ginégi mákuil pal así se púal*, “se necesita cinco para llegar a un cálculo”, (20 - 5). (RM: náhuatl, *caxtollí*).
- 20 *se púal*, un conjunto, cuenta o cálculo. [LC: *tsunti*, “veinte manos de maíz”, (1 x 20)].
- 25 *gipía se púal uan mákuil*, “tiene un conjunto y cinco” (20 + 5). (RM: náhuatl, *cempoalli ommacuilli*).
- 30 *úme iméi íypak ne púal*, “dos manos sobre/en/más un conjunto/cálculo”. [(2 x 5) + 20]. [Nótese la permanencia del cinco (5)].
- 35 -.

- 40 *úme púal*, “dos conjuntos/cálculos”, (2 x 20). No forman plural ni *púal* ni el verbo que depende del numeral. (RM: náhuatl, *ompoalli*, “dos veintes” (2 x 20); teóricamente el náhuatl ofrecería una denominación quintesimal alternativa, *chikuei púal/méi*, (8 x 5), para todos los números subsiguientes).
- 45 *úme púal uan mákuil*, “dos conjuntos/cálculos y cinco”. [(2 x 20) + 5].
- 50 *úme púal uan tájku*, dos cálculos/conjuntos y medio. [(2 x 20) + 20/2].
- 55 *ginégi mákuil pal ási yéi púal*, “tiene/falta cinco para llegar a tres conjuntos”, [(3 x 20) – 5].
- 60 *yéi púal*, (3 x 20). [RM: náhuatl, *eipoalli* o *epoalli*, “tres veintes” (3 x 20)].
- 100 *mákuil púal*, (5 x 20). (LC: *tsunti*, “veinte manos de maíz”; *see tsunti*, “cien mazorcas de maíz (un sonte)”). [RM: náhuatl, *macuilpoalli*, “cinco veintes” (5 x 20)].
- 200 *úme iméi púal*, (2 x 5 x 20). Dos manos por veinte. [RM: náhuatl, *matlacpoalli*, “diez veintes” (10 x 20)].
- 300 *yéi iméi púal*, (3 x 5 x 20). [RM: náhuatl, *caxtolpoalli*, “quince veintes” (15 x 20)].
- 400 *náui iméi púal*, (4 x 5 x 20). [RM: náhuatl, *centzontli*, “un cuatrocientos” (1 x 400)].
- 500 *mákuil iméi púal*, (5 x 5 x 20).
- 600 *chikuásin iméi púal*, (5 x 5 x 20).
- 800 *chikuei iméi púal*, (8 x 5 x 20). [RM: náhuatl, *ometzontli*, “dos cuatrocientos” (2 x 400)].

Nótese la divergencia entre operaciones náhuatl, combinatorias de sistemas quintesimal (5) y vigesimal (20), y náhuatl, estrictamente vigesimal (20). Así, “3 x 5 x 20 = 15 x 20 = 300” señala dos estrategias numéricas de nombrar lo mismo, es decir, dos sentidos con igual referencia. La permanencia de la mano en las centenas (100...) expresaría una particularidad náhuatl inédita. Más allá de todo universal – la idea de un número – su contabilidad en dos lenguas tan cercanas como el náhuatl y el náhuatl muestran amplias divergencias, aún no reseñadas.

ken, ga cómo, se utiliza para calcular en compras junto a la preposición *ga*. Así al vendedor de plátanos se le pregunta (LC: *keen*, “¿cómo?, como”; *ka*, “que (pronombre relativo); a, en, ¿dónde?, donde”; *keeski i-pati-w?*, ¿cuánto cuesta/su precio?”; *ka keeski?*, “¿cuánto es/cuesta (qué (es) cuánto)?”):

- *ken timá ga yéi sentavo?* “¿cuántas das por tres centavos?”
- *chikuásin ga yei!* “¡Seis por tres!”

O, el vendedor de dulces de tapa se vanagloria de su mercancía:

- *su tikúa, niunimetsmá yei tápa ga úme réal,* “si compras, te daré tres tapas por dos reales”.

Al no existir oposición entre oferta y demanda, el precio se expresa sin preposición:

- *nikuilijki sé real kinía,* “compré un real de plátanos”.

Tabla comparativa de sistemas		
quintesima	decimal	vigesimal
5	10	20
25	100	400
125	1,000	8,000
725	10,000	16,000
3,625	100,000	320,000
18,125	1,000,000	6,400,000
90,525	10,000,000	128,000,000
453,125	100,000,000	...
2,226,625

LA PRESENCIA DE LOS ANIMALES EN LOS CUENTOS DE ARÉVALO MARTÍNEZ

DANTE LIANO

(Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

Los animales fantásticos pueblan el imaginario medieval¹, y las sirenas avistadas en ríos y mares de América, los unicornios, dragones y centauros de otras épocas estimulan la transformación de delfines y manatíes en criaturas del delirio de exploradores y conquistadores. La visión de un perezoso garrobo recostado sobre un árbol evoca dinosaurios protegidos por armaduras prehistóricas y los cocodrilos agazapados entre el cieno, con su peligrosa mansedumbre aparente, despiertan imaginaciones y temores que yacen en el fondo de otras ciénagas. ¿Qué adolescente latinoamericano olvida a las tambochas de José Eustasio Rivera? En verdad, los animales que pasan por el tamiz de la literatura son todos fantásticos, por el solo hecho de someterse a la irrealidad de la lengua. Nadie avanza una sospecha de irrealidad ante la verosimilitud de los versos de Rubén Darío, “éste era un rey que tenía,/ un palacio de diamantes,/ una tienda hecha del día/ y un rebaño de elefantes”². Hasta pareciera que, de la enumeración de las posesiones del rey, la única realista sea la de los elefantes, tan fantásticos en la imaginación americana como un palacio de diamantes. ¿No podría sospecharse que este rebaño es tan verosímil y onírico como los ensalmos avistados por Don Quijote? ¿Que estos elefantes de fábula sean una primera manifestación de aquella parte narrativa del modernismo que derivará en la primera literatura fantástica? Pienso en Quiroga y sus atmósferas alucinadas, o en el mismo Lugones.

Ahora bien, si debemos hablar de modernismo y animales, no podemos pasar por alto al más famoso, entre los modernistas, por su proposición de

¹J. LE GOFF, *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*, Laterza, Bari 2004.

²R. DARÍO, “Margarita, está linda la mar”, en *Poesía*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1993, p. 374.

enfrentar hombres con animales, por oposición o semejanza. Por oposición y semejanza. Rafael Arévalo Martínez, con su *El hombre que parecía un caballo*³, inventa una manera literaria original, aunque no sea novedosa. Es su particular visión de los hombres y la eficaz manera de proponerla la que convierte en predecesores a sus fuentes literarias.

Hay, en sus relatos (llamados perezosamente “psicozoológicos”) una dinámica que se inaugura con el más famoso de esos cuentos: “El hombre que parecía un caballo”. Tenemos a un narrador que atestigua los hechos, que se mantiene como a la expectativa de lo que pasa, y que nos va describiendo las acciones del protagonista, que en realidad, será la víctima de sus observaciones. El narrador es una suerte de *voyeur*, una araña que de lejos ve cómo un insecto se enreda en la tela. Tal narrador no sabe todavía nada, sino que acompaña al lector en el descubrimiento de la verdadera naturaleza del personaje central. De ese modo, por acumulación, vicios y virtudes van apareciendo, hasta que, de pronto, llega la iluminación: este hombre, esta mujer, se parecen a tal animal. La segunda parte del cuento es un proceso por el cual el parecido se transforma en esencia. Como en una postulado lógico, el planteamiento del problema da lugar a una hipótesis, y el desarrollo del cuento es la verificación de dicha hipótesis a través de las acciones del personaje. De manera que si el narrador ha dicho que tal personaje se parece a tal animal, en la segunda parte del relato el narrador demuestra que tal personaje es tal animal. El Señor de Aretal es un caballo, el trovador colombiano es un perro y la amiga Elena es una leona. A causa de la última identificación, los cuentos de Arévalo Martínez han sido inscritos en la literatura fantástica, pues no resulta una banalidad distinguir entre ser y parecer. El establecimiento de semejanzas, aún físicas, entre hombres y animales, está detrás del umbral de lo fantástico. Declarar que no hay tal semejanza, sino que un hombre es, en realidad, determinado animal, deshace la metáfora para llegar a la transformación, palabra-clave de toda la categorización de lo fantástico⁴, de Propp, pasando por Todorov hasta llegar a Greimas.

³ R. ARÉVALO MARTÍNEZ, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, D. LIANO (ed.), Colección Archivos de la Literatura Latinoamericana, ALLCA, Madrid-Paris 1997.

⁴ Cf. V. PROPP, *Morfología della fiaba*, Einaudi, Torino 2000; T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2000; A.J. GREIMAS, *Semantica strutturale*, Meltemi, Milano 2000.

Al reflexionar sobre la genealogía literaria de los cuentos de Arévalo Martínez, se logró establecer, con una cierta precisión, los antecedentes inmediatos. Carlyle es citado por el mismo Arévalo⁵, mientras Wilde (*La esfinge*⁶) apunta a los misterios ocultistas, que también aparecerán en *La signatura de la esfinge*. Las coincidencias más notables aparecen en la novela de Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*⁷, en donde el decadente francés hace correlaciones entre hombres y animales. Para un modernista latinoamericano, la lectura del decadentismo era casi obligatoria. Y así habrá sido para Arévalo Martínez, que no se sustrae a la influencia de Lorrain⁸.

Relacionar al autor guatemalteco con la literatura francesa era una operación lícita. Bien sabemos que, aun antes del modernismo, para un escritor latinoamericano era más importante conocer la literatura europea que la de su propio país, por no hablar del desconocimiento generalizado de lo que se produce en el continente. Aparte de esto, estaba a la mano la literatura maya, que cuenta con varios ejemplos de relación entre hombres y animales. No se la tomó en cuenta por el análisis de las circunstancias culturales de Arévalo Martínez.

Guatemala, a principios del siglo XX, a pesar de estar sometida a una férrea dictadura liberal, era visitada por los principales escritores latinoamericanos. Habría que corregir la frase anterior: precisamente por estar sometida a una férrea dictadura liberal, fue visitada por algunas luminarias de la literatura. Ello era debido al capricho literario del dictador, don Manuel Estrada Cabrera, que, como buen masón y liberal, aborrecía al clero católico (no por nada lo derrocaron las palabras de un aristocrático obispo) y exaltaba la literatura clásica. De modo que hizo construir un templo a Palas Atenea en el Hipódromo del Norte y celebró Juegos Florales para las fiestas de independencia. Una tarjeta postal lo retrata, en hábil retoque fotográfico, coronado de laurel, mientras conversa con la diosa Minerva. Cuando llegaban a Guatemala Rubén Darío o José Santos Chocano, los obsequiaba con un tratamiento principesco, que los poetas remuneraban con sonetos alimenticios

⁵ AREVALO, *El hombre que parecía un caballo...*, p. 307.

⁶ O. WILDE, *The sphynx*, Charles Ricketts, London 1894.

⁷ J. LORRAIN, *Monsieur de Phocas*. *Astarté*, Paul Ollendorf, Paris 1901.

⁸ Cf. ARÉVALO, *El hombre que parecía un caballo...*, pp. 317-329.

dedicados a la madre del Presidente. Cada vez que uno de estos poetas llegaba a Guatemala, Arévalo corría al hotel en que se hospedaban, no tanto para rendirles pleitesía, cuanto para absorber lo más posible las últimas novedades literarias que llevaban. Las novedades literarias de un modernista tenían como epicentro a Francia, con ramificaciones orientalistas, como estaba de moda en esa época. La llegada del literato más influyente en Arévalo, Miguel Ángel Osorio⁹, aporta todavía más lecturas de origen metropolitano. Si alguna vez los modernistas voltearon a ver a sus compatriotas indígenas, fue para continuar la mitificación romántica¹⁰.

Por otro lado, Arévalo no tenía motivos para ocuparse de literatura indígena. Como ya se ha probado ampliamente con la triste discusión sobre la tesis de licenciatura de Miguel Ángel Asturias¹¹, no había en esos tiempos ningún conocimiento de la cultura maya. Al contrario, predominaban en los ambientes culturales las tesis racistas de Ingenieros, de filiación lombrosiana y sarmentina¹². En el momento de la escritura de *El hombre que parecía un caballo*, todavía estaban por publicarse las utopías de José Vasconcelos sobre la quinta raza que dominaría el porvenir¹³. Si nos vamos a atener a la cultura ladina de Arévalo Martínez, tendremos que suponer un desprecio infinito del indígena maya. Pero el autor guatemalteco era uno de los hombres más cultos de su generación. Ello podría hacernos pensar en un interés personal del autor por las manifestaciones de la literatura popular. Sobre todo porque Arévalo, para ganarse la vida, tuvo que ejercer de tenedor de libros en el interior del país, y debió, por ese oficio, tratar con infinidad de indígenas. Más aún, cuando el tipo de trabajo lo hizo enfermar y retirarse a Quetzaltenango, la convivencia con la población indígena se hizo forzosa, pues la zona está densamente

⁹ Nadie reconocerá por este nombre al famoso Porfirio Barba Jacob, Maín Ximénez y Ricardo Arenales por otros nombres.

¹⁰ Véase “Caupolicán”, de Darío. (R. DARÍO, *Poesía...*, p. 175).

¹¹ M.A. ASTURIAS, *El problema social del indio*, Julio César Pinto Soria (ed.), Ed. Universitaria, Guatemala 2005.

¹² J. INGENIEROS, “Las ideas sociológicas de Sarmiento”, en *Sociología argentina. Obras Completas*, T. 6, Ediciones Mar Oceano, Buenos Aires 1962, pp. 213-243.

¹³ J. VASCONCELOS, *La raza cósmica* (1925), Espasa Calpe (Colección Austral), México 1948, p. 52.

poblada por los mayas de etnia quiché. Y, sin embargo, no tenemos ninguna prueba del interés de Arévalo por la cultura indígena. Tómese en cuenta que, si bien el *Popol Vuh* y el *Rabinal Achí* ya habían sido dados a conocer en Europa, eran libros perfectamente desconocidos en su país de origen. La primera impresión del *Popol Vuh*, en Guatemala, es de 1927¹⁴, lo cual despeja la duda de que Arévalo haya conocido el texto antes de escribir los cuentos que nos ocupan. Más aún: los datos recogidos en las diferentes entrevistas a los parientes y amigos de Arévalo, confirmaban la hipótesis que la literatura maya no había interesado al autor estudiado. Por este motivo, en la edición crítica, se escogió no tomar en cuenta la relación animales/hombres en la obra de Arévalo Martínez bajo la influencia de las raíces mayas de Guatemala.

¿Por qué, entonces, reabrir la cuestión?

Todo obedece a una serie de reflexiones sobre la literatura centroamericana y sobre la literatura guatemalteca en particular, en relación con la idea de nación (si una literatura viene denominada “guatemalteca” es porque la ponemos en correspondencia con una nación determinada: Guatemala). Dicho en forma abreviada, la afirmación de la existencia de una literatura guatemalteca presupone la existencia de la nación Guatemala. El problema está en cómo ha sido construida esa idea de nación y cómo esa nación se nos presenta en los tiempos actuales. Descrita según los términos acostumbrados, Guatemala tendría que ser un país unitario, cobijado por una sola lengua y una población de cultura homogénea. Hasta ahora, así se ha enseñado en las escuelas. Sin embargo, sabemos que no es así. En Guatemala coexisten 21 lenguas, hay por lo menos cuatro etnias y su producción cultural es bastante heterogénea. De allí que hablar de “cultura guatemalteca”, como un todo sólido e integrado, constituya, por lo menos, un atrevimiento. Con mayor modestia, se puede percibir la existencia de una cultura y de una literatura guatemaltecas como un proceso de formación, en donde la convivencia de etnias y lenguas puedan dialogar en una dinámica preferentemente integrativa e inclusiva.

¹⁴ J.A. VILLACORTA C. – F. RODAS N., *Manuscrito de Chichicastenango (Popol Buj)*, Sánchez & de Guise, Guatemala 1927.

La hipótesis que descartaba todo interés de Arévalo Martínez por la cultura maya resulta lógica, pero quizá haya llegado la hora de revisar algunos presupuestos conceptuales, aplicables no sólo a ese autor sino, más en general, a todo el conjunto de la literatura de esa área geográfica. Para un estudioso de la literatura, la experiencia le aconseja una gran prudencia sobre las declaraciones de un autor sobre la propia obra y, más en general, sobre sus lecturas y posibles influencias. Un notable ejemplo lo ofrece Borges, quien tiende a exaltar la figura de Rafael Cansinos-Assens. Muchas admiraciones de Borges no corresponden a la sentencia que el tiempo ha emitido sobre la calidad de algunos autores. Así como muchas de sus deploraciones resienten de actitudes viscerales (no puedo dejar de señalar su desprecio por Miguel Ángel Asturias, tan epidérmico que no le permitió ni siquiera leer las obras del guatemalteco). De la misma forma, la lectura de la obra no deja ver, en modo transparente, cuáles son algunas bases culturales que subyacen a esa obra determinada. Lo señaló, en modo admirable, Cornejo Polar, refiriéndose a la paradoja indigenista¹⁵. En el caso de Arévalo Martínez, autor de gran sensibilidad y capacidad de absorción de todo aquello que leía o escuchaba, solo el hecho de haber nacido en Guatemala lo pone en contacto inmediato con la cultura indígena del lugar. Si a ello añadimos el dato biográfico que vivió por muchos años en el campo guatemalteco, donde es imposible no estar en estrecha relación con la población maya, entonces podemos proponer una reflexión sobre posibles influencias no totalmente conscientes de la cultura indígena sobre su concepción del mundo.

Es de todos sabido que la sociedad guatemalteca es una sociedad escindida, donde una minoría de ladinos hegemoniza el poder y ejerce un dominio de explotación sobre los indígenas. Dicho dominio se complementa con un racismo visceral en contra de la población explotada. Y, sin embargo, siendo esa mayoría indígena vituperada y humillada, de todas maneras su cultura (que se ha mantenido fuerte y potente durante toda la época colonial e independiente) se filtra dentro la cultura ladina (que se identifica con la cultura occidental, en ansiosa división entre lo hispánico y lo norteamericano).

¹⁵ A. CORNEJO POLAR, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lasontay, Lima 1980.

Esas filtraciones resultan evidentes, aunque escasas, en el lenguaje. El idioma español de los ladinos de Guatemala se encuentra severamente preservado. Y sin embargo, el guatemalteco no puede escapar al ensordecimiento de la “r” final o a una curva de la entonación que deja siempre dudas entre lo interrogativo o lo afirmativo¹⁶.

No es el caso de explayarse sobre las emergencia del carácter indígena en el fenotipo ladino, ni sobre las costumbres sociales. Baste decir, por ahora, y dejando para otro ensayo la cuestión, que resulta evidente, para un no guatemalteco, cómo lo maya vive y se manifiesta aún en aquellos que detestan a los indígenas. Me parece más interesante ir a una característica de la cultura maya que puede ponerse en relación con Arévalo Martínez, objeto de nuestra reflexión.

Se trata de la creencia en el “nahual”. Este aspecto de la cultura maya, bastante conocido desde los primeros estudios antropológicos sobre esa cultura, recibió un impulso de popularidad con el testimonio de Rigoberta Menchú¹⁷. Todo el capítulo 3 de esa obra desarrolla el tema, con una frescura e ingenuidad que complementa lo dicho por los estudiosos. Para todos es sabido que el nahual es un animal que representa, más que un *alter ego*, una especie de protector y compañero del hombre en su travesía por la vida.

Brenda de Rosenbaum¹⁸ distingue entre “nahual” y “tonal”. El primero sería el resultado de una transformación del hombre en animal mientras que el segundo sería el animal compañero, el otro yo, el reflejo espiritual de una persona en la naturaleza. Si bien tal distinción es pertinente, la costumbre autoriza a llamar “nahualismo” a todos los fenómenos de este tipo, al punto

¹⁶ A.M. PALMA, “Estudios sobre el dominio del español en estudiantes universitarios mayahablantes” (Tesis de graduación), Universidad Rafael Landívar, Guatemala 2003, en M. SÁNCHEZ, “Notas sobre el español de Guatemala”, *Centroamericana*, 2007, 13, p. 119.

¹⁷ E. BURGOS, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Argos Vergara, Barcelona 1983.

¹⁸ B. DE ROSENBAUM, “El nagualismo y sus manifestaciones en el Popol Vuh”, en AA.VV., *Nuevas perspectivas sobre el Popol Vuh*, R.M. CARMACK – F. MORALES SANTOS (eds.), Piedra Santa, Guatemala 1983, pp. 201-206.

que los mismos mayas no realizan tal distinción¹⁹. Esa diferencia se da sobre todo en el campo de los estudiosos. Según Rosenbaum, la simple definición de “nahualismo” es la transformación de seres humanos en animales²⁰. Y distingue tres tipos: a) una transformación “de liberación corporal”, relacionada sobre todo con la literatura mítica, en la que un héroe debe adquirir propiedades animales para superar una prueba u obtener un resultado; b) una transformación de “evasión de la regulaciones sociales”, relacionada sobre todo con la transgresión de las normas de convivencia con fines generalmente deplorables; y, c) una transformación “accidental”, causada por la ingestión de determinados alimentos, que causan cambios en el individuo²¹. Entre los mayas, la creencia en el nahual está muy difundida y tiene consecuencias notables en la vida cotidiana. Por ejemplo, la relación con los animales es de mucho respeto, en cuanto, de alguna manera, cada animal representa no sólo un símbolo sino también una cierta forma del espíritu. Y si bien el uso de apellidos con nombre de animal sea general en casi todas las culturas (el apellido Vaca, en español, que tiene una cierta alcurnia o el apellido Porcu, en sardo) es de notar que algunos apellidos mayas responden a esa característica: Quiej, Batz.

En la cultura de Guatemala el nahualismo nominal se ha filtrado en una costumbre que caracteriza a los ladinos: el muy frecuente uso de apodos con nombre de animal. Sapo es sobrenombre muy frecuente para las personas de baja estatura; Conejo, para quien ostenta incisivos salientes; Coche, para la persona gorda; Sanate, para quien semeja un pájaro; Ratón, para persona pequeña y delgada; Gato, para los de ojos claros; Perico, para el hablador, y así, según gusto e imaginación. La asimilación a un animal puede ser temporal, debido a una conducta determinada: ser “chucho” durante una comida significa avorazamiento, falta de contención. Y existe una caracterización de los abogados que ilustra bastante bien esta asociación entre conducta animal y humana. Para saber cómo es un abogado hay que llevar un gato a su despacho.

¹⁹ No lo hace Rigoberta Menchú, quien no menciona la palabra “tonal” en el capítulo dedicado al nahualismo (Cf. BURGOS, *Me llamo Rigoberta Menchú...*, pp. 39-41).

²⁰ ROSENBAUM, “El nahualismo y sus manifestaciones en el Popol Vuh”, p. 201.

²¹ *Ibi*, pp. 203-204.

Si el gato huye, es que el abogado es “chucho”, avorazado; si en cambio lo ataca, es que el abogado es “rata”, o sea, miserable y mezquino.

En literatura, podemos registrar la presencia de animales desde la época precolombina. No solamente como compañeros del hombre durante la creación del mundo, sino también como nahuales, como sujetos de la transformación. Como es natural, el libro más poblado de tales transformaciones es el *Popol Vuh*, en donde la construcción del mito requiere arduas pruebas para los héroes del relato. Ya desde el inicio, encontramos una explicación mítica de la existencia de los monos. Durante la segunda creación del hombre, los dioses crean a los hombres de madera. Éstos se comportan como ingratos, al no reconocer a sus creadores, y son castigados por un diluvio universal. Los que no se ahogan, se refugian en las ramas de los árboles más altos. Los dioses les perdonan la vida, pero les quitan todos los atributos de inteligencia que les habían dado. Son muy parecidos a los hombres, pero carecen de los atributos humanos. Ese es el origen de los monos. Aquí no hay nahualismo, porque la transformación es definitiva y degenerativa: el hombre es convertido en animal contra su voluntad, no para cumplir con alguna misión. Tampoco lo hay en la explicación mítica de las características de algunos animales. El célebre episodio de los gemelos puestos a cuidar la milpa (un campo de maíz) contra los animales depredadores, da como resultado la configuración física de los ratones: un gemelo intenta estrangularlo (de allí los ojos saltones) pero el animal escapa, y cuando el niño lo atrapa por la cola, el animal se escurre, dejándolo con los pelos en la mano (por eso los ratones tienen la cola lisa); mientras el conejo tiene apenas un copo blanco y peloso porque también escapa, y su hermosa cola queda en las manos del otro gemelo. Son explicaciones míticas de fenómenos naturales. Las transformaciones ocurren cuando los gemelos, ya convertidos en hombres, van a castigar a los señores de Xibalbá. Nótese cómo hay una decisiva intervención de los animales para que los gemelos puedan ejecutar su misión.

Recordemos el texto. Los mensajeros de Xibalbá anuncian a la abuela que sus nietos deben presentarse para el ritual juego de pelota. Para mandar el mensaje a los dos muchachos, la abuela le dicta el mensaje a un piojo, que sale saltando de la casa. El piojo es atrapado por un sapo, que fue comido por una serpiente, que, a su vez, fue tragado por un águila. Ésta voló hasta donde

estaban los muchachos, quienes la cazaron con sus cerbatanas. El águila cayó, vomitó a la serpiente, que vomitó al sapo, quien, finalmente, vomitó al piojo y el piojo pudo transmitir el mensaje. El círculo mágico protagonizado por los animales se cierra aquí, y comienza la verdadera operación de nahualismo, que se efectuará al final, cuando los señores de Xibalbá los queman. Sus cenizas, echadas al agua, se convierten en dos peces gato, que, ya fuera del agua, recuperan su forma humana.

Otra obra precolombina, el *Rabinal Achí*, cuenta con la presencia de hombres/animales, personificados por figuras de segundo plano. Mientras discurre la acción en un escenario en el que confluyen tiempo y espacio durante una jornada, hacen de telón de fondo los 12 caballeros águila, acompañados de los 12 caballeros jaguar. Son, evidentemente, órdenes militares, y solamente su presencia autoriza a hablar de una dualidad hombre/animal en la obra, presuntamente teatral. De obligada mención, aunque la obra no se puede calificar como estrictamente indígena, la pieza nicaragüense *El Güegüence o el macho ratón*, precisamente por la dualidad hombre/animal que encontramos en el título.

La continuidad de la relación animales/hombres en la literatura de Guatemala se percibe también en lo poco que conocemos de la literatura colonial. Don Antonio de Paz y Salgado, el escritor neoclásico más distinguido, aparte de algunas tediosas composiciones de conmemoración religiosa, escribe un divertido tratado llamado *El mosqueador*²², en donde compara a los amigos fastidiosos e insistentes con las moscas, y todo el texto es una serie de consejos (con la notable influencia de Torres y Villaroel) para espantar a tan molestos hombres/mosca. En la literatura pre-independentista, quizá sea un abuso, porque el género obliga a la alegoría animalesca, pero de todos modos vale la

²² A. DE PAZ Y SALGADO, *El mosqueador*, Imprenta de Sebastián de Arévalo, Guatemala 1742. (Ha sido editado por Héctor M. Leyva: A. DE PAZ SALGADO, *Las Luces del cielo de la Iglesia. El Mosqueador añadido*, H.M. LEYVA (ed.) – M.R. PORTILLO ANDRADE (trad.), Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Editorial Universitaria, Tegucigalpa 2006).

pena citar al fraile Matías de Córdova, autor de *La tentativa del león y el éxito de su empresa*²³ y a las fábulas de don Rafael García Goyena²⁴.

Para no correr el riesgo de hacer un catálogo resumido de la literatura guatemalteca (pero este peligro nos advierte de la continuada presencia de la asociación entre hombres y animales en dicha literatura), mejor es enfocar nuestra atención en dos autores del siglo XX, Augusto Monterroso y Miguel Ángel Asturias, para terminar nuestra reflexión sobre don Rafael Arévalo Martínez.

No podemos aventurarnos a especular, ni de lejos, sobre la posible influencia de Arévalo sobre Monterroso. Hay que decir, sin embargo, que en el momento en que Tito Monterroso comienza su carrera literaria, la figura poética más importante en Guatemala no es Miguel Ángel Asturias, quien está viviendo el período más negro de su vida. Devastado por problemas personales y familiares, diputado del congreso fantoche del dictador, sin haber publicado lo que se consideran sus obras maestras, Asturias está reducido a su rol de periodista muy popular, pero siempre periodista. El “Poeta Nacional”, el escritor laureado es Rafael Arévalo Martínez, quien dirige la Biblioteca Nacional, de la cual Monterroso es asiduo. Algo de admiración habrá sentido el joven Monterroso ante la figura deliberadamente literaria de don Rafael.

Las fábulas de Monterroso no nos conducen a *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Los cuentos de Arévalo nada tienen que ver con las fábulas: son hombres que adquieren las semblanzas de animales, en virtud de sus características espirituales. En las fábulas de Monterroso, son los animales los que adquieren semblanzas de hombres, gracias a los defectos de esos hombres. Además, la atmósfera alucinada de Arévalo, con sus retorcidos juegos espirituales, que sin querer aluden a dobles o triples interpretaciones, dejan paso, en Monterroso, a una racionalidad deliberada, lúcida, porque necesaria para el ejercicio de su despiadada ironía.

Los animales de Monterroso parecieran ser, en realidad, actitudes humanas disfrazadas de animales. Así, “El camaleón que no sabía de qué color ponerse”²⁵

²³ Fr. M. DE CÓRDOVA, *La tentativa del león y el éxito de su empresa*, José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación, Guatemala 1960.

²⁴ R. GARCÍA GOYENA, *Fábulas*, Ediciones del Gobierno de Guatemala, 1950.

²⁵ A. MONTERROSO, *La oveja negra y demás fábulas*, Mortiz, México 1969, p. 29.

supone el desarrollo de un lugar común del idioma: el achacar de “camaleontismo” a los oportunistas políticos o sociales. El concepto antecede a la narración. En “El conejo y el león”, una burla del psicoanálisis no da lugar a una fábula, sino a la parodia de una fábula. O en “La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo”, la parodia llega a su punto máximo. Una jirafa se pierde y cae en medio de una batalla. Una bala de cañón le pasa cerca, pero no la toca. La jirafa razona: “Qué bueno que no soy tan alta, pues si mi cuello midiera treinta centímetros más esa bala me habría volado la cabeza; o bien, qué bueno que esta parte del desfiladero en que está el Cañón no es tan baja, pues si midiera treinta centímetros menos la bala también me habría volado la cabeza. Ahora comprendo que todo es relativo”²⁶. La estupidez del razonamiento mueve a risa porque el autor nos lo presenta con toda solemnidad. Y también mueve las seguridades del lector, por pura proyección, y aquí está la moraleja escondida de la fábula: ¿cuántas veces elaboramos razonamientos que nos parecen, por su formulación lingüística, lógicos e intelectualmente elevados, cuando, en realidad, son soberanas idioteces? Y aquí la risa del lector se congela, centrado por la bala de cañón de la ironía de Monterroso. Casi en todas las fábulas de Monterroso los animales son una suerte de encarnación del concepto que pretende mostrar, y el lector los toma por lo que son: meros pretextos. Nada que ver con las transformaciones de hombres en animales de la estirpe del *Popol Vuh*. Y nada que ver con don Rafael Arévalo Martínez, cuyo uso de la ironía era de otro tipo.

Miguel Ángel Asturias, en cambio, recoge plena y deliberadamente la influencia del *Popol Vuh*²⁷. Su descubrimiento de la obra en París lo lleva no sólo a una traducción del francés²⁸, sino a incorporar mucho de la obra en su

²⁶ *Ibi*, p. 25.

²⁷ Existe, sobre el tema, una muy extensa bibliografía. Remito a los vastos y exhaustivos estudios de Gerald Martin sobre *Hombres de maíz*, para la Colección Archivos: G. MARTIN, “Génesis y trayectoria del texto” y “Destinos: la novela y sus críticos”, en M. ÁNGEL ASTURIAS, *Hombres de maíz*, Colección Archivos de la Literatura Latinoamericana, ALLCA, Madrid-París 1992, pp. 471-505 y 507-538.

²⁸ M.A. ASTURIAS – J.M. GONZÁLEZ DE MENDOZA, *Popol Vuh*, París 1927 (Losada, Buenos Aires 1968).

colección de relatos *Leyendas de Guatemala*²⁹. Extraordinaria es la fusión de los resabios modernistas con el estilo áulico del libro sagrado de los mayas:

En la amorosa profundidad de la penumbra: el tuteo de las palomas, el aullido del coyote, la carrera de la danta, el paso del jaguar, el vuelo del milano y mi paso despertaron el eco de las tribus errantes que vinieron del mar. Aquí fue donde comenzó su canto. Aquí fue donde comenzó su vida. Comenzaron la vida con el alma en la mano. Entre el sol, el aire y la tierra bailaron al compás de sus lágrimas cuando iba a salir la luna. Aquí, bajo los árboles de anona. Aquí, sobre la flor de capulí.

Y bailaban cantando:

“¡Salud, oh constructores, oh formadores!”³⁰.

Y, en la “Leyenda del volcán”, cómo no recordar a los gemelos míticos que se convierten en peces para renacer como hombres en los “tres que venían en el agua”: “Los tres que venían en el agua, como los peces, se alumbraban de estrellas”. Años más tarde, Asturias adelanta, al final del capítulo “El baile de Tohil” de *El Señor Presidente*³¹, cuando Miguel Cara de Ángel sufre una suerte de alucinación, al salir de la entrevista con el Dictador, lo que será el estilo de *Hombres de maíz*: “(...) hombres untados de animales entraron saltando en filas de maíz”³². Lo que es una epifanía para Cara de Ángel, según las palabras de Gerald Martin³³, resulta una anticipación en el *corpus* de la obra asturiana.

Podemos repetir, con los principales especialistas de la obra de Asturias, que uno de los principios basilares sobre los que se funda *Hombres de maíz* es el nahualismo. De nuevo la plástica figura de los hombres-peces viene evocada por la figura de Gaspar Ilóm, cuando se lanza al río después de ser envenenado por el Coronel Gonzalo Godoy³⁴. Sólo que, en este caso, el agua del río no es el

²⁹ M.A. ASTURIAS, “Leyendas de Guatemala”, en *Cuentos y Leyendas*, M.R. MORALES (ed.), Colección Archivos de la Literatura Latinoamericana, ALLCA, Madrid-Paris 2000, pp. 3-122.

³⁰ *Ibi*, p. 16.

³¹ M.A. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, G. MARTIN (ed.), Colección Archivos de la Literatura Latinoamericana, ALLCA, Madrid-Paris 2000, pp. 298-309, en particular p. 308.

³² *Ibi*, p. 308.

³³ *Ibi*, pp. 424-425.

³⁴ ASTURIAS, *Hombres de maíz*, p. 24.

símbolo de la resurrección, como en los gemelos míticos del *Popol Vuh*, sino causa de la muerte. En diferentes lugares de la novela, el nahualismo aparece claramente como un recurso que proviene, de seguro, de los estudios parisinos sobre los mayas. Quisiera recordar el capítulo “Venado de las siete-rozas”, en donde, al principio, los hermanos aluden a la tercera forma de nahualismo descrito por Rosenbaum, cuando señalan, como origen de la enfermedad de la madre “el mal que le hicieron con algún grillo”³⁵. La ingestión del grillo provoca en la madre la transformación, la enfermedad del hipo. Los cinco hermanos saben que fueron los Zacatón los responsables del embrujo, y sin más averiguaciones, los decapitan a todos. A la vista de sus hijos con las cabezas de los enemigos en la mano, la madre se cura, según la vieja creencia de que un gran susto aleja al hipo. En seguida, Gaudencio Tecún mata, con su escopeta, al Venado de las Siete-Rozas, que otro no es sino el nahual del curandero. Así lo declara: “El curandero y el venado, para que vos sepás, eran énticos. Disparé contra el venado y ultimé al curandero (...)”

El otro ejemplo del uso del nahualismo como recurso literario se encuentra en el capítulo “Correo Coyote”. La sospecha de que Nicho Aquino, el cartero de San Miguel Acatán, se convierte en coyote para ir más de prisa mientras atraviesa las montañas con la correspondencia a la capital, se encuentra incluso en una suerte de *mise-en-abyme*, cuando el cura del pueblo define a los nahuales, en una especie de diario que va escribiendo: “animales protectores que por mentira y ficción del demonio creen estas gentes ignorantes que son además de sus protectores, su otro yo, a tal punto que pueden cambiar su forma humana por la del animal que es su “nahual”, historia ésta tan antigua como su gentilidad”³⁶. La teoría del padre Valentín Urdáñez encontrará, páginas más adelante, su verificación, cuando, en su descenso al inframundo, don Nicho Aquino se convierte, efectivamente, en coyote, como todos sospechaban.

Todo este recorrido literario nos lleva a la conclusión y cierre de las reflexiones sobre Rafael Arévalo Martínez. Esto es, a la reapertura de la discusión sobre el influjo de la cultura maya, y en específico, sobre el influjo del

³⁵ *Ibi*, p. 39.

³⁶ *Ibi*, p. 128.

nahualismo sobre *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. La respuesta negativa a esta pregunta, aceptada en la edición crítica, obedece a una actitud estrictamente empírica y científicista. Esto es, no tenemos ninguna prueba de la presunta influencia indígena sobre Arévalo Martínez. Y, por el contrario, abundan los testimonios sobre sus lecturas de textos de autores europeos y las influencias de estos son bastante meridianas en una lectura profunda del texto.

Sin embargo, y como frecuentemente sucede, tal conclusión no nos basta para una interpretación global de la obra y del autor. Existe, alrededor de Arévalo Martínez, todo un contexto al cual no podía permanecer indiferente, como no puede permanecer indiferente nadie que pertenezca a la cultura guatemalteca, si aceptamos que ésta es un encuentro de lenguas, de etnias y de culturas. Si la cultura maya penetra en nuestro idioma, en nuestras creencias, en nuestra religión o falta de ella, en fin, en nuestra manera de ver el mundo, no es posible crear una isla literaria completamente inmune e indiferente a lo que la rodea. Sobre todo si se trata de la cultura maya, de hondas raíces milenarias y de una vigorosa potencia, que llega a determinar hasta la organización social de los pueblos del altiplano. Sin que seamos totalmente conscientes, una buena parte de nosotros es maya, desde los rasgos físicos (muchos que se declaran ladinos comparten el fenotipo indígena con los mayas) hasta los mínimos gestos de la vida cotidiana (por ejemplo, el hipo que se cura con un susto).

Si como hemos dicho, Rafael Arévalo Martínez pasó gran parte de su vida entre indígenas, cuando ejerció mal de su grado el oficio de tenedor de libros en las fincas o cuando vivió en Quetzaltenango, algo habrá absorbido de la cultura maya. Entonces, partiendo de esta intuición, se podría desarrollar la hipótesis de que, aparte la influencia de Lorrain y, más aún, de las doctrinas ocultistas de Madame Blavatsky y su discípula Annie Besant, *El hombre que parecía un caballo* puede ser estudiado como el resultado del influjo del nahualismo. Un influjo inconsciente, al contrario de Asturias, un influjo como un río subterráneo, un influjo que haría transformarse al Señor de Aretal en un caballo, así como el curandero se transformaba en el Venado de las Siete-Rozas, o Nicho Aquino en el correo-coyote. La investigación queda abierta, de nuevo.

ESCRITORAS EN LA CUBA DEL SIGLO XX

SILVANA SERAFIN
(Università degli Studi di Udine)

Antecedentes

Hasta el siglo XX en Cuba, así como en otros países de Hispanoamérica, figuras extraordinarias como María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, más conocida con el nombre de Condesa de Merlin (La Habana 1789 – París 1852)¹ y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe 1814 – Madrid 1873) dejarán una huella imborrable por haber osado desafiar las rígidas normas de la política y de lo social, adelantando críticas atrevidas al sistema y rompiendo cánones literarios de antigua ascendencia patriarcal.

Si con *Viaje a La Habana* (1844), versión censurada de la primera edición francesa de *La Havane* (1844), a la Condesa de Merlin se le atribuye el mérito de haber fundado la literatura cubana en femenino, la novela *Sab* (1841) le asigna a Gertrudis Gómez de Avellaneda² la primacía de haber introducido la narrativa social en Latinoamérica, poniendo el acento en la situación de la mujer y el esclavo³. En la realidad de la ficción, capaz de realizar los sueños más ambiciosos, estas mujeres atrevidas y rebeldes que ya salieron de los estrechos ámbitos de la casa y de la condición ontológica originaria, además de contribuir a la determinación de la *cubanía* – ente en formación alimentado constantemente por las aportaciones de culturas diferentes fundidas en un

¹ Sobre el argumento, cfr. el exhaustivo volumen: S. REGAZZONI, *La Condesa de Merlin. Una escritura entre dos mundos o de la retórica de la mediación*, Mazzanti, Venezia 2009.

² Cfr. S. MONTERO, *La narrativa femenina cubana 1923-1958*, Ediciones Academia, La Habana 1989.

³ Cfr. S. REGAZZONI, “Schiavo, donna e nazione in *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en ID., *Storie di fondazione storie di formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 41-63.

unicum vigoroso – muestran una nueva vía a todas las mujeres que seguirán, deseosas de medirse con el poder de la palabra literaria que modela el yo y la sociedad en tiempos y modalidades de escritura diferente.

1900-1959

Hasta la primera mitad del siglo XX y precisamente hasta 1959, se distinguen muchas tipologías de escritoras que empiezan a escribir antes de la época castrista. Algunas después de la revolución cubana dejan el país, otras no escriben ya y por eso resulta difícil definir el grado de voluntad consciente de una escritura en femenino. Su testimonio es sobre todo de carácter histórico en cuanto indaga la realidad cotidiana en todos sus aspectos y circunstancias socio-económicas.

Las hay que luchan por la afirmación de los derechos de las mujeres como: Lesbia Soravilla, Flora Díaz Parrado, Irma Pedroso, Surama Ferrer, Gracida Garbalosa y Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975). Esta última, fundadora de la revista *Espartana* y portavoz del feminismo de la época, es la escritora más importante de toda la generación. Entre sus obras principales se incluyen: *Evocaciones* (1922), *El triunfo de la débil presa* (1926), *La vida manda* (1929), *Dolientes* (1931), *En la noche del mundo* (1940), *Sonata interrumpida* (1943), *La dama del arcón* (1949), *Hágase la luz* (1953), *Algunos cuentos (de ayer y de hoy)* (1957), cuyo carácter común es la toma de conciencia de las posibilidades femeninas para actuar en la sociedad.

A ella se acerca la poetisa Dulce María Loynaz (1903-1997) – continuadora de la gran lírica del continente iniciada por Gabriela Mistral, Alfonsina Storni e Delmira Agustini – que llega a ser conocida incluso fuera de los confines nacionales. La original construcción de la individualidad femenina, la profundidad del análisis de sus personajes y la referencia al símbolo, según los dictámenes de la corriente posmodernista, caracterizan toda su obra: la poética – *Canto a la mujer estéril* (1937), *Versos* (1938), *Juegos de agua* (1947), *Poemas sin nombre* (1953), *Poesías escogidas* (1985), *Últimos días de una casa* (1958) – y la narrativa – *Carta al rey Tutankamón o Tut-Ank-Amen* (1929), *El Jardín* (1951), *Un verano en Tenerife* (1958), *Bestiarium* (1985), *La novia de Lázaro* (1991) y *Canto a la mujer* (1993) –.

De fundamental importancia también es la aportación de la poetisa Fina García Marruz (1923), perteneciente como Dulce María Loynaz al grupo “Orígenes” (1944-1956), muy lejano de las vanguardias cubanas y de sus consecuencias – la poesía social y la poesía pura –. Mientras en sus primeros libros – *Poemas* (1942), *Transfiguración de Jesús en el monte* (1947) y *Las miradas perdidas* (1951) – se advierte el anhelo de una trascendencia religiosa expresado con tonalidades bíblicas, la última producción – *Créditos de Charlot* (1990) y *Viejas melodías* (1993) – se caracteriza por una inquietud existencial, por la necesidad de encontrar respuestas a las preguntas eternas que proceden indiferentemente de las pequeñas cosas de todos los días o de los grandes problemas metafísicos. El lenguaje, siempre sencillo y esencial, es incisivo y eficaz.

Otras escritoras como María Lafita Navarro, Teté Casuso, Rosa Hilda Zeli, Aurora Villar Bucata, Cuca Quintana se ocupan predominantemente de crítica social. Entre ellas sobresale Aurora Villar Buceta (1907-1981) – hermana de la poetisa María Villar Buceta – incluida unánimemente entre los escritores de cuentos más vigorosos de la *pseudo república*, precedente a la revolución castrista. En el centro de su interés está el mundo de los desheredados, descritos con una gran intensidad expresiva integrada a través de un lenguaje extremadamente cuidado y sin diálogos. Su compromiso para dar dignidad a la gente humilde se hace patente incluso en su actividad política donde es protagonista contra el dictador Machado en numerosas acciones revolucionarias hasta 1940, año que marca su salida de las actividades políticas y literarias. Su interesante obra narrativa – generalmente cuentos de sincera preocupación social que se publicaron por separado durante mucho tiempo en revistas y periódicos nacionales – fue recogida por la editorial Letras Cubanas. Entre los títulos más importantes sobresalen: *El sueño* (1945), *La estrella* (1953), *Emilia* (1959) y *Se ha muerto una niña* (1930).

Ulteriores autoras como Fanny Crespo, prefieren una escritura de tipo naturalista, mientras Ofelia Rodríguez Acosta y Teté Casuso se orientan hacia las crónicas de viaje. De tendencia romántica son, en cambio, las obras de Gracida Garbalosa y la Condesa de Cardiff. A ellas se acerca Julieta Campos (1932) quien, una vez que se traslada a México, siente una gran nostalgia de su mar, elemento de cohesión de toda la obra narrativa en la cual se incluyen, por

citar algunos títulos, las novelas: *Muerte por agua* (1965), *Celina y los gatos* (1968), *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974), *El miedo de perder a Eurídice* (1976) y los libros de ensayos: *La imagen en el espejo* (1965), *Oficio de leer* (1971), *Función de la novela* (1973).

Numerosas son las autoras que se dedican a la literatura para la infancia como Carmela Nieto, Flora Basulto, Hilda Perera, mientras que las que se inspiran en temáticas populares de carácter realista y social está Dora Alonso (1910-2001), autora de cuentos, de obras teatrales para niños, de guiones radiofónicos – *Aventuras de Guille en busca de la gaviota negra* (1964), *Cuentos* (1976), *Agua pasada* (1981) – y de la novela *Tierra inerte* (1961) que se inspira en las experiencias de su vida personal ambientadas en el campo cubano de la pre-revolución. En su conjunto, todas ellas afirman el triunfo de una escritura fragmentaria, anticipando los actuales debates alrededor de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

Sin duda la exponente más representativa de todo el período es Lydia Cabrera (1901-1992) quien introduce el elemento africano tratado con anterioridad sólo por Silvestre de Balboa en el siglo XV y por Gertrudis Gómez de Avellaneda, Anselmo Suárez y Cirilo Villaverde en el siglo XIX. En *Cuentos negros de Cuba* (1940)⁴, una selección de veintidós relatos, recrea poéticamente leyendas, tradiciones, creencias y cuentos, pertenecientes a la tradición oral de los esclavos negros, escuchados en los tiempos de su primera infancia y estudiados sucesivamente con el estímulo de los conocimientos de su cuñado el gran etnólogo Fernando Ortiz (1881-1969), desde un punto de vista artístico, lingüístico y antropológico. En la magia de los rituales y las creencias populares, se localiza la especificidad de una cultura híbrida, caracterizada por el elemento africano, muy arraigado en sus ancestrales orígenes para dar sentido a la dolorosa existencia de la esclavitud. De aquí la notable contribución de la obra para la formación de una conciencia cultural nacional que abraza todo el Caribe, donde coexisten las mismas situaciones de biculturalismo⁵.

⁴ L. CABRERA, *Cuentos negros de Cuba*, Icaria, Barcelona 1989 (1940).

⁵ Cfr. REGAZZONI, *La condesa de Merlin: una escritura entre dos mundos o de la retórica de la mediación*.

Aunque no faltan nombres de relieve que han dejado una profunda huella en la creación de la literatura femenina, no se concretiza aún un *corpus* literario con características comunes, capaz de modificar o modernizar antiguos cánones estéticos de procedencia patriarcal. Sin embargo es un significativo inicio de la presencia femenina que intenta dar voz a las mujeres a través de distintas formas de escritura.

1959-2000

A partir de 1959, la literatura cubana femenina lucha en dos posiciones antitéticas: 1) en el intento de encontrar una solución a la exigencia de escribir según la inspiración artística, sin vínculos políticos y, 2) al contribuir a diseñar otra vez los mapas del mundo socio-político agitados por el huracán revolucionario. Por consiguiente, las obras producidas en este período son de carácter intimista, experimental y fantástico, pero también con marcado acento realista, al menos, hasta la publicación de la novela *Los años duros* (1966) donde Jesús Díaz soluciona el problema. Todo gira alrededor de lo social y la literatura, alentada por la corriente denominada precisamente “los años duros”, reproduce la atmósfera general ahogando el sueño de una narrativa femenina⁶.

Habrá que esperar a los años 80 para tener un importante *corpus* narrativo y poético, escrito por las autoras cubanas que viven dentro y fuera de la isla, en el que ya se ha consolidado el concepto de considerar las dos tipologías de producción literaria – la una escrita por las que se quedaron en Cuba y la otra por las que eligieron el destierro – como una sola literatura, gracias también a iniciativas editoriales⁷ cada vez más frecuentes, que engloban a los numerosos

⁶ Cfr. S. REGAZZONI, “Escritoras cubanas: Mirta Yáñez”, en *Studi di letteratura ispano-americana*, 30 (1997), pp. 95-103.

⁷ A este propósito Susanna Regazzoni recuerda sobre todo las antologías: *El submarino amarillo. Cuento cubano 1966-1991*, compilador L. PADURA, Ediciones Coyoacán/UNAM, México 1993; *A labbra nude. Racconti dell'ultima Cuba* a cura di D. MANERA, Feltrinelli, Milano 1995; *La isla contada*, compilador F. LÓPEZ SACHA, Tercera Prensa-Hirugarren Prensa S.L, Donostia 1996 (Cfr. S. REGAZZONI (ed.), *Cuba, una literatura sin fronteras*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid 2001).

intérpretes de la realidad cubana, sea la vivida cotidianamente en la isla o la que forma parte del recuerdo doloroso de la desterrada.

Es preciso abrir un paréntesis sobre este período histórico para comprender el empeño de esas escritoras, comprometidas en los acontecimientos socio-políticos, incluso cuando parecen quedarse en el umbral, es decir en una situación de espera e indecisión. Justo en este período un gran cataclismo social se cierne sobre el país: el éxodo de unos cien mil ciudadanos quienes, incapaces de tolerar los duros sacrificios impuestos por el plan posrevolucionario, se van a Florida, con el fin de reunirse con sus parientes, formando de hecho otra Habana en Miami.

Los años 80 son aquellos en los que los jóvenes traspasan sus fronteras para ayudar a naciones con problemas como Angola, Nicaragua y la cercana isla de Granada. Solidaridad ésta que recupera a Cuba para el mundo, después de largos años de aislamiento del contexto internacional. La adhesión al sistema económico-socialista tuvo una doble consecuencia: a cambio del apoyo se le pedía una incondicional coparticipación ideológica y los jóvenes desafían a la muerte no sólo por motivos ideológicos, sino por la posibilidad de acceder a la vida cultural. En cinco años nacen en todo el territorio nacional: laboratorios, escuelas de arte, revistas, premios para solicitar encuentros con intelectuales y artistas ya consagrados; así como el centro cultural Alejo Carpentier con una rica y actualizada biblioteca; la asociación de artes figurativas Wilfredo Lam con su bienal de arte dedicada a América Latina y al Tercer Mundo; la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano presidida por Gabriel García Márquez y la Escuela Internacional de Cine. Iniciativas que se acercan a las ya tradicionales actividades de la Casa de las Américas, (1965) y del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (1967), devolviendo a la cultura cubana más autonomía con respecto a la política cultural de los países de la Europa del Este. Todo eso es posible gracias al limitado control de los funcionarios del Partido, muy presentes en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y menos en el Ministerio de Cultura. Conviene subrayar que la *perestroika* de Gorbachov – momento de reflexión absoluta en todo el sistema del socialismo real – llega también al Partido Comunista de Cuba. En 1985, y como consecuencia de esta apertura, se inicia un cambio radical con: la creación de un despacho para asuntos religiosos, el nombramiento del

reformador Carlos Aldana como jefe del Departamento Ideológico y de las Relaciones Internacionales, la constante condena de Fidel Castro a la deuda exterior y su interés por proponer una solución latinoamericana sostenible⁸.

En este novedoso clima las escritoras de los años 80, cuya actividad aún hoy es de suma importancia, emplean nuevas modalidades narrativas. Con humor y fantasía orientan la escritura hacia una dinámica de clases y género que se relaciona con la estimulante realidad del momento. Es emblemático el caso del grupo de las “novísimas” al que pertenecen Ana Luz García Calzada (1944), Mirta Yáñez (1947)⁹, Nancy Alonso (1949), Marilyn Bobes (1955), Aida Bahr (1958). Con un seguro dominio de la técnica, elaboran un discurso referencial basado en la autenticidad individual, la experiencia personal, los valores morales y afectivos, el internacionalismo, la nostalgia del pasado, el viaje a localidades vecinas o lejanas para plasmar el conocimiento de su microcosmos interior.

Al aceptar la limitación de la libertad de expresión, estas escritoras transforman simbólicamente el ir y venir del sí en modelo literario o en quejido poético. El resultado es una escritura capaz de combatir la realidad por el empleo de un lenguaje repleto de alusiones y símbolos con explícitas referencias al cuerpo y al sexo. Al humor le corresponde la tarea de interpretar y presentar la cotidianidad, extrayendo de ella lo insólito, lo extravagante y lo divertido. Eso sirve para dominar la realidad temporal y permite trasladar al plano artístico los momentos esenciales de la vida, ejemplificados en la existencia que experimentan los personajes femeninos, normalmente muy bien identificados.

⁸ Cfr. A. RICCIO, “La cultura a Cuba: fine millennio”, en *Latinoamerica*, n. 60 (1996), pp. 13-29.

⁹ Profesora de la Universidad de La Habana, narradora, poetisa y ensayista, es una de las pocas mujeres escritoras que aparecen en las antologías aún en los años más difíciles de la escritura femenina. Entre sus obras se recuerdan: los poemas: *Las visitas* (1971); *Las visitas y otros poemas* (1986) y *Poesía casi completa de Jiribilla el conejo* (colección de poemas para niños, 1994); los cuentos: *Todos los negros tomamos café* (colección, 1976); *La Habana es una ciudad bien grande* (1981) y *El diablo son las cosas* (1988); las novelas: *Serafín y su aventura con los caballitos* (para niños, 1979) y *La hora de los mameyes* (1983); los ensayos: *La narrativa romántica en Latinoamérica* (1990) y *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, escrito en colaboración con Marilyn Bobes (1996).

Entre las diferentes escritoras que recogen el testigo que lanzaron las “novísimas” están: Mylene Fernández Pintado (1963), Verónica Pérez (1968), Ana Lidia Vega Serova (1969) y sobre todo Ena Lucía Portela (1972) considerada una de las mejores escritoras del momento. Ha publicado las novelas *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), *La sombra del caminante* (2001, 2006), *Cien botellas en una pared* (2002), *Djuna y Daniel* (2008).

Ellas subrayan el cambio de valores, la crisis económica y social, la evocación de una Habana presente de manera fija en la memoria de mujeres frustradas y víctimas de dramáticas experiencias de vida. El interminable monólogo que caracteriza los cuentos más o menos breves acaba de crear una perfecta fusión entre realidad e inconsciente ampliando el estrecho espacio de la autobiografía hacia estructuras emotivas cada vez más complejas y laberínticas, integradas por cómplices lexicales o metáforas reveladoras.

Si la creación de imágenes y el desarrollo del lenguaje presuponen la continua trascendencia del yo al espacio intersubjetivo, es decir a la conciencia donde no existe linealidad temporal, es natural que el tiempo del cuento esté condicionado por un conjunto de expectativas y recuerdos confusos que desembocan en un presente, a menudo transfigurado o borrado ya que nadie vive el momento actual de modo estable. Lo que da mayor eficacia a todo eso es precisamente el cuento breve, la forma narrativa que las escritoras cubanas prefieren incluso por exigencias de costes pero, sobre todo, porque como Roland Barthes¹⁰ evidencia, tiene el poder de distender los sentidos a lo largo de la historia y de insertar en esta distorsión expansiones imprevisibles. La habilidad de las narradoras es la de hacer *descartes* en su propia lengua, en pocas páginas, definidos en los detalles y trazados con un dibujo preciso cuya finalidad es la de presentar un *unicum*, completo y articulado, en todas sus partes.

La importancia de las imágenes textuales es interesante aún más cuando se trata de cuentos fantásticos como los inventados por María Elena Llana (1936). Lejos de ser un reflejo de la irrealidad, de construcciones artificiales y de separación de las problemáticas sociales, estas narraciones breves e insistentes, se expanden por universos alternativos para comprender la

¹⁰ R. BARTHES, “Introduzione”, en *L’analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, pp. 5 ss.

cotidianidad de cosas y personajes. De tal forma las correlaciones y las integraciones dinámicas y permutables dejan abiertas la intercambiabilidad entre mundos diferentes. Del mismo modo Esther Díaz Llanillo (1934), afronta con sentido del humor el mundo de los sueños, las usurpaciones de los cuerpos y las religiones afro-cubanas procedentes de antiguas creencias en alternancia constante entre vela y sueño.

Leer tales textos significa participar en los fenómenos de sentido, ver y comprender en la variabilidad de la forma esa conciencia diferente o sea, el otro sujeto circunscrito en el mismo espacio temporal y cultural, capaz de coser un punto de sutura entre lo real y lo fantástico, entre lo que pertenece a la naturaleza y lo que la trasciende. Y es precisamente éste el *mensaje* que las autoras han querido difundir desde las orillas de su querida isla.

La búsqueda del lenguaje típicamente femenino ha sido, además, como Irina Bajini observa “[...] la gran conquista de la llamada ‘quinta generación’ de poetisas – Georgina Herrera, Nancy Morejón, Lina de Feria, Mirta Yáñez, Reina María Rodríguez y Marilyn Bobes, entre otras – que han empezado a publicar después de 1959”¹¹. Una conquista que se expresa con fuerza en la consideración de las temáticas del sexo, desvinculado del amor y subrayando el puro placer erótico.

La desmitificación aún por su *posconversacionalismo*¹² a los poetas/las poetisas de *Retrato de grupo*, la antología publicada en 1989. En su interior se hallan los principales representantes de la poesía cubana de los años 80/90, y entre ellos las escritoras Teresa Melo Rodríguez, Mariana Torres, Sonia Díaz Corrales, Laura Ruiz Montes, María Helena Hernández Caballero. Las características de su escritura son: el juego polisémico capaz de estimular la reacción del lector, el recurso a la parábola, a la alegoría, a la metáfora y a la magia para describir la cotidianidad, la experimentación lingüística que, en la ruptura de las estructuras sintácticas, se vale de todas las formas verbales, cultas

¹¹ I. BAJINI, “Fragmento di un (cotidiano) discurso amoroso: la poesía de Carilda Oliver Labra, Fina García-Marruz, Dulce María Loynaz”, en REGAZZONI (ed.), *Cuba, una literatura sin fronteras*, p. 83.

¹² J.L. ARCOS, “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX”, en ID., *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*, Letras cubanas, La Habana 1999.

y populares e incluso las citas de otros textos¹³. Un período fecundo de innovaciones estilístico-formales espontáneas que en su flexibilidad se revelan subversivas: la escritura ya no se basa exclusivamente en la sensibilidad femenina que encuentra desahogo en la confesión de un diario o en la furiosa defensa de los derechos de la mujer, sino en la madura experiencia de autoras conscientes de su habilidad profesional. Además, esos años tienen el mérito de agrupar a todas las autoras cubanas, incluidas las que viven en otras partes del mundo.

Literatura del destierro

A las escritoras que se quedaron en Cuba se suman por primera vez las cubanas que viven fuera del país¹⁴, exiliadas, autoexiliadas, emigrantes, hijas de cubanos huidos de la isla, protagonistas de la diáspora – característica de épocas diferentes – hacia: Estados Unidos, España, Francia, Suiza, México, Venezuela y Colombia. María Elena Cruz Varela, Mercedes García Tudurí, Lilliam Moro Núñez, Mayra Montero, Ana Rosa Núñez, Mireya Robles, Teresa María Rojas, Minerva Salado, Elena Tamargo, Laura Ymayo Tartakoff, Zoé Valdés y Sonia Rivera-Valdés son algunos nombres de una amplia lista, indicativos de las muchas generaciones de escritoras que abandonaron la isla no exclusivamente por motivos políticos. En este caso la relación dialéctica entre vida privada y pública, origina siempre un *plot* construido por experiencias personales subordinadas al desarrollo histórico donde, rompiendo las usuales normas del silencio, se denuncia toda forma de represión y violencia.

Otras veces las escritoras en tierra lejana, se evaden de la realidad encerrándose en un mundo propio, a menudo inventado para aliviar la tempestad de emociones provocadas por el terror y la angustia de vivir fuera de los valores dominantes, por la sensación de pérdida constante, por el hecho de que barreras intelectuales y afectivas se intercalan entre lo uno

¹³ Cfr. N. FAJARDO, *De transparencia en transparencia. Antología poética* (selección y prólogo), Letras cubanas, La Habana 1993.

¹⁴ Cfr. el volumen de M. YAÑEZ – M. BOBES, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, Ediciones Unión, La Habana 1996.

y lo múltiple. La narración refleja en la derrota del ser, la naturaleza humana y social.

Distinto es el acercamiento a la escritura por parte de quienes deciden espontáneamente abandonar el lugar de origen eligiendo vivir, por ejemplo, en Estados Unidos o en localidades europeas culturalmente libres como París, centro fecundo de grandes movimientos intelectuales y nuevas ideas. El destierro, entonces, se transforma en una experiencia positiva para Zoé Valdés (La Habana, 1959), que aprovecha tal situación. Forman parte de sus obras la colección de poemas *Respuestas para vivir* (1981), *Todo para una sombra* (1986) y las novelas *La hija del embajador* (1995), *La nada cotidiana* (1995), *Sangre azul* (1996), *Te di la vida entera* (1997), *Café Nostalgia* (1997), *Querido primer novio* (2000), *Milagro en Miami* (2001), *El pie de mi padre* (2002), *Lobas de mar* (2003), *La eternidad del instante* (2004). En todos sus escritos, donde está clara la presencia nostálgica por el mar y su amada isla, la investigación se centra en el microcosmos femenino y en la crítica a La Habana de la revolución, espacio sórdido y sin esperanza. El lenguaje, fusión de sarcasmo, ironía, humor y erotismo, se dirige a la esencia de las cosas reproduciendo la jerga popular, fruto de un mestizaje lingüístico de derivación afro-cubana y anglo-americana, típico de los que viven desterrados en Miami, el no lugar por excelencia.

Después de este rápido *excursus* podemos afirmar que los años 80, sobre todo los cinco primeros años, se caracterizan por un rechazo común de la política cultural de los años 70, y por la necesidad de encontrarse a sí mismos para recuperar la identidad puesta en peligro por la ideología dominante. Todavía está vivo el recuerdo del *Caso Padilla*¹⁵ – estalló en Cuba en 1971 –

¹⁵ El poeta Heberto Padilla (1932-2000), uno de los primeros disidentes de la revolución, publicó en 1968 *Fuera de juego*, obra por la cual consiguió el premio literario más prestigioso de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos. Sin embargo, las críticas a la revolución castrista contenidas en el libro le proporcionaron, tres años después, la detención. Al ser torturado, reniega de esas críticas al gobierno en una declaración pública – *Carta de Heberto Padilla al gobierno revolucionario* – dirigida a la Unión de Escritores y Artistas Cubanos. Los intelectuales extranjeros indignados firmaron una carta en la que pidieron explicaciones al gobierno de La Habana, cuyo comportamiento recordaba los tristes procesos de Moscú. Castro aprovechó la situación para establecer una nueva y más severa

que indignó a los intelectuales occidentales de izquierda y que les lleva a distanciarse del régimen comunista de Fidel Castro. La conciencia de los errores del pasado junto a las exageradas expectativas, crea un malestar aún más profundo al desmoronarse las certezas internacionales: la caída del muro de Berlín, el fin del internacionalismo, la invasión americana de Panamá estimulan la defensa del patrimonio histórico-cultural de la revolución, que pertenece a todos los cubanos. En 1989 empeora la situación, la censura se hace más rígida y se ordena el cierre inmediato de dos importantes revistas soviéticas, famosas por su debate sobre la *perestroika*.

El tenso clima empuja a muchos jóvenes artistas a abandonar la isla aprovechando la oportunidad que les proporciona el gobierno: si se aceptan becas o puestos de trabajo en el extranjero, se conservan el pasaporte y la ciudadanía. Desde ese momento Cuba, al perder el apoyo de una Unión Soviética en descomposición, tiene que afrontar con sus propias fuerzas las graves consecuencias de un embargo que la aísla totalmente del resto del mundo, perdiendo en pocos meses el 85% del comercio exterior y la tutela ideológica; es éste el panorama que se les presenta a los intelectuales de los años 90¹⁶.

Escritoras de los años 90

Los escritores de los años 90, tienen la sensación de estar abandonados y rodeados por la indiferencia; por eso rechazan la política amparándose en la palabra poética depurada de cualquier connotación temporal y local. Deseosos de enajenarse y tomar distancias del poder, se reúnen en casas amigas donde leen sus obras y discuten los problemas universales. Prefieren quedarse lejos de una realidad social indiferente, no por temor como en los años 70, sino por

política cultural. Sin embargo, las fuertes presiones internacionales le obligaron a liberar a Padilla, que se fue a Estados Unidos, donde murió el 25 de septiembre de 2000, a la edad de 68 años. Cfr. M. DÍAZ MARTÍNEZ, “Sufrir la historia: tarea de poetas”, *Revista Hispano Cubana*, 9 (2001), pp. 39-44 y “El caso Padilla: crimen y castigo (Recuerdos de un condenado)”, *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, 4/5 (primavera/verano 1997), pp. 88-96.

¹⁶ Cfr. RICCIO, *La cultura a Cuba: fine millennio*.

elección; ya que sólo en la escritura, raramente divulgada por la prensa, encuentran consuelo al mal de la existencia.

En el ámbito poético los nombres más significativos aparecen en las antologías *Cuerpo sobre cuerpo, catálogo de nuevos poetas cubanos* (2000) y *Los parques. Jóvenes poetas cubanos* (2001)¹⁷ que agrupan a poetas cuya voluntad es construir una poesía nueva en abierta polémica con el pasado. Mientras que en la primera, se incluyen a poetas con un máximo de veinticinco años, en la segunda, se considera a los nacidos a partir de 1967, iniciándose donde acabó *Retrato de grupo*. Lo que destaca del análisis de los numerosos poemas, es una tendencia a la introspección, la contemplación y al placer por la descripción que hace vislumbrar un espacio íntimo, personal, desvinculado del contexto histórico y geográfico. A estas antologías se acerca la revista *Diáspora(s). Documentos* (1997).

Con distinta actitud las escritoras, particularmente sensibles y atentas a las problemáticas sociales, dan vida a una literatura entendida como vehículo de protesta – a pesar de que la mitiga una buena dosis de humorismo y de sensualidad –, espejo de identidad y lugar de experimentación. Eso ha refinado los anticuados conceptos de feminismo reforzando cada vez más la necesidad de apoderarse de la palabra, de exhibirla según la manera más natural e instintiva en respuesta a un orden racional, objetivo e impuesto por el universo masculino/político. La escritura permite así situar su propio pensamiento en un estado de expectativa, a disposición de quienes hoy o mañana lo escucharán.

Éste es, sin duda, el motivo que empuja a escribir aún hoy a un número cada vez mayor de mujeres, ocupadas en comprender la complejidad del mundo, el caos del microcosmos donde actúan, pero también dispuestas a afrontar problemas universales. A diferencia de los años 70, en los años 80 y 90 se puede hablar de *escritoras* y no de *mujeres que escriben*. Eso demuestra el cambio de mentalidad social, advertido en la convicción de que no existe

¹⁷ Para profundizar sobre el tema, cfr. C. ALEMANY BAY, “Panorama de la poesía cubana después del Modernismo”, en T. BARRERA (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III: Siglo XX*, Cátedra, Madrid 2008, pp. 579-609.

diferencia entre escritura femenina y masculina, aunque sea distinta la sensibilidad de presentar el mundo circunstante.

Asistimos, además, al difundirse de un fuerte y raro interés por parte de los medios de información, los operadores culturales y los especialistas internacionales que reparan en la intelectualidad cubana y, sobre todo, en la escritura femenina con una renovada atención, prácticamente ignorada en las décadas de los años 70/80. De hecho el país ha resistido a la crítica situación, invirtiendo en cultura para llevar a cabo significativos cambios internos, estimulando el espíritu de creación de artistas quienes, a través de sus obras literarias y artísticas en general, han consolidado y ampliado la cultura cubana en ámbito internacional gracias a contactos cada vez más estrechos con los connacionales desterrados y cuyo nombres ya no se prohíben.

Sin embargo, pese a las tímidas aperturas, quedan muchas dudas sobre el futuro de la actual escritura femenina que ha lanzado un desafío al sistema social y cultural de su propio país para recobrar la identidad, la reconstrucción del ser y la revisión del concepto de pertenencia, saliendo definitivamente del destierro exterior o interior. De aquí la necesidad de sondear las delicadas regiones de la existencia humana, comprender los motivos ocultos y las inhibiciones que molestan a la escritora impidiéndole vivir en armonía consigo misma y con el entorno, sea ello un lugar extraño o familiar. Todo eso provoca la violación de las secuencias temporales tradicionales a favor de un tiempo que se extiende a lo serial de la repetición, al gozo de la solemnidad cuyo ritmo es el del deseo y el del placer; la acentuación de la ambigüedad con el empleo de la parodia y el humorismo más o menos velado; la estructura abierta de la obra que implica una posible continuación, hasta llegar al punto en que el libro acaba, pero la escritura continúa en la mente del lector.

Entre las voces más originales del actual panorama literario cubano, además de las autoras ya consolidadas como las citadas Mirta Yáñez y Ena Lucía Portela, se incluyen Sonia Rivera-Valdés – la segunda cubana que viviendo en el extranjero recibe el prestigioso premio “Casa de las Américas Literature Award” (1997) – autora de *Las Historias Prohibidas de Marta Veneranda* (1998) *Historias de mujeres grandes y chiquitas* (2003) y de

numerosos cuentos; Claribel Terré Morell (Sancti Spiritus, 1963), actualmente residente en Argentina, quien en la novela *Cubana confesión* (2002) indaga sobre la personalidad femenina con una escritura audaz e irónica, caracterizada por una intransigente consideración de las relaciones humanas, principalmente amorosas.

Como colofón son de gran interés: Diana Fernández Fernández (La Habana, 1956), autora de numerosos cuentos entre los que destacan las dos colecciones: *Todas las mujeres de Dios* (2003) y *Compañía urbana en la noche* (2004); Adelaida Fernández de Juan (La Habana, 1961) cuya novela *Dolly y otros cuentos africanos* (1994) se basa en su experiencia como médico en Zambia durante dos años, mientras que las colecciones de cuentos *Oh, vida* (1999, 2001), *La hija de Darío* (2005) y la novela *Nadie es profeta* (2002, 2006) afrontan la temática de la mujer cubana de hoy dentro de una intensa cotidianidad y Wendy Guerra Torres (Cienfuegos, 1970). Ésta última, en las novelas *Todos se van* (2006) y *Nunca fui primera dama* (2008) se inspira en hechos personales vividos en el preciso contexto histórico de la Cuba de su infancia y juventud, como su primera colección de versos *Platea a oscuras* (1987), compuesta cuando se encontraba en la universidad de La Habana.

Tales escritoras, junto a las ensayistas y críticas literarias como Mirta Yáñez y Margarita Mateo Palmer (La Habana, 1950) – de quien destaco *Narrativa caribeña. Ella escribía poscrítica* (1996), *Del bardo que te canta* (1998) –, se imponen por su talento literario, desvinculado de contingentes prohibiciones y por el profundo conocimiento de los problemas que afligen al mundo, a pesar de la falta de información periodística en una Cuba endogámica, sin libertad política.

Hacia el porvenir

Es de todos conocido, que un texto se realiza como enunciación en relación con los valores de lo real y del sujeto hablante, exigiendo un contexto que cambie en el tiempo e introduzca un diálogo con otros textos, en un contacto profundo con la historia de la cultura donde se encuentran la estética, la ética y la instancia cognoscitiva. Toda obra es única y está condicionada por las experiencias de vida, como fruto de una visión subjetiva del mundo que la

cultura y la interpretación de acontecimientos personales proporcionan. Es condición de la mujer, la de ser testigo de sí misma, característica típica de todos los grupos marginales que de este modo expresan su intrínseca condición y la reivindican. De aquí el carácter fundamentalmente testimonial de la literatura femenina en general y cubana en particular, sin que se pongan límites a la fantasía que sigue vagando por el laberinto de las personalidades y creando situaciones paradójicas e inquietantes en la perspectiva de mundos fantásticos y posibles.

Entre las características de las escritoras actuales destaca el cuidado por los detalles que, pese a hacer difícil la construcción global del símbolo, lo relacionan con un cuento completamente proyectado hacia el exterior, libre de atajos del que proceden el particular enfoque lingüístico en la descripción de los tabúes, sobre todo sexuales, dictados por la moral convencional; el nimio empleo de metáforas debido a la continua intromisión de la esfera real en el plano de la ficción, reduciendo la distancia entre significante y significado. Todo ello está presente en la escritura de las poetisas Odette Alonso Yodú, Liudmila Quincoses Clavero, Wendy Guerra Torres y Bárbara Yera León.

Salir del destierro real o interior se ha convertido en una necesidad absoluta para realizar cambios de costumbres y mentalidad. Sólo la búsqueda de la dimensión íntima como opción de la conciencia, hará posible el proceso de liberación económico-política, entendido como apertura dialéctica al mundo. Eso implica, en primer lugar, intervenir en la historia, vivir, meditar y actuar juntos, unir la teoría crítica a la regla histórica. Y las escritoras cubanas de hoy son conscientes de ello en cuanto tratan de implicar a otras mujeres para adquirir el conocimiento de los límites recíprocos, con múltiples visiones femeninas, y para dar un nuevo sentido a la vida.

Es indudable el valor literario de sus obras que contrastan con las más recientes tendencias literarias: novela histórica, memoriales, recetarios, cuentos de amor, neopoliciaco y fantástico que se proponen a través de nuevas interpretaciones, sugerencias formales y citas intertextuales. Ello supone una importante contribución al diálogo para la formación de una cultura cubana – y en un sentido más amplio latinoamericana – propia, mestiza y original. Con el logro de una nueva identidad que contempla espacios y una lógica de comunicación distintos, se puede considerar la búsqueda de las exiliadas

dentro y fuera de la isla a un nivel avanzado aunque no completamente concluida. La experiencia negativa de una situación al margen de la historia se está transformando en valores aglutinantes que gratifican la larga y silenciosa batalla por la adquisición de derechos políticos, económicos y culturales. Paradójicamente, en la implosión de la mirada dentro del yo, las escritoras han adelantado una propia interpretación de la realidad, descubriendo modelos conceptuales útiles a la formación de la identidad nacional que, por fin, considera a la mujer sujeto del discurso, del logos y de la historia.

finito di stampare
nel mese di giugno 2010
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->xxx-x

ISSN: 2035-1496

€ 6,00