

CENTROAMERICANA

21

Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

Università Cattolica del Sacro Cuore

2011



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.

Comité Científico

Arturo Arias (University of Texas at Austin)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence)
Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse II)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)
Michèle Soriano (Université Toulouse II)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.educatt.it/libri/centroamericana

© 2011 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-8311-877-7

CENTROAMERICANA

21

INDICE

FERNANDO AÍNSA

Recomendaciones para una lectura de los cuentos de José Lezama Lima..... 5

BIBIANA COLLADO CABRERA

Albis Torres y Wendy Guerra. El gesto legitimador 11

ALEJANDRO GORTÁZAR

El discurso autobiográfico en Juan Francisco Manzano y Jacinto Ventura de Molina. Diálogos entre las Antillas y el Río de la Plata..... 31

CLAIRE PAILLER

Tótem o nahual. El bestiario nicaragüense en la afirmación de una identidad nacional a partir del Movimiento de Vanguardia 55

SILVANA SERAFIN

Escritoras y sociedad. El caso de Lucila Gamero de Medina..... 69

RECOMENDACIONES PARA UNA LECTURA DE LOS CUENTOS DE JOSÉ LEZAMA LIMA

FERNANDO AÍNSA
(Escritor y crítico)

José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976) es uno de los escritores cubanos más representativos de la literatura latinoamericana contemporánea. Su novela *Paradiso* (1966) lo proyectó fuera de fronteras y lo inscribió en el llamado *boom* de los años sesenta, junto a García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes y Onetti, aunque el reconocimiento y su influencia se funda sobre todo en su poesía culterana, barroca y conceptista, abundante en desconcertantes metáforas, hermético simbolismo e imágenes proyectadas como saetas hacia imprecisas dianas.

En el conjunto de su múltiple y heterogénea obra, donde la poesía, el ensayo, la crítica y la novela intercambian signos y características de géneros no siempre definidos, los cuentos forman parte de una producción que solo en una aproximación superficial puede considerarse menor. Por lo pronto, porque en ellos, publicados en la juventud del autor – el primero cuando apenas tenía 26 años y un año antes de su primer “cuaderno” de poesía, *Muerte de Narciso* (1937) – ya está concentrada su poética y enunciados los que serán ejes temáticos y características del resto de su narrativa: la amistad entre adolescentes, los triángulos afectivos, el exotismo de escenarios, el despliegue gozoso de erudición y cultura, los argumentos desarrollados como parábolas o alegorías, la universalidad ajena a todo localismo y las arriesgadas metáforas, símiles con que despliega una actitud entre lúdica y sensual ante la literatura, donde la palabra se suelta en espiral y la imagen es la realidad absoluta.

Aunque Lezama parece llegar a la novela por razones poéticas más que narrativas, debe anotarse además que la temprana publicación de sus cuentos los convierte en precedentes indiscutibles de *Paradiso*, editada treinta años después. Los adolescentes y jóvenes de los cuentos “Fugados”, “El patio

morado” y “Para un final presto”, anuncian la iniciación del terceto de amigos José Cemí, Ricardo Fronesis y Eugenio Foción de la novela, “centro del paraíso”, donde se “ordena el caos”, según sus propias palabras.

“La imagen es la causa secreta de la historia – repetía Lezama –. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad”. Ambas – imagen y posibilidad – viven en tensión, una tensión que subyace en toda su obra, aunque aparezca enunciada con metáforas diversas: “las imágenes posibles”, el acto primigenio de la *poiesis*, la idea del acto creador, el esquema de “las eras imaginarias” o el enunciado de “la literatura como una segunda naturaleza”, muchas de ellas apenas disimuladas en los títulos de sus obras o en la de los capítulos que las integran: *Imagen y posibilidad*, “Las eras imaginarias”, “Las imágenes posibles”, “Introducción a un sistema poético”¹.

El mundo de Lezama es el imaginario, un mundo poblado de imágenes, metáforas y símiles, conjuradas gracias a su portentosa cultura, fruto de una bulimia de lecturas desordenadas iniciadas en la adolescencia, cuando el asma lo retuvo largos períodos en la cama. Al llegar a los cuarenta años ya estaba convencido de que la cultura del poeta debe ser la del “amante de todas las cosas”, lo que el fabulista La Fontaine – a quién admiraba por su capacidad para leer tanto “un libro sobre jardinería, un libro de cocina medieval o uno sobre las relaciones bancarias de la Casa de Aragón” – llamaba “*l’amateur de toute chose*”, esa “mucho curiosidad” que lo acompañó toda su vida y le permitió construir “La Casa del alibi”, “donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas”. Allí – afirmaba – “la metáfora y la imagen tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en sí”.

Al habitar en ese “sistema poético del mundo”, creado a su imagen y semejanza, Lezama no sintió la necesidad de viajar fuera de La Habana. Con el paso de los años, apenas salía de su casa en la calle Trocadero, número 162, a dos calles del emblemático paseo del Prado. Consideraba que “hay viajes más espléndidos: los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa,

¹ J. LEZAMA LIMA, *Imagen y posibilidad*, Ed. Letras Cubana, La Habana 1981.

yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías”. En su estudio, con una ventana que daba a la calle y a través de la cual hablaba con amigos y vecinos, los libros amontonados en desorden llegaron a cubrir el suelo.

“Aquí estoy, en mi sillón, condenado a la quietud – solía decir – ya peregrino inmóvil para siempre. Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince”. En otra ocasión le confesó al escritor Eliseo Alberto: “El único viaje que me tienta será el que emprenda saltando como un conejo de constelación en constelación”, porque sabía como Gide que “toda travesía es un pregusto de la muerte, una anticipación del fin”. Por eso sentenciaba, “yo no viajo: por eso resucito” y repetía a quién quisiera escucharlo: “el viaje es también reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez”, para considerar con Nietzsche: “el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos”.

Con ese lema creó el “Grupo Orígenes”, integrado, entre otros, por Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Angel Gaztelu y Virgilio Piñera, cuyo órgano de expresión fue la revista *Orígenes* que fundó y dirigió con José Rodríguez Feo entre 1944 y 1957. En las páginas de sus cuarenta números se identifica su generación y la corriente más representativa de la vanguardia literaria cubana contemporánea, gracias a la cual se creó en la isla una tradición artística que se proyectó – según confesión del propio Lezama – “a la medida del universo, sin provincianismo”.

Un universalismo que practicó haciendo, al mismo tiempo, de La Habana el centro vital del laberinto que formaban “sus propias entrañas” – como gráficamente señaló María Zambrano – y fundió la ciudad en el mundo como el Combray de Proust, la Alejandría de Cavafis, el Dublin de Joyce o el Weimar de Goethe, otro “hombre de inmensa diversidad” que también viajó muy poco, como recordaba el poeta.

Este “universalismo enraizado” está presente en sus cuentos completos. De “obra ignorada” u “olvidada” han sido calificados, a la que la crítica, siempre atenta a su poesía y a las novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario* (novela inacabada, publicada póstumamente en 1977), no le ha prestado atención. Por otra parte, cuando lo ha hecho, ha sido para afirmar que en “la prosa de Lezama es siempre temerario aventurar definiciones sobre formas narrativas”, por lo que nos queda la duda de si

consideraba estos cuentos como una especie de digresión respecto a su obra poética o como un adelanto de lo que fue su prosa novelística, publicada treinta años después. Por otra parte, no incluía los cuentos en su bibliografía y en alguna oportunidad no supo decir cuantos había escrito, lo que se tradujo en que algunas ediciones anteriores de sus “cuentos completos” incluyeran cuatro en un caso o seis en el otro.

Virgilio López Lemus – uno de los pocos críticos que ha estudiado sus relatos – prefiere llamarlos *narraciones*, un término que “establece menos compromiso con los géneros literarios canonizados como *cuento* y *novela*”, ya que Lezama es, antes que nada, “un trasgresor en materia literaria”. Por lo tanto, decir que “Lezama Lima escribió sólo cinco *cuentos*, es muy problemático”. Basta pensar en los capítulos XII y XIII de *Paradiso* que incluyen cuentos y relatos, “piezas menores” que lindan con la forma clásica de la “novela bizantina”, en algunas “viñetas” poéticas de “La fijeza” o de “Dador” y en varios ensayos de *Imagen y posibilidad*.

Sin embargo, pese a la evidente latitud de los géneros en la obra de Lezama, el *corpus* de la edición definitiva incluye los cinco cuentos considerados canónicos y los presenta en el orden cronológico de su publicación en revistas, algunas emblemáticas como *Espuela de plata* y *Orígenes*: “Fugados” (1936), “El patio morado” (1941), “Juego de las decapitaciones” (1944), “Cangrejos, golondrinas” (1946) y “Para un final presto” (1944).

Decía Julio Cortázar que a Lezama podía equiparárselo con Borges y Octavio Paz, aunque reconocía que “leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que pueden darse”. Sin embargo, aunque hay lectores de Lezama que no lo comprenden, disfrutan con la flexibilidad juguetona de su lenguaje, desbordante y siempre sugerente, engarzando imágenes con metáforas que pueden parecer tan insólitas como sorprendentes. Así en “Fugados” se dice frente a un paisaje marino batido por las olas que “un barco los golpea suavemente y se ve lentamente rechazado por las manecillas de un reloj”, mientras Luís Keeler, el protagonista, vislumbra un alga “verde cansado”, gris perla, “adivinanza congelada, secreto que fluye”.

En “El patio morado” – publicado cinco años después – un paño morado puede tener “una prolongada tristeza” y “Los pasos fríos de los sacerdotes, que parecían contados por una eternidad que se divierte”, atraviesan el patio del

relato “como el eco baritonal de un sermón fúnebre”. El portero guardián del palacio del obispo conoce su barrio “como Champolion un papiro egipcio”, el loro atrapado por una anilla forma parte de una “tramoya wagneriana”.

En el tercero de los cuentos, “Para un final presto”, también protagonizado como los anteriores, por adolescentes – en este caso “transparentes jóvenes estoicos” –, la policía vigila “copiosamente”, los pasos lentos de los integrantes de la secta *El secuestro del tamboril*, fundada por Galópanes de Numidia son “casi pitagorizados”, la muchedumbre que los acompaña es “gnoseológica” y el comandante cuando se embriaga abre “su Bagdad de lugares comunes”.

Se puede sospechar entonces (y creo ser el primero en afirmarlo) que en el juego desaforado de símiles y metáforas, Lezama se divierte, provoca y se burla con elegante ironía del lector. ¿Qué otra lectura puede inspirar saber que ese comandante, hasta ese momento situado en un escenario clásico, había recibido “una beca en Yale para estudiar el taladro en la cultura eritrea en relación con el culto al sol en la cultura totoneca”? El “insignificante estudiante de filosofía de Yale” que enuncia frases que cree sibilinas, mezcladas con “los eructos de una copa de borgoña seguida por la ringlera inalcanzable de tragos de cerveza” y presume que había frustrado su vocación, pues “quería ser pastor protestante y poseer una cría de pericos cojos del Japón”, no pretende más que apabullar al lector por la insólita acumulación de incongruencias enunciadas con tono divertido.

Ese mismo ritmo de informaciones que buscan tanto la sorpresa como desafiar al lector, está presente en la acción trepidante de “Juego de las decapitaciones”, considerado “un relato portentoso”, ejemplo de la ley de los contrarios que anula toda sospecha de maniqueísmo, al proclamar como la princesa So Ling, amante de los rivales enfrentados y del mago que oficia de intermediario, apartada de “la ortodoxia y de la herejía, y que giraba como un reloj inspeccionado por una gata persa”, instala la idea trinitaria y prefigura la ecuación básica de la poética de Lezama.

Gastón Baquero consideraba que Lezama había sido “el menos acomodaticio y el menos maleable entre los escritores de cualquier tiempo y país”. Tentaciones, ofrecimientos a cambio de “aclararse” se estrellaron en su fidelidad de ser igual que todo soborno o petición de concesiones. Su mayor

enseñanza era esa, la de permanecer leal a sí mismo, a un sistema poético que le sirvió para escribir “una obra de dimensión y apetito considerables”.

“A mi nunca me ha interesado publicar sino hacer, como aquel noble inglés que escribía sus poemas en papel de cigarrillos y después se los fumaba y exclamaba: lo interesante es crearlos”. Detrás de esta afirmación, entre irónica y provocadora, Lezama – autor de una de las novelas emblemáticas del *boom* latinoamericano, *Paradiso* (1966) – confirmaba la poca importancia que dio siempre a la difusión de su obra literaria. Prefirió concentrarse en la creación tan rigurosa como desbordante de una obra culterana saturada de claves, enigmas, alusiones que reflejan una realidad secreta, íntima y, al mismo tiempo, ambigua, aunque su mundo no sea el del orden exquisito y rebuscado del barroco clásico al modo de Baltasar Gracián, ni al contemporáneo de Alejo Carpentier, sino el de la acumulación caótica de ciertos monumentos del arte mestizo americano.

Tiempos, obras, autores, temas, épocas, ideas, son totalidad, “olla podrida” – como se ha dicho – “profusión bullente en la que todo convive con todo: lo religioso con lo profano, lo antiguo con lo moderno, lo inmenso con lo minúsculo, lo bello con lo feo, lo trágico con lo cómico, lo grotesco con lo sublime” y donde los vocablos se hunden, como “inmenso cucharón, en un caldo que contiene todos los saberes y todos los sabores y logra extraer, inimaginablemente entremezclados, bocados que son imágenes, que son poesía”.

En todo caso – como recomienda Virgilio López Lemus – hay que leer estos cuentos con calma y con el interés del recreador, ya que “están redactados para la inteligencia del lector y no para el facilismo de la lectura de entretenimiento. Son relatos que no se entregan fácilmente, sino que exigen participación. Si Lezama creaba (escribía) para responder al reto de la realidad, no pudo menos que lanzarnos también el reto de elevamos por medio de su lectura. Y esa lectura es un hecho de ganancia esencial. Nos enfrentamos a la palabra que nos ilumina”. A esa calma y a esa inteligencia apelamos por nuestra parte, recomendando la lectura de un conjunto de cuentos que, no por olvidados y prescindidos, es menos placentera e iluminadora.

ALBIS TORRES Y WENDY GUERRA.
EL GESTO LEGITIMADOR

El cambio de paradigma poético en la Cuba revolucionaria

BIBIANA COLLADO CABRERA
(Universidad de Valencia)

Te autorizo a sentir la palabra jarra
Reina María Rodríguez

De acuerdo con su fecha de nacimiento, Albis Torres debería haber sido incluida en la “segunda generación poética revolucionaria”, según la categorización trazada en el Tomo III de la *Historia de la Literatura Cubana* que el Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba, una de las instituciones académicas más relevantes del país, publicó en la editorial Letras Cubanas en 2008¹. Esta segmentación cronológica, tan discutible, agrupa a los autores nacidos entre 1940 y 1955, sin embargo, no hay rastro de esta autora nacida, precisamente, en 1947.

En esa obra historiográfica, el criterio generacional no va más allá de esta segunda filiación. La medida de incluir de manera exclusiva a autores nacidos inmediatamente antes del triunfo de la Revolución y que, por tanto, realizaron su etapa de formación y su inicio en la escritura en las primeras décadas de ésta no es aleatoria. Los autores que han sido encajados en esta discutible periodización de la segunda mitad del siglo XX – generación del 50, primera generación poética revolucionaria y segunda generación poética revolucionaria – presentan una ligazón evidente con el proyecto literario del régimen cubano. Seleccionar es descartar y este intento de crear un canon cubano margina a

¹ INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE CUBA (ed.), *Historia de la Literatura Cubana*, Tomo III, Editorial Letras Cubana, La Habana 2008.

aquellos poetas que se alejan del itinerario cultural santificado por la Revolución, a pesar de incluir un breve epígrafe en el que atiende a la cuestión de la emigración – un fenómeno en sí mismo anti-revolucionario –, y genera un vacío en torno al fenómeno del cambio de paradigma poético experimentado en Cuba. Podríamos afirmar que este tomo de *Historia de la literatura* es, en realidad, una historia de la poesía coloquial, también llamada conversacional.

Bajo el epígrafe de esa segunda generación poética revolucionaria, se sugiere la existencia de un posible tercer grupo, muy vinculado a los dos anteriores, e incluso de un cuarto grupo que podría protagonizar la diferencia:

El cuarto grupo, sin embargo, ya se expresa, generalmente, dentro de lo que constituirá a la postre una nueva norma que acaso inaugure otra etapa distinta dentro de la poesía cubana, dable de ser caracterizada no sólo con relación al proceso poético sino al literario e incluso cultural, porque es portador de un apreciable cambio literario².

Sin embargo, a pesar de insinuar el cambio, pronto se conecta esta supuesta transformación con un proceso epigonal dentro del coloquialismo: “En realidad éstos encarnan, desde una perspectiva general – con las ganancias y limitaciones que ello comporta – la última hornada, la última fase de la llamada poesía conversacional”³.

Más allá de las dificultades de caracterizar lo nuevo, la historiografía lírica de la Revolución vuelve a remitirse a sí misma y explica sus transformaciones a partir del canon estético instaurado por el régimen, evitando así afrontar una caracterización del nuevo fenómeno y adscribiéndolo a una degeneración del modelo establecido. La década de los 80, fracción de tiempo en la que el cambio de paradigma poético en la producción cubana es ya innegable, es expuesta a grandes rasgos, mencionando algunos de los autores cuya

² J.L. ARCOS, “La segunda generación poética revolucionaria”, en *Historia de la Literatura Cubana*, p. 140.

³ *Ibidem*.

divergencia con respecto al coloquialismo es más evidente, pero sin llegar a sistematizar los fundamentos del proceso.

Tal historiografía, pensada como obra de consulta, se completa con un apéndice que pretende mostrar una panorámica de la poesía en la década de los 90. No obstante, dicho añadido resulta ser una revalorización del peso de las generaciones anteriores en los últimos años en lugar de un planteamiento de las nuevas vertientes poéticas y de los autores que las representan. De acuerdo con esta idea, la etapa finisecular de la literatura cubana aparece trazada en base al peso de las distintas líneas que marcaron el siglo XX – vigencia del neorigenismo, de la generación del 50, etc. –. Son escasos los nuevos nombres que se incluyen en el apartado y son rápidamente ligados a otros previos, ofreciendo breves apuntes sobre sus principales aportes que no alcanzan a dar cuenta del importante giro experimentado por la poesía. Es en tal punto donde debería haber sido incluida Wendy Guerra, autora de la que no encontramos ninguna referencia, de la misma manera que sucedía con Albis Torres, su madre.

Lo que sí hallamos, a pesar de su vaguedad, es un apunte en torno a la creciente representatividad de la literatura escrita por mujeres: “Esta generación se caracterizó asimismo por una notable presencia femenina, entre cuyos libros destacaron el tema de la mujer en la sociedad”⁴. Con una breve pincelada, abre y cierra uno de los temas que será, probablemente, determinante en la evolución del cambio de signo poético. En dicha historiografía, el tratamiento de la voz de las mujeres aparece descrito con ambigüedad e, incluso, contradicción, en diversos momentos. Ejemplo de ello son las palabras dedicadas a Nancy Morejón:

En la expresión de su femineidad, la autora toma distancia del acento tradicionalmente atribuido a la lírica femenina (leve, blando, ingrátido), y consolida una voz original, insólita en la década del sesenta, caracterizada por su violencia,

⁴ V. LOPEZ LEMUS, “Panorama de la poesía”, en *Historia de la Literatura Cubana*, p. 614.

irreverencia e inclusive procacidad, en el abordaje de temas eróticos, religiosos o alusivos a los valores fundamentales de la cultura occidental⁵.

Al hacerse eco de ese “acento tradicionalmente atribuido a la lírica femenina” participa, de algún modo, de él. Asimismo, en este comentario se obvia la fuerte tradición de irreverencia en la poesía de mujeres en Cuba, negando a autoras tan relevantes como Mercedes Matamoros, Luisa Pérez Zambrano, María Villar Buceta, Carilda Oliver o, plenamente contemporánea a la propia Nancy Morejón, Georgina Herrera.

La breve valoración de la *Historia de la Literatura Cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística nos sirve para ejemplificar las carencias o trampas de la visión académica e institucional – especialmente aunadas en el caso cubano – con respecto a la realidad de la evolución poética en la isla y del lugar de las mujeres en este proceso.

Además de las historiografías oficiales, resultan de interés las antologías poéticas. La lírica es un género marcado por su atomización. La producción poética se ha manifestado, tradicionalmente, de manera dispersa: publicación aislada de poemas en revistas literarias – o no literarias –; lecturas organizadas en las peñas, tan características todavía hoy en Cuba; la gran producción flotante vinculada a los talleres literarios, fenómeno de gran trascendencia durante las principales décadas del régimen; y, por supuesto, la recopilación antológica. Cuba, ese país en el que la lírica es “el género rey de las letras cubanas”⁶, ha explotado el fenómeno antológico para poder abarcar la gran cantidad de producción poética generada en los años de la Revolución y, a la vez, subsanar problemas materiales de la isla como la gran carestía de papel sufrida en las profundas crisis económicas. La selección antológica ha permitido aunar criterios cronológicos y estilísticos, reforzando la tan consolidada teoría de las generaciones en Cuba y constituyéndose en un mecanismo de control, en un arma homogeneizadora de la política cultural del

⁵ S. MONTERO, “La segunda generación poética revolucionaria. Poetas nacidos entre 1940 y 1950”, en *Historia de la Literatura Cubana*, p. 125.

⁶ J.L. ARCOS, *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana siglo XX*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1999, p. 41.

país. No obstante, también las antologías han sido el lugar desde el que se ha organizado una determinada resistencia, algunos autores pretendieron abrir una fisura en el campo cultural oficial utilizando las mismas herramientas que éste empleaba, estableciendo otros grupos marcados por una voluntad diferenciadora del canon – más o menos efímeros pero profundamente significativos fueron el grupo “el puente” o “diáspora(s)” –. Así descubrimos, por ejemplo, que a la antología *Cuba, en su lugar la poesía*, organizada por Víctor Rodríguez Núñez y publicada fuera del país en 1982⁷, todavía se la omite en determinados ámbitos o es nombrada con el poco inocente membrete de “la antología negra”. De acuerdo con esto, no resulta extraña la asociación entre historia literaria del país e historia de las antologías, de manera que hacer referencia a una periodización o a un grupo concreto supone, irremediamente, hacer alusión a la obra antológica correspondiente y emblemática. Compilaciones como *Usted es la culpable*, *Retrato de grupo*, *Un grupo avanza silencioso*⁸, etc. han sido elementos fuertemente articuladores del panorama literario y su revisión crítica en profundidad es todavía una tarea de gran interés que está por realizar.

La última de las antologías de gran repercusión, tanto en el nivel académico como en el mediático, es la recopilación de Jorge Luis Arcos: *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*⁹. En su introducción, Arcos vuelve a la tradicional segmentación en generaciones de la revolución, pero añade una alusión a un supuesto postconversacionalismo:

En este final de siglo, y a partir de la segunda mitad de la década de los años 80, se está asistiendo a la aparición de una suerte de postconversacionalismo –

⁷ V. RODRÍGUEZ NÚÑEZ (comp.), *Cuba, en su lugar la poesía*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México 1982.

⁸ V. RODRÍGUEZ NÚÑEZ (comp.), *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*, Editora Abril, La Habana 1985; VV.AA., *Retrato de Grupo*, Letras Cubanas, La Habana 1989; *Un Grupo avanza silencioso. Antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, selección de G. AGUILERA DIAZ, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM, México 1990.

⁹ Cf. *supra* nota 6.

denominación que se emplea cautelosamente a falta de una calificación mejor –, o, acaso, de la paulatina consolidación de una nueva norma poética, caracterizable en algunos de sus rasgos más visibles¹⁰.

En la compilación a la que hacemos referencia, que es producida y recepcionada con una clara vocación canonizante – en la que tampoco aparecen incluidas ni Albis Torres ni Wendy Guerra – nos encontramos de nuevo con la enraizada categoría de conversacionalismo como eje organizador, en referencia al cual se construye cualquier modalidad poética. Es cierto que Jorge Luis Arcos abre una hendidura al apuntar el empleo cauteloso del término pero, a pesar de ello, se sirve de él como herramienta sin mayores cuestionamientos. El cambio del paradigma poético es entendido, en su globalidad, como reacción postconversacional. La fuerte ligazón con el ideario estético de la Revolución, aunque sea para contrarrestarlo, simplifica el complejo proceso de cambio cosmovisivo que experimenta la lírica cubana tras los estragos del Quinquenio Gris, nombre con el que se conoce a parte de la década de los setenta. Si bien es cierto que algunos de los autores que protagonizan el cambio comenzaron su vida literaria vinculados, de manera más o menos directa, al conversacionalismo – como es el caso de Reina María Rodríguez – también es cierto que su aportación va más allá de una simple reacción al sistema literario, adquiere complejidad y se constituye en parámetros difícilmente explicables como mera contraposición a la tendencia oficial. Por otra parte, otro sector de los escritores que se inscriben en itinerario cultural alternativo nunca estuvo vinculado al conversacionalismo, ni siquiera lo tomó como punto de referencia contra el que actuar. Un caso ejemplar es el de Lina de Feria. La definición de esa nueva poética a partir de su oposición al coloquialismo supone un menoscabo para ésta y contribuye a su desvirtuación. Historiografías y manuales hacen referencia a rasgos “indefinidos y más difíciles aún de caracterizar”¹¹, resulta complicado encontrar intentos de sistematización del nuevo paradigma o estudios en

¹⁰ ARCOS, *Las palabras son islas*, p. 41.

¹¹ *Ibidem*.

profundidad de algunos de los poetas que lo encabezan. Podríamos decir que crítica e instituciones han tejido una “retórica de la dispersión” en torno a las poéticas emergentes, fundamentada en la idea de que los cambios se han producido azarosamente y que no presentan una coherencia interna real. Esta retórica diluye la representatividad de esas poéticas y actúa en detrimento de éstas, deslegitimándolas, invisibilizándolas, manteniéndolas en la periferia, al margen de la hegemonía conversacional.

No es casual que el ensayista y escritor Arturo Arango escogiera, para encabezar una conferencia profundamente significativa, el título «*Con tantos palos que te dio la vida*». *Poesía, censura y persistencia*¹², tomando prestado el contundente verso de Fayad Jamís. El desarrollo de toda poesía no coincidente con el paradigma conversacional constituye una historia de censura explícita o implícita y un acto de resistencia y persistencia.

Albis Torres, que no aparece ni en la *Historia de la literatura cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística ni en la paradigmática recopilación de Jorge Luis Arcos, sí aparece, por ejemplo, en *Breaking the silence: an anthology of 20th-Century poetry by Cuban women*, obra con la que Margaret Randall¹³ recogió y dio a conocer, en un acto legitimador, voces de mujeres cubanas que, por diversos motivos, se hallaban desplazadas de los principales campos culturales.

La encontramos también en *Usted es la culpable*, antología publicada en mitad de los ochenta, años en los que empiezan a cuajar líneas y actitudes

¹² Esta conferencia fue leída por su autor el 15 de mayo de 2007, en el Instituto Superior de Arte de La Habana, como parte del ciclo “La política cultural del período revolucionario. Memoria y reflexión”, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. Las intervenciones fueron posteriormente publicadas por dicho centro. Este ciclo de conferencias, constituidas por un conjunto de reflexiones en torno a la problemática cultural acaecida durante el Quinquenio Gris, fue convocado como resultado de una serie de debates mantenidos a través de los nuevos medios de comunicación y que fue conocido como “la guerra de los e-mails”. Esta guerra es un ejemplo de otros modos de organización cultural que se han desarrollado en los últimos años de manera paralela al sistema oficial, un interesante fenómeno que merecería un estudio en sí mismo.

¹³ M. RANDALL, *Breaking the silence: an anthology of 20th-Century poetry by Cuban women*, Pulp Press, Vancouver 1982.

poéticas iniciadas en la década anterior. Esta compilación, referente ineludible para historiar el cambio cosmovisivo, nace con vocación de ser “un instrumento útil para el conocimiento y la difusión” de lo que la dirección de El Caimán Barbudo, la Editora Abril y Víctor Rodríguez Núñez – responsables de la publicación – no vacilan en llamar “nueva poesía cubana”¹⁴. El nombre de Albis Torres aparece junto al de Raúl Hernández Novás o Ángel Escobar, exponentes de una poética deliberadamente desmarcada del coloquialismo, cuya aportación real empieza a valorarse en la actualidad. Los autores agrupados en torno a esta recopilación conformaron una primera fase de resistencia y cambio, fundamentada en la diferencia conceptual con respecto a la estética favorecida por la Revolución. Las oleadas posteriores ejecutarán el giro lingüístico que completará la renovación, alejando sus presupuestos de aquellos dictados por la política cultural del régimen.

La producción de Albis Torres apareció de manera dispersa en revistas y antologías, muestra de su lateralidad con respecto a los circuitos oficiales. La Editorial Unión – la más importante de Cuba junto a Letras Cubanas – elaboró en 2007, tres años después de su muerte, un volumen con la mayor parte de su obra¹⁵. La publicación de este libro, en primer plano una tentativa de recuperación casi con tono de homenaje, supone también un intento por parte de las instituciones culturales del país por absorber y neutralizar algunas de las voces disonantes del nuevo proceso poético. La Albis mostrada en el prólogo no es la “mujer que escribe” sino “la mujer que atrae”, la “Albis-imán” que ofrecía su casa para tertulias y consultas sentimentales “en aquellos años (en que) no había muchos refugios para los poetas, músicos y pintores jóvenes, gente errante y enamoradiza de los 80”¹⁶. Esta presentación ofrece una visión manipulada, alejada de los parámetros literarios, que diluye la labor escritural de la autora y, en general, de la generación o grupo artístico de los ochenta: he ahí la gran trampa.

La conversión de Albis Torres en la “Albis-imán”, entroncada con el tópico de la mujer fatal que cautiva y somete a los hombres – de ella dirá el prologuista con

¹⁴ RODRIGUEZ NUÑEZ, *Usted es la culpable*, p. 7.

¹⁵ A. TORRES, *La habitación más tibia*, Ediciones Unión, La Habana 2007.

¹⁶ *Ibi*, p. 5.

resignación: “al fin y al cabo nos alcanzaba con la cuota de su atención que nos tocaba”¹⁷– supone una auténtica paradoja al ser confrontada con su escritura, una permanente transgresión sobre los lugares tradicionalmente asignados a la feminidad. Desde sus versos, parece contradecir a Sigfredo Ariel, poeta también y autor de la introducción: “Contra nosotras / conspiran las antiguas leyendas / de los cafetales”¹⁸.

Torres participó de ese punto de inflexión de la norma poética vivido en los ochenta, circunstancia en que “comienzan a tomar cuerpo las subjetividades que parecían ocultas o dormidas en el espacio estético-ideológico del país”, tales como “el mundo del solar y las religiones negras” o el “discurso gay o de signo homosexual”¹⁹, también es el momento de inscribir lo femenino desde otra perspectiva, lejana a la sensibilidad mítico-guerrillera instituida por la Revolución. Con este fin, acomete una labor de transgresión de los lugares tradicionalmente asignados a la feminidad, dándole una vuelta de tuerca a los tópicos populares más asentados en la cultura caribeña. Muestra de ello es el siguiente poema:

¿Quién dejó de asistir
a su deber de hombre
que esta mujer retoma cada día
con aire funerario?
Y mira sobre el hombro
suficiente
rumiando una salud
no compartida.
Pobre mujer,
me asusta su rostro
de virgen homicida²⁰.

¹⁷ *Ibi*, p. 6.

¹⁸ *Ibi*, p. 41.

¹⁹ R. ZURBANO TORRES, *Poética de los noventa ¿Ganancias de la expresión?*, Editorial Abril, La Habana 1996, p. 10.

²⁰ TORRES, “Esta mujer lo que quiere es que la miren”, *La habitación más tibia*, p. 47.

El título remite a una conocidísima canción de salsa, popularizada en los ochenta por el conjunto Sierra Maestra. Tan sólo existe una variación con respecto a la pieza musical, la sustitución del deíctico “esa” por “esta” en un ejercicio de actualización lingüística. La elección de este referente popular proyecta en el lector unas expectativas que se verán truncadas con la lectura de los versos. La mujer de la canción es un símbolo de erotismo, la del poema es una “virgen homicida”; la primera despierta el deseo, la segunda causa lástima y miedo; en la salsa *esa mujer* es completada mediante la mirada del otro, en los versos es ella la que “mira sobre el hombro / suficiente”. La construcción femenina sufre en esta composición un vuelco, la mujer desempeña el rol de hombre y este hecho provoca sorpresa e inquietud en el sujeto que enuncia. El trueque de funciones, la mujer que se ve obligada – ¿obligada? – a desempeñar la labor de un hombre despierta la compasión del observador – “pobre mujer” –. Lo realmente inquietante del poema no es la actitud del personaje-mujer sino la del personaje-observador. La clave se halla en la mirada del sujeto lírico, el cual espera encontrar determinados rasgos constitutivos de feminidad en la mujer – rasgos que sí cumple la protagonista de la canción –. La ausencia o la transgresión de esos ítems definitorios desestabiliza la mirada que construye la imagen, provocando una reacción negativa ante la no correspondencia con el paradigma de feminidad pre-elaborado. El comportamiento de *esta mujer* constituye una anomalía, un desborde, que despierta la compasión o “asusta”, como una enfermedad – “rumiando una salud / no compartida”. El sujeto observado, al no cumplir los presupuestos exigidos, experimenta un proceso de desertización – por ello es nombrada “virgen” – y de cadaverización – de ahí su “aire funerario” –. El resultado de su actitud *enfermiza* es la muerte dentro del paradigma de feminidad establecido. No sólo la propia muerte – inspiradora de lástima – sino la ajena – que provoca el miedo –, por eso es calificada como “homicida”, porque el modo descentrado de ejercer su condición de mujer es concebido como un *peligro*, como un asesinato. En definitiva, el poema nos lleva a mirar al que mira, a cuestionarlo, a cuestionarnos a nosotros mismos como formuladores de imágenes.

Este trabajo sobre la mirada es un *leit motiv* en los planteamientos poéticos de Albis Torres. Su obra se aleja de la “poesía de la acción” – al menos tal y como la teorizaron críticos como Ángel Augier²¹ – y se detiene en la reflexión y construcción en torno a la imagen. Sus poemas son visiones estáticas que se pliegan sobre sí mismas, generando multiplicidad de sentidos. En esta línea, hallamos el poema “Mujer dormida sobre un potro”, del cual reproducimos aquí el principio:

Dichosa imagen esta de mujer desnuda
dormida sobre un potro.
Aquí está detenida
las patas de la bestia condenadas
en un género de lianas trepadoras²².

El poema, elaborado sobre un contundente simbolismo – marca de clara diferencia con respecto a la poética conversacional, en la cual la univocidad semántica constituía un pilar para su labor de actuación –, nombra una imagen en lugar de presentar una acción. El comienzo del primer verso – “dichosa imagen” – supone ya una marca ineludible de posicionamiento; la mujer aparece “desnuda” y “dormida”, es decir, es presentada como cuerpo erotizado y como sujeto pasivo, que se asienta sobre un “potro”, simbolizante masculino. A lo largo de la composición, se califica la escena de “encantamiento” ante el cual, distintos observadores, reaccionan. De nuevo, la importancia reside en el gesto del que mira. Así, por ejemplo, “un niño los vio pasar / con la fascinación de poseerla sólo él, / distante y abrazada / hermosa”. Belleza y distancia, elementos mitificadores de lo femenino que se constituyen en una trampa, “bellas, pero pasivas; por tanto, deseables”²³. De esta manera se cierra la composición:

²¹ A. AUGIER, *Cuba. Una poesía de la acción*, Editora Política, La Habana 2005.

²² TORRES, “Mujer dormida sobre un potro”, *La habitación más tibia*, p. 11.

²³ H. CIXOUS, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Editorial Anthropos, Barcelona 1995, p. 17.

Pero ahora está aquí
vestida por azar
de cuanta cosa hermosa le negó el camino.
Dejémosla
no sea que la blanda dejadez de sus espaldas
nos diga que está muerta
o que de pronto
sepamos el color de su mirada
y ya no sea más
una mujer dormida sobre un potro²⁴.

El sujeto que enuncia, a través del imperativo “dejémosla”, nos invita a no intervenir, a no modificar la imagen, para no descubrir en ella la muerte. La mujer-activa del poema anterior está muerta en el paradigma establecido de feminidad, la mujer-pasiva de esta composición aparece muerta para sí misma, anulada en la “blanda dejadez” que activa el deseo del observador. Si esa inactividad se trunca, si la figuración femenina se des-objetiviza, el deseo es anulado, por ello “dejémosla” no sea que “sepamos el color de su mirada / y ya no sea más / una mujer dormida sobre un potro”.

Por último, resulta interesante recalcar en algunas creaciones poéticas de Albis Torres en las que la reflexión sobre la mirada ajena como constructora de lo femenino se lleva a cabo desde una brillante voz irónica. Tomamos como ejemplo el siguiente poema:

Y si llegara un hombre verde
y si llegara un hombre verde
y si llegara un hombre verde o azul
en una nave.
Y si llegara.
Qué diría de mí, tan despeinada,

²⁴ TORRES, “Mujer dormida sobre un potro”, *La habitación más tibia*, p. 12.

sin adornos ni gracia.

Qué diría de todos por mi culpa²⁵.

En este poema, es la voz femenina la que enuncia. No obstante, toma la palabra para pensar en el otro, figurado como un ente extraterrestre pero nombrado con la palabra “hombre”. El yo poético teme la mirada del otro, teme no cumplir con las expectativas impuestas, teme no ser “representativa”. Lo extraño, lo raro, no está asociado a ese “hombre verde o azul” sino al sujeto-mujer “tan despeinada, / sin adornos ni gracia.”. Esta composición supone una reversión del tradicional motivo de la culpa. La voz que enuncia se constituye en una nueva Eva, generadora del pecado, culpable por todos. El constituyente más transgresor de esta pieza es el uso del humor, la aplastante ironía que encierran los versos, recurso recurrente, especialmente cuando es un yo-mujer el que mira sobre sí.

El estudioso Enrique Saíenz, en un ensayo titulado “El replanteo de los años ochenta”, se acerca al fenómeno de cambio poético a través de una caracterización que apunta de nuevo hacia la dispersión, hacia múltiples variantes y tonos sin un eje fundamentador decisivo – no es baladí que utilice la palabra “replanteo” en lugar de “planteamiento” –. En este trabajo señala que “desaparecen de manera gradual el desenfado prosaísta, antipoético, y el humor, elemento constitutivo”²⁶. En múltiples ocasiones se ha hecho hincapié en el papel crucial del humor en la poética coloquial. En *Poética Coloquial Hispanoamericana* se afirma: “De ahí que el humor sea una constante en su poesía sin llegar a lo sarcástico o a lo bufonesco; simplemente agregan una pizca de humor para que toda la carga social, entre otras muchas cosas que intentan introducir en sus textos, se dulcifique y de esa forma crear un guiño de complicidad entre el escritor y el lector”²⁷.

²⁵ TORRES, “Ciencia ficción”, *La habitación más tibia*, p. 43.

²⁶ E. SAINZ, *Las palabras en el bosque*, Ediciones Unión, La Habana 2008, p. 166.

²⁷ C. ALEMANY BAY, *Poética Coloquial Hispanoamericana*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante 1997, p. 142. Además, Alemany introduce un fragmento de entrevista a Mario Benedetti en la que le pregunta si observa diferencia entre el tipo de poesía escrita por mujeres y la que escriben los hombres, a lo cual el poeta contesta, precisamente, haciendo

La obra de Albis Torres, que ya no encaja en el supuesto molde conversacional, no se abstiene del humor, contradiciendo a Saínz; al contrario, éste se convierte en elemento articulador y fundamental de su poesía. La diferencia con respecto a la poesía coloquial no se haya en la desaparición de la ironía sino en el cambio del objeto o sujeto que la suscita o la ejecuta. El eje generador de esta nueva poesía ya no es “un interés acentuado por los problemas que la sociedad moderna en su conjunto plantea”²⁸ sino la preocupación por legitimar “espacios y sujetos marginados”²⁹.

Saínz, refiriéndose a los años ochenta, apunta: “Fueron apareciendo entonces conflictos personales en los que el yo había empezado a ser el centro de la existencia, en la medida en que la construcción de la sociedad y el quehacer colectivo iban desplazándose hacia planos menos importantes en la elaboración del texto”³⁰. Podemos afirmar que las últimas décadas han constituido el paso del nosotros al yo, de la colectividad al individuo, la emergencia en la literatura de nuevas subjetividades que necesitan de imaginarios y pragmáticas diferentes para escribirse e inscribirse en la historia literaria cubana. La ironía, pues, continúa siendo una herramienta pero su pretensión es otra.

La nueva estética ya no se centra en la “posesión entrañable” del país, en la construcción de una “nación para sí”³¹, como sí lo hizo el discurso revolucionario, sino en la búsqueda de la “nación íntima”³², ejercida por el

referencia al uso del humor: “Creo que sí hay diferencia. Aunque utilicen también lo coloquial como instrumento, en la poesía conversacional de los hombres se da mucho el humor y la ironía (...). Las poetas mujeres dan directamente la idea seria, en ellas se emplea menos el recurso del humor y de la ironía, a veces sí lo utilizan Claribel Alegría y Gioconda Belli, pero no con la frecuencia con la que lo hacen los hombres” (*Ibi*, p. 144).

²⁸ *Ibi*, p. 86.

²⁹ ZURBANO TORRES, *Poética de los noventa*, p. 10.

³⁰ SAINZ, *Las palabras en el bosque*, p. 166.

³¹ J.A. PORTUONDO, “En busca de la expresión estética de una «nación para sí»”, en *Ensayos de estética y de teoría literaria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1986, p. 80.

³² Z. CAPOTE CRUZ, *La nación íntima*, Editorial Unión, La Habana 2008.

sujeto que no encuentra el modo de ubicarse satisfactoriamente dentro del sistema de representación de lo nacional: “Qué diría de todos por mi culpa”.

El humor que traspasa la obra de Albis Torres trasciende el momento de la escritura. Desde el texto, la autora parece burlarse del prólogo a su edición póstuma. Como contestando a la figuración mitificada y distorsionadora de “poetas, músicos y pintores jóvenes, gente errante y enamoradiza de los años 80”, aparecen los versos:

Contra todo presagio no nos mató el amor.
Estamos vivos
guardando de nosotros una ternura cómoda
que no nos salva
no
que no nos salva³³.

Wendy Guerra, hija de Albis Torres, recogerá el guante de su madre a través de esta imagen en el libro *Ropa interior*³⁴, donde se incluye el poema “Sin salvación”: “Porque nada salva ni siquiera el amor”³⁵. Este poema, además de servirnos para entroncar las producciones de madre e hija, es una muestra de cómo la intertextualidad, rasgo empleado para caracterizar el conversacionalismo, no es una práctica exclusiva de dicha línea poética ni desaparece con los nuevos creadores. La intertextualidad, es decir, la inserción de textos de otros escritores o de referentes culturales más o menos compartidos, es un rasgo propio de toda la literatura del siglo XX que sigue siendo fuertemente explotado al comienzo de siglo XXI. El *collage* o el *ready-made* son técnicas que ya estaban presentes entre los vanguardistas y, por tanto, son difícilmente adjudicables como propios de los coloquiales. No obstante, algunos estudios críticos han destacado dicho fenómeno como propio o constituyente de la poética conversacional: “La existencia de otras voces, literarias o no, dentro de las composiciones de los poetas coloquiales es una constante e incluso

³³ TORRES, *La habitación más tibia*, p. 34.

³⁴ W. GUERRA TORRES, *Ropa interior*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 2008.

³⁵ *Ibi*, p. 60.

una de las características más notables de su poesía³⁶. El caso de “Sin salvación” es una construcción a partir del poema “No te salves” de Mario Benedetti, pero no es el único ejemplo, dentro de la misma obra encontramos otra composición en la que toma como referencia a Henry Miller – “Lo peor del incesto” – o, incluso, podemos hallar menciones explícitas – “Ideas para siluetas” o “Apócrifo final de Ana Mendieta” –. El propio título del poemario, *Ropa interior*, es una alusión directa a la escritora Anaïs Nin.

Los autores de este nuevo paradigma poético, además de la inclusión de referentes literarios o cotidianos para plasmar esa realidad del día a día que pretendían reflejar los coloquiales, asimilan otro tipo de herramientas artísticas como las plásticas o la representación performática. Muestra de este diálogo son los fragmentos referentes a la pintora, escultora, video-artista y performance, Ana Mendieta, conocida por su extensa obra basada en la relación “tierra-cuerpo”. Los materiales de esas otras disciplinas intervienen el texto y lo modifican, consiguiendo nuevos efectos. De esta manera, podemos descubrir, por ejemplo, la textualización del *performance* “Glass on Body” (1972)³⁷ en los versos de Wendy Guerra: “inserción proyectada en la tierra prometida / una idea mejor / hecha a mano de clavo y vidrio”³⁸.

Guerra Torres, al igual que su madre, se inscribe en una tradición antológica alternativa, guiada por un espíritu desafiante con respecto al canon oficial y, a la vez, consciente de su *culpa* por no atenerse a las líneas institucionales. Muestra de ese “sentirse afuera” es el prólogo a la antología *De transparencia en transparencia*, donde Nidia Fajardo afirma: “Y de pronto yo, que no tengo deseos de disculparme por nada, que no siento que haya traicionado a nadie, que sí quiero hacer una antología, me pregunto: ¿será que resulta inadecuado un prólogo en el que no pida perdón a los lectores por cada uno de mis criterios?”³⁹. Esta compilación recoge, de manera explícita, las figuraciones

³⁶ ALEMANY BAY, *Poética Coloquial Hispanoamericana*, p. 102.

³⁷ En dicho *performance* aparecía el cuerpo de Ana Mendieta desnudo, deformado a través de un cristal.

³⁸ GUERRA TORRES, *Ropa interior*, p. 35.

³⁹ N. FAJARDO LEDEA, *De transparencia en transparencia*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1993, p. 7.

construidas en torno a Wendy Guerra. Esta autoconciencia del proceso mitificador⁴⁰ y su cuestionamiento se yergue en rasgo constitutivo de esa *otra* tradición antológica. Lo institucional o académico, es decir, la producción oficial – en el caso cubano, coincidente con lo estatal –, genera modos de significar; la producción periférica, en cambio, pretende sacar a la luz dichos procesos, enseñando el entelado que los conforma y elaborando, consecuentemente, otro modo de significar. De acuerdo con esta vocación, encontramos el siguiente comentario en referencia a la recepción de Wendy Guerra: “Tal vez sea por eso que haya quienes la sientan frívola y un poco extravagante: porque no consigue desasirse del coqueteo parisino, de los sombreros rojos con lunares verdes o del fantasma de James Dean”⁴¹. No obstante, la inclusión de estas apreciaciones se convierte, en algunos casos, en un arma de doble filo, contribuyendo a perpetuar las figuraciones en torno a la autora y su concepción como personaje, fenómeno que quizá desvirtúa su entrada en la historiografía literaria y nos aleja de lo literario. Si bien es cierto que existe una construcción externa que envuelve y re-crea a Wendy Guerra, también es cierto que podemos descubrir otro proceso de construcción desde dentro, por el cual la autora absorbe las figuraciones que de ella se han hecho y las metaboliza en su escritura, reapropiándose de ellas a través de lo poético. Ejemplo de ello es el poema “Niña mala” – título ya de por sí significativo –, que comienza de la

⁴⁰ Tomamos el concepto de mito y mitificación de la obra *Mitologías* de Roland Barthes, donde se maneja la siguiente definición: “El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. (...) Se trata de un modo de significación, de una forma” por tanto “El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere”; “cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad” (R. BARTHES, *Mitologías*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 2000, p. 199). Con este apunte pretendemos señalar la existencia de esas apropiaciones y remarcar la “naturalización del concepto” (*Ibi*, p. 224) que Barthes apunta como función esencial del mito, en el cual “todo sucede como si la imagen provocara naturalmente al concepto, como si el significante fundara el significado” (*Ibi*, p. 223).

⁴¹ FAJARDO LEDEA, *De transparencia en transparencia*, p. 17.

siguiente manera: “No leen mis versos sólo miran mis sombreros y / comienzan a rumiar”⁴².

Nidia Fajardo, con esta antología, se inserta en esa otra línea de compiladores no oficialista. También lo hará Mayra Hernández Menéndez en *Nuevos juegos prohibidos*⁴³, donde también se incluye a Wendy Guerra y en la que se afirma: “Tal línea poética es asumida por los veinticuatro autores reunidos en torno a estos *Nuevos juegos prohibidos*, título que se une a los más recientes editados en la Isla: *Retrato de grupo* (1989), *Jugando a juegos prohibidos* (1992), *De transparencia en transparencia* (1993) y *Nuevos poetas cubanos* (Colección Pinos Nuevos, 1994)”⁴⁴. La conciencia de su lateralidad crea redes paralelas desde las que construirse otra tradición para lograr legitimarse frente a la poderosa política cultural del estado, sostenida en el pilar de la poética coloquial.

Wendy Guerra, desde la escritura, participa de este gesto de búsqueda de legitimación de otras subjetividades, diversas de las prototípicas de la Revolución, “un gesto que hiciera evidente que la producción artística y literaria de la isla resultaba inasimilable por el Estado”⁴⁵. De ahí que su poemario más extenso, al que nos hemos referido a lo largo de este trabajo, se titule *Ropa interior*⁴⁶ – evidente metáfora de esa intimidad reivindicada por la

⁴² GUERRA TORRES, *Ropa interior*, p. 33. El caso de Wendy Guerra no es excepcional en este sentido. Este irónico juego de contacto y retroalimentación entre la construcción externa en torno a una autora y la construcción interna desde la propia obra ha sido empleado por diversas poetas. Una flagrante muestra de ello es el caso de Carilda Oliver Labra, también cubana, que llega a crear un personaje poético llamado *Carilda*.

⁴³ M. HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, *Nuevos juegos prohibidos. Jóvenes poetas de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1997.

⁴⁴ *Ibí*, p. 5.

⁴⁵ R. ROJAS, *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Editorial Anagrama, Barcelona 2009, p. 158.

⁴⁶ Es, además, el único de sus poemarios publicado en España. La editorial Bruguera lo sacó al mercado en 2008, mismo año en que apareció en Cuba a través de la Editorial Letras Cubanas. No casualmente, Wendy Guerra había resultado ganadora, en 2006, del I Premio de Novela Bruguera con su obra *Todos se van*.

nueva poesía cubana – y que entre sus versos podamos leer “soy mi texto”⁴⁷, lema tan alejado de la retórica del régimen e impensable dentro de la supuesta poética coloquial.

La obra de Guerra Torres, todavía en expansión, así como la de su madre, Albis Torres, son manifestaciones, por una parte, de la compleja construcción de la historiografía cubana a partir de una determinada imagen de lo nacional, elaborada a partir de *lo revolucionario*; y, por otra parte, del cambio de paradigma poético evidenciado desde los años ochenta, fundamentado en devolver a la poesía su carácter de artefacto literario, alejando al texto del espacio público exigido por la política cultural del régimen. Este nuevo posicionamiento ante la escritura exime a lo poético de su deber de acción social y deja lugar a la emergencia de otras subjetividades en búsqueda de legitimación.

⁴⁷ GUERRA TORRES, *Ropa interior*, p. 26.

EL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO EN
JUAN FRANCISCO MANZANO
Y JACINTO VENTURA DE MOLINA
Diálogos entre las Antillas y el Río de la Plata

ALEJANDRO GORTÁZAR
(Universidad de la República – Uruguay)

Casi al mismo tiempo pero en espacios geográficos diferentes dos afrodescendientes toman la palabra escrita en sociedades en las que no era posible ni esperable que esto sucediera. Y sucedió precisamente porque una crisis amplió el límite de lo posible en las sociedades hispanoamericanas. El orden colonial y el orden esclavista fueron puestos en cuestión por las revoluciones independentistas que estallaron hacia 1810. Las sociedades coloniales comienzan procesos de proyección e imaginación de un nuevo orden social de corte nacional, soberano y hegemonizado por el Estado. La cuestión de los esclavos africanos o sus descendientes aparece como una paradoja difícil de resolver en el marco de la conformación de un cuerpo ciudadano soberano y libre. De allí las posturas ambiguas de las revoluciones independentistas que no abolieron la esclavitud. En su lugar crearon leyes de “vientres” (que liberaban a los hijos de esclavos nacidos a partir de la fecha de promulgación de las leyes) y endurecieron su postura frente al tráfico de esclavos. Pero en la práctica la esclavitud no fue abolida en varios de los países hispanoamericanos sino hasta 1850 aproximadamente. Aunque en algunos, como Cuba dentro del espacio hispanoamericano o Brasil, ese proceso se cerró recién a fines del siglo XIX¹.

¹ El desajuste entre las ideas liberales y el hecho de la esclavitud en la sociedad brasileña fue estudiado por Roberto Schwarz. Especialmente en el primer capítulo “Las ideas fuera de lugar” (Cf. R. SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, Duas Cidades, São Paulo 1981).

En medio de estos procesos dos descendientes de africanos aprenden la lengua del blanco y hacen uso de un discurso autobiográfico para fines propios y ajenos. En la modernidad el modo autobiográfico constituye en sí mismo un uso político del “yo” que tanto Juan Francisco Manzano (1797-1854) como Jacinto Ventura de Molina (1766-c.1837) ponen en práctica en sus textos. La *Autobiografía de un esclavo* de Juan Francisco Manzano y los cientos de manuscritos de Jacinto Ventura de Molina surgen en este contexto de contradicciones abriendo distintos espacios de enunciación cuyo valor debe ser evaluado en el marco de sus respectivas sociedades nacionales.

En el caso de Manzano es necesario mencionar el contexto de un expediente armado por el escritor y propietario cubano Domingo del Monte para el inglés Richard Madden que incluye varios textos literarios que ficcionan un nuevo orden social y en el que la voz propia de los esclavos tiene un lugar central. Aunque el texto sirve a los fines del proyecto de Del Monte, también abre un espacio de enunciación no totalmente controlable por él y que incluso puede resultar amenazante para su proyecto². Muy distinto es el contexto de Jacinto Ventura de Molina, quien nació libre y fue educado por un militar español pobre, que no pertenecía a los “grandes de España” pero alcanzó una posición alta en la milicia y fue hijo de la ilustración española. Molina no fue parte de ninguna táctica política liberal antiesclavista, aunque criticó la esclavitud. Era un hombre libre pero permaneció fiel a los principios religiosos y políticos de su tutor blanco (que actuaba como un amo) defendiendo la monarquía en tiempos en los que el proyecto independentista buscaba consolidarse. A pesar de estas diferencias con Manzano, el caso de Molina también desestabiliza el proyecto nacional en la medida en que asumir la letra lo “igual” con los blancos, que lo rechazan, insultan o ignoran durante buena parte de su vida.

Son muchos los aspectos que acercan y muchos los que alejan a estos dos autores afrodescendientes. Todos ellos vinculados a dos espacios y tiempos coloniales muy distintos a pesar de compartir la dominación española. En Cuba, territorio colonial dedicado a la plantación extensiva de caña de azúcar,

² J. RAMOS, *Paradojas de la letra*, eXcultura, Caracas 1996, p. 64.

se introdujo un número importante de esclavos – en ascenso desde 1792, con más de 300 mil en 1830, y 436 mil en 1841 – cuyo crecimiento estaba directamente relacionado con el aumento de producción de azúcar³. La separación entre el esclavo de ingenio y el esclavo de la casa era muy grande y el propio Manzano así lo expresa en su *Autobiografía*, cuando niega cualquier roce o contacto con otros esclavos⁴. En Montevideo, a pesar de ser uno de los puertos “negreros” más importantes de América del Sur, única puerta de entrada formal de esclavos, la población africana y sus descendientes representó un número mucho menor – un poco más de 3000 entre esclavos y libertos hacia 1805 y un poco más de 4000 en 1843⁵. Los esclavos que llegaban a Montevideo cumplían tareas domésticas, se empleaban en obras edilicias y oficios artesanales así como en estancias para la actividad pecuaria, trabajos diferentes a la plantación extensiva o la extracción de minerales.

La brutalidad de la esclavitud no disminuyó por estas características pero las relaciones raciales fueron distintas en ambas zonas de Hispanoamérica. Una mayor flexibilidad legal y una proximidad con los amos dada por el

³ J.A. BENÍTEZ, *Las Antillas: colonización, azúcar e imperialismo*, Casa de las Américas, La Habana 1977, p. 91.

⁴ Esta separación es tan decisiva que, más de un siglo después, *Biografía de un cimarrón* (M. BARNET, *Cimarrón* (1968), Ediciones del Sol, Buenos Aires 1987) testimonio del esclavo cimarrón Esteban Montejo, se inicia con estas palabras: “Cuando un negrito era lindo y gracioso lo mandaban para adentro. Para la casa de los amos. Ahí lo empezaban a endulzar y... ¡qué sé yo! El caso es que el negrito se tenía que pasar la vida espantando moscas, porque los amos comían mucho. Y al negrito lo ponían en la punta de la mesa mientras ellos comían. Le daban un abanico grande de yarey y largo. Y le decían: “¡Vaya, para que no caigan moscas en la comida!”. Si alguna mosca caía en un plato lo regañaban duro y hasta le daban cuero. Yo nunca hice eso porque a mí no me gustaba emparentarme con los amos. Yo era cimarrón de nacimiento” (*Ibi*, pp. 20-21). La vida de los esclavos era igual de dura en ambos espacios pero generaba división entre los esclavos.

⁵ E. PETIT MUÑOZ – E.M. NARANCIO – J.M. TRABEL NELCIS, *La condición jurídica, social, económica y política de los negros durante el coloniaje en la Banda Oriental*, Publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Montevideo 1947, p. 53 y I. PEREDA VALDÉS, *El negro en el Uruguay. Pasado y presente*, Revista del Instituto Histórico y Geográfico, Montevideo 1965, p. 47.

trabajo doméstico caracterizaron la esclavitud y las relaciones raciales en el Río de la Plata. Por otra parte hubo una mayor rigidez en Cuba relacionada no sólo con una implantación colonial que tenía ya tres siglos y que hacia 1830 era uno de las pocas colonias españolas en la región (en el Río de la Plata la colonización comenzó en el siglo XVIII al menos en Montevideo) sino también con la cercanía de Haití y el miedo, siempre latente en la élite blanca, de un levantamiento esclavo e independentista que acabara con sus vidas.

En este trabajo me interesa comparar en ambos autores aquellos aspectos vinculados a los modos de decir “yo” y a los usos del discurso autobiográfico tomando en cuenta estas condiciones de enunciación. En el primer apartado me centro en la forma en que Manzano y Molina aprendieron la letra. En el segundo los usos que ambos hicieron de sus historias personales. Para Paul de Man la autobiografía no es un género literario sino “una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto”⁶. Definida como discurso y no como género es posible comparar la *Autobiografía* de Manzano con los manuscritos de Molina para rastrear similitudes y diferencias de trayectorias que abrieron complejos lugares de enunciación en Hispanoamérica.

Aprender a escribir “yo”: escenas originarias

El modo en que Manzano y Molina aprendieron la letra ocupa un lugar central en los relatos de sí mismos. En ambos el eje que organiza estas escenas originarias es la mimesis con la cultura letrada del hombre blanco. En los manuscritos de Jacinto Ventura de Molina hay varias escenas pedagógicas en la que el tutor blanco, el Brigadier español José Eusebio de Molina, pone mucho empeño en enseñar todos los aspectos de la cultura letrada española al niño Jacinto Ventura, empeño en el que también colaboran personas de su entorno⁷. Sin embargo en Manzano el acceso a la escritura es más conflictivo.

⁶ P. DE MAN, “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos Suplementos – Estudios e investigación documental: La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29 (octubre 1991), p. 113.

⁷ A. GORTÁZAR (COORD.) – A. PITETTA – J.M. BARRIOS, *Jacinto Ventura de Molina. Antología de manuscritos (1817-1837)*, Facultad de Humanidades/CSIC, Montevideo 2008, pp. 31-34.

Desarrolla un “dispositivo mimético”⁸, una copia en base a residuos⁹, en definitiva una treta del débil¹⁰ que le permite, fuera de la mirada vigilante de su amo, a hurtadillas, adquirir la letra. Pero quisiera analizar con más detenimiento estas dos escenas originarias.

Cuando Manzano redacta sus memorias para el grupo de Del Monte y para Richard Madden hacia 1835, éste era esclavo y había publicado ya un libro de poesías y algunas obras en la prensa de Matanzas. Aún en una posición subordinada entre los letrados de la época, Manzano accedió a la palabra escrita. Ninguno de sus dos intermediarios (Madden y Del Monte) le enseñó la letra, sino que supieron capitalizar las habilidades que Manzano había adquirido por sí solo. Del Monte fue su “mentor literario” y la persona que lo animó a escribir su autobiografía pero no su tutor. Manzano había desarrollado algunas tácticas para entrar en el mundo letrado de los blancos. Una de ellas fue aprender a escribir:

(...) biendolo q^c. apenas aclaraba cuando puesto en pie le preparaba antes de todo la mesa sillón y libros p^a. entregarse al estudio me fui identificando de tal modo con sus costumbres q^c. empese yo también a darme estudios (...) tomaba sus libros de retórica me ponía mi lección de memoria la aprendía como el papagayo y ya creía yo q^c. sabía algo pero conocía el poco fruto q^c. sacaba de aquello pues nunca había ocasión de ser uso de ello, entonces determiné darme otro más útil q^c. fue el de aprender a escribir (...) compre mi taja pluma y plumas compre papel muy fino y con algún pedazo de los q^c. mi señor botaba de papel escrito de su letra lo metía entre llana y llana con el fin de acostumbrar el pulso a formar letras iba siguiendo la forma q^c. de la q^c. tenía debajo con **esta**

⁸ RAMOS, *Paradojas de la letra*, p. 61.

⁹ S. MOLLOY, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1991), F.C.E., México 1996, p. 72.

¹⁰ J. LUDMER, “Tretas del débil”, P.E. GONZÁLEZ – E. ORTEGA (eds), *La sartén por el mango. Encuentro de escritores latinoamericanos*, El Huracán, República Dominicana 1984, pp. 47-59.

imbension antes de un mes ya asia renglones logrando la forma de letra de mi señor causa p^f. q^e. hay sierta identidad entre su letra y la mia¹¹.

Copiando la letra de su amo a hurtadillas Manzano rompe finalmente con el cerco que levantaron sus amos en torno a la cultura letrada. Pero antes de esto Manzano relata muchos momentos en los que la cultura letrada le fue vedada. Según Sylvia Molloy:

(...) porque no puede conseguir libros, porque recitar de memoria es un acto punible, porque le está prohibido escribir. (Manzano necesitó una autorización especial para publicar años después sus escritos.) El concepto de archivo, de conjunto cultural, el concepto mismo de libro (...) es por completo ajeno a Manzano. Su escena de lectura es particular: sólo tiene acceso a fragmentos, retazos desvalorizados de textos variados que encuentra por casualidad, sobras de la mesa cultural de sus amos (...) Antes de aprender a leer, el niño es coleccionador de textos. (...) Desde pequeño se convierte en eficaz máquina de memoria. (...) [Compone décimas de memoria pero no las escribe] Manzano está condenado a la oralidad: no en vano lo apodan Pico de oro. Y cuando su recitado en voz alta se juzga molesto, se lo condena al silencio (...) La falta de libros es suplida por el “cuaderno de la memoria” (...) su memoria también conserva los propios poemas, que sigue componiendo a pesar de la doble prohibición: ni puede ponerlos por escrito (el escribir está fuera de su alcance) ni puede decirlos en voz alta (porque le está prohibido recitar)¹².

Manzano dibuja a partir de los desechos de sus amos mientras estos toman la lección de dibujo, y lo hace bien. Por eso es castigado. El residuo y la mimesis a los que recurre sistemáticamente le permiten aprender a escribir: “se enseña a escribir con un sistema tan admirable como el utilizado para aprender a dibujar, recurriendo a un reciclaje de desperdicios igualmente creador. Compra pluma y papel muy fino y, rescatando papeletas estrujadas y anotaciones desechadas por su

¹¹ J.F. MANZANO, *Autobiografía, cartas y versos de Juan Francisco Manzano*, Municipio de La Habana, La Habana 1937, pp. 56-7. Énfasis mío.

¹² MOLLOY, *Acto de presencia*, pp. 70-71.

amo, las alisa, las coloca bajo una hoja transparente, y literalmente las calca (...)”¹³. El amo considera que no es útil para un esclavo escribir y se lo prohíbe, es un pasatiempo y el esclavo tiene que ser productivo.

El crítico Julio Ramos llama “dispositivo mimético”¹⁴ a esta técnica inventada por Manzano, esta “imbension” que no es la mera copia del mundo blanco, que Fanon valoraba negativamente en su estudio sobre la psicología del negro colonizado¹⁵:

(...) La facultad mimética del subalterno produce en el amo una ansiedad insoportable: la sospecha de que el “espejeo” no era pasivo, y que la letra calcada trastocaba la estabilidad, los lugares fijos de la jerarquía, la economía de las diferencias que garantizaba los límites del sentido, la identidad misma del poder. (...) El desajuste que opera Manzano en la jerarquía no es simplemente el efecto de una rebelde reinscripción de su diferencia ni de una enfática afirmación de su “otredad” ante el poder. El desajuste tiene más bien que ver con la similaridad que en su consecuencia más extrema imposibilitaría el reconocimiento del “otro” en tanto función diferenciadora de la identidad del amo¹⁶.

La copia de Manzano perturba el mundo blanco ya que elimina o pretende eliminar las distancias entre amo y esclavo. Así la escritura de Manzano se convierte en un peligro para la institución esclavitud. El dispositivo mimético de Manzano, su deseo del mundo letrado blanco, permitieron entre otras cosas que consiguiera su libertad.

El caso de Jacinto Ventura de Molina es diferente. Molina no era un esclavo. Había nacido libre. Era hijo de Ventura y Juana del Sacramento. Ambos libres.

¹³ *Ibi*, p. 72.

¹⁴ RAMOS, *Paradojas de la letra*, pp. 60-61.

¹⁵ Afirma Fanon en *¡Escucha, blanco!*: “Para él [el hombre negro] hay un solo tipo de salida, que da al mundo blanco. De ahí esa permanente preocupación por llamar la atención del blanco, esa voluntad tenaz de adquirir las propiedades del revestimiento, es decir, la parte de ser y de tener que entra en la constitución del yo. [...] el negro intenta ingresar en el santuario blanco por el interior” (F. FANON, *¡Escucha, blanco! (Peau noire, masques blancs)* (1952), Nova Terra, Barcelona 1970, p. 80).

¹⁶ RAMOS, *Paradojas de la letra*, p. 61.

Ventura fue liberado por el español porque en una ocasión le salvó la vida. Juana consiguió su libertad al escapar del bando portugués. Desde muy temprana edad el hijo de ambos africanos, que se mantuvieron al servicio del Brigadier, gozó de ciertos privilegios frente al amo, quien tomó muy en serio la tarea de educarlo:

Daba mi lección de memoria a mi Señor a la noche, en presencia de mi padre y el mayordomo, cuando su señoría tomaba candial o chocolate. Con este motivo me daba una explicación del idioma latino palabra por palabra, por lo que no sólo lo leo y entiendo, pero lo traduzco sin hablarlo pues ignoro sus reglas y composiciones para formar oraciones¹⁷.

Hay muchos pasajes como este en los que Jacinto Ventura es objeto de lecciones y pruebas de su conocimiento frente a su tutor. Comenzó a escribir sus documentos a los tres años junto al secretario de su tutor, Manuel Otero, y culminó su formación en 1780 con Mateo Cabral. A los cinco años el español comenzó a enseñar a Jacinto a leer, escribir y rezar. A los seis años conocía el catecismo de Astete y como afirma en este manuscrito sufrió: “un dilatado ecsamen, tres beses en el Riogrande: mereci la aprobación y certificado ami S.or, del virtuoso Capellan D.n Josef Galeano que a la edad de seys años, y medio, me ynstruyó, comfesó, e yso cumplir con la iglesia, de cuya obligación no me separè asta aqui”¹⁸. En 1774 comenzó a “dibujar por reglas” a cargo del Teniente Coronel de Artillería Don Francisco de Betbezé¹⁹. Su formación en este punto se profundizó con D.n Félix Iriarte²⁰ entre 1780 y 1792.

¹⁷ J. VENTURA DE MOLINA, *Manuscritos*, Tomo III, f 273v., citado por A. GORTÁZAR, *El licenciado negro Jacinto Ventura de Molina*, Trilce, Montevideo 2007, p. 31.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Don Francisco Betbezé aparece en 1787 entre los “poseedores más distinguidos” que tienen su chacra en el arroyo Miguelete y es presentado como “Coronel del Cuerpo de Artillería y jefe de la Provincia” (J.M. PÉREZ CASTELLANO, *Selección de escritos. Crónicas históricas (1787-1814)*, Ministerio de Cultura, Montevideo 1968, p. 6).

²⁰ Don Félix Iriarte o Idiarte es nombrado por Molina en otro “Memorial histórico” dirigido a Lecor en 1817. Se refiere a él como un “excelente matemático” que en el período de 1780 a 1792 le enseñó a “dibujar por reglas” (VENTURA DE MOLINA, *Manuscritos*, Tomo III, f

Ese mismo año – 1774 – comenzó su instrucción militar dado que los niños de Río Grande sirvieron a la artillería trasladando cartuchos y tacos. Al año siguiente vuelve a entrar en acción frente al segundo ataque de los portugueses a la ciudad en 1775, y finalmente durante la toma de 1776. La cuarta acción militar de Jacinto fue durante el sitio de Colonia del Sacramento ese mismo año. En 1777 Jacinto viaja a Buenos Aires por primera vez y en ese momento: “savía leer, escribir, contar, todo el catecismo de Astete”²¹. El militar español estuvo en Buenos Aires para resolver algunos de sus asuntos y fundamentalmente para encontrarse con el virrey quien se retiraría poco después a España y morir al año siguiente.

Ese año Molina se hizo con sus seis tomos del Digesto (compilación de normas del Derecho Romano) con el que Jacinto aprendió latín:

(...) trajo en, 77, de B.s, A.s, esta obra, que entre barias tenia en sus baules archibada en casa del Sòr D.n Vizente Gil: ò de las SS.s Españolas: daba mi leccion de memoria a mi Sòr a la noche, en presencia de mi padre, y el mayordomo, quando S,S,a, tomaba Candial, ò chocolate: con este motibo S,a, medaba una explicación, del ydioma latino palabra por palabra: por loque no solo lo leo, y entiendo pero lo traduzco cin ablarlo, pues ygnoro sus reglas, y composiciones, para formar oraciones y contestos²².

A los 11 años Molina había sido alfabetizado y evangelizado, sabía latín, aritmética, y tenía nociones de dibujo que profundizó años más tarde. El trayecto de quienes tenían acceso a la educación se iniciaba en una escuela de primeras letras en la que se enseñaba a leer, a escribir, las cuatro operaciones de la aritmética y la doctrina cristiana²³. Jacinto Ventura había asistido a la escuela de primeras letras que José Eusebio de Molina creó en Río Grande durante la

1r). No hemos podido encontrar otros datos sobre este militar que los proporcionados por el mismo Molina.

²¹ VENTURA DE MOLINA, *Manuscritos*, Tomo III, f 273v.

²² *Ibidem*.

²³ W. REYES ABADIE – A. VÁZQUEZ ROMERO, *Crónica General del Uruguay 2. El siglo XVIII* (1998), Banda Oriental, Montevideo 1999, p. 109.

ocupación española (1763-1775). El maestro Mateo Cabral dirigió esta escuela y poco después – 1776 – obtuvo la licencia otorgada por el Cabildo de Montevideo para ejercer en forma privada el magisterio en primeras letras²⁴.

La educación continuaba con estudios secundarios y superiores. En los primeros el Maestro de Gramática o Latinidad enseñaba latín, retórica, aritmética, geometría, astronomía, física experimental y otras. En los segundos Filosofía y Teología. Las opciones por aquel entonces, para los estudios superiores era el Colegio de San Francisco de Buenos Aires o la Universidad de Córdoba. La educación de Jacinto Ventura no siguió este camino, aunque su educación en diversas materias continuó gracias a los aportes de su tutor o de personas vinculadas a él. Eso sucedió, por ejemplo, con la poesía. Jacinto Ventura se aficionó a la poesía a instancias de Vicente Maturana, un español al que seguramente conoció en el segundo sitio a Colonia de Sacramento en mayo de 1777. En aquella oportunidad Cevallos destruyó los muros de la ciudad y para aquella tarea requirió los servicios de Maturana, por ese entonces alférez de artillería: “ese mismo oficial afecticimo al Vrigadier Dn Josef de Molina me dio gratuito sus primeros cuadernos de poecia en los años 1780_81_ asta 82 aqui divirtiendose con mi Sor y otros oficiales en el uso de mi estudio y composiciones”²⁵.

Los primeros años junto a su tutor fueron determinantes para Jacinto Ventura no solamente por la instrucción recibida según los parámetros de los españoles de la ilustración que integraban la incipiente ciudad letrada colonial en la Banda Oriental, también estos hombres le proporcionaron una red social que Jacinto siguió explotando tras la muerte del Brigadier. El proceso de aculturación del que Jacinto fue objeto le proporcionó una rejilla para interpretar el mundo imbricado con la colonización. Con ella Jacinto atravesará el proceso de cambio social que va de la Colonia al Estado-nación entre 1811 y 1830. Su aprendizaje fue cuestionado por los pares del Brigadier. Así lo relata el Licenciado en un episodio que protagonizan Jacinto Ventura de

²⁴ *Ibi*, 110.

²⁵ VENTURA DE MOLINA, *Manuscritos*, Tomo II, foto 9405.

Molina, y los militares José Eusebio de Molina y el Ministro de Marina Don Bernardo Alcalá:

(...) La noticia de la indisposición de D.n José de Molina se extendió y vino a verlo el Ministro de Marina D.n Bernardo Alcalá, compañero del célebre Petisco²⁶. El comedor de la habitación de D.n José de Molina, era también la sala y en una gran mesa residía la de mi estudio y prácticas; reglas compás, lápiz, cortaplumas, libros, cuadernos, tintero salvadera. Yo daba siempre recitando de memoria, las materias literarias que D.n José de Molina me señalaba la noche antes; objeto que no suspendió, desde que leí en libro de cinco años, siendo esta la razón de recitar para concebir, lo que aprendía dentro en esta ocasión. El Ministro no saludó ni yo oí sus pasos; llegó por la espalda hasta mí y notó mi ocupación: “Oye negro”, me dijo, “¿qué papeles son esos?” “Son míos” “¿Tuyos?” “Si, S.or” “¿Quién te enseña y escribe esas cuentas, el amo Molina?” “Si, S.or”. Se retiró de mí y partió a ver a D.n José de Molina. Su saludo fue el que se me dio a mí, pocos años hace. “Molina, ¿Está Vmd loco?”; “Alcalá, ¿está vmd bueno?”; “Hombre ¿tiene vmd valor de estar enseñando ese negro? Cuando en Cádiz se está tratando este asunto de la esclavitud de los negros y es una materia su instrucción que de modo alguno se puede permitir en las Américas. Deje Vmd eso y diviértase vmd de otro modo”²⁷.

El español José de Molina se tomó muy en serio su “experimento”, como se desprende del pasaje en el que Jacinto Ventura de Molina describe su escritorio y su espacio para la escritura. El diálogo del ministro con este sugiere la desconfianza que muchos hombres blancos tendrán en el futuro ante ocupaciones tan “raras” para un afrodescendiente. A pesar de estas resistencias la letra para Molina fue acompañada de un proceso de aculturación que sus propios padres fomentaron. La mimesis hizo que Molina fuera un excelente reproductor de la cultura española. Son muchos los pasajes en los que relata cómo “repetía” la lección, lo cual muestra la centralidad de la mimesis de la

²⁶ La referencia a Petisco (1724-1800) no es menor. No sólo porque parece darle importancia a Alcalá sino también porque se trata de un jesuita y helenista español que tradujo obras de Cicerón y la Vulgata e incluso escribió una gramática del griego.

²⁷ GORTÁZAR (coord.) – PITETTA – BARRIOS, *Jacinto Ventura de Molina*, p. 57.

cultura blanca como única medida para estos dos afrodescendientes. Pero al mismo tiempo, en ambos casos escribir se convirtió en una forma de subsistencia y de ganar los favores de otros tutores blancos. Todo eso contribuyó a obtener cierta autonomía como letrados: en el caso de Manzano comprando su libertad y en el caso de Molina, consiguiendo mediante la protección de hombres y mujeres blancos acceso a la lectura, a la compra de papel o los favores de las élites dirigentes.

A pesar de estar unidos por su mimesis con la cultura blanca dominante, son notorias las diferencias entre ambas escenas originarias: Manzano, como esclavo, tuvo que robar la letra, copiarla a escondidas, tuvo que recurrir a su memoria para retener los textos que leía y los que inventaba; Molina era libre, aunque también atado al servicio de un blanco, pero obtiene un rédito de ese “servicio” o trabajo esclavo, esa moneda de cambio es la cultura letrada para la que es entrenado sistemáticamente durante las primeras dos décadas de su vida. La situación jurídica de ambos también es diferente y aunque ambos reciban el rechazo de sus comunidades, la cercanía con el tutor y el hecho de ser libre en el Río de la Plata muestran a Molina en un escenario menos hostil al de Manzano en Cuba compartiendo ambos el espacio doméstico con sus amos.

Escribir “yo”: el discurso autobiográfico en Molina y Manzano

Una vez aprendida la letra de sus amos por alguna forma de la imitación y asumiendo la cultura dominante, los usos que tanto Molina como Manzano le dieron a ese aprendizaje fueron muy diferentes. Se puede afirmar que en el caso de Manzano fueron otros quienes hicieron uso de su discurso autobiográfico mientras en el caso de Molina su historia de vida, a pesar de que nunca fue articulada como una autobiografía, fue utilizada por él a su gusto y para diferentes fines. En ambos casos escribir sobre sus propias vidas, de algún modo controlarlas al controlar su relato, hizo que cambiara su relación con los otros, blancos y en posiciones dominantes. Si bien hay muchos aspectos interesantes en ambos autores, uno de ellos es la representación del cuerpo que en Molina es casi inexistente y en Manzano es constante y coincidente con el deseo de Del Monte y Madden de mostrar las atrocidades de la esclavitud, en este apartado voy a centrarme

exclusivamente en los usos del discurso autobiográfico. Voy a comenzar por el análisis de la *Autobiografía* de Manzano por las múltiples apropiaciones a las que estuvo sujeta. Su lugar en el canon literario cubano y latinoamericano ha concitado la atención de la crítica y muchos análisis pormenorizados de este hecho. La situación de Molina es diferente dado que sus manuscritos permanecieron casi en su totalidad inéditos y la crítica fue indiferente a ellos hasta hace apenas cuatro o cinco años.

La *Autobiografía* de Manzano es un texto hecho a solicitud de Domingo del Monte, quien preparó un dossier sobre la esclavitud en Cuba para Richard Madden, un funcionario inglés llegado a Cuba en 1836 y que

(...) frecuentó muy pronto el grupo de la sección de Educación de la Sociedad Económica, de la que Del Monte, al igual que José de la Luz y Caballero, José Antonio Saco y Nicolás Escobedo, formaban parte. Nombrado ese mismo año Superintendente de Africanos Liberados y Comisionado ante el Tribunal Mixto de Arbitraje en Asuntos de la Trata, cargo creado por el tratado de 1835 entre España e Inglaterra²⁸.

Manzano escribió este texto en dos partes, la primera abarcaba sus primeros años de vida hasta que escapa para encontrar amos menos despóticos, la segunda parte abarcaba ese período de vida hasta que obtiene su libertad. Esta segunda parte permanece hasta hoy perdida. Hasta 1937, año en el que la Biblioteca de Cuba publica el texto original, no había otra forma de conocerlo que no fuera a través del texto de Richard Madden, quien lo tradujo al inglés en 1840²⁹.

Junto a la autobiografía, la Biblioteca Nacional de La Habana publicó poemas y cartas de Manzano a Madden que fueron analizadas por Molloy.

²⁸ F. MACCHI, "Juan Francisco Manzano y el discurso abolicionista: una lectura enmarcada", *Revista Iberoamericana*, LXXIII, 218-219 (enero-junio 2007), p. 64.

²⁹ R. MADDEN, *Poems by a slave in the island of Cuba, recently liberated; translated from the spanish by R.R. Madden, M.D. with the history of the early life of the negro poet, written by himself, to wich are prefixed two pieces descriptive of cuban slavery and the slave-traffic, by R.R.M, Thomas Ward and Co., London 1840.*

Basada en dos cartas en las que Manzano hace referencia a su proyecto, la investigadora sostiene que la escritura de la autobiografía provocó un cambio significativo. En la primera carta del 25 de junio de 1835 Manzano se muestra ansioso porque debe escribir un texto para el que no está entrenado. La autobiografía supone salirse de su lugar de poeta epígono del neoclasicismo español para el que estaba siendo formado por Del Monte. Pero en una segunda carta fechada el 29 de septiembre de 1835 ya no aparecen “la ansiedad y el desconcierto” sino que “hay decisiones”. La primera y más importante: la de guardarse para sí algunos sucesos para construir una novela, es decir, Manzano selecciona los hechos que quiere hacer públicos y guarda otros para fines propios. La primera carta demostraba sumisión a su tutor, afirma Molloy, la segunda “resistencia”. En tres meses Manzano cambia el concepto de lo que puede ser más interesante para su texto “está valorizando *otra cosa* dentro de sí además del relato de sus desgracias, y esa *otra cosa* más interesante no se regala”³⁰. Manzano nunca dio forma visible a esa otra cosa (esos hechos que guardó para escribir una novela cubana) por lo que Molloy, siguiendo una lectura deconstruccionista propone “que esa *otra cosa* está presente y marca toda la autobiografía, desde el momento en que la *resistencia* al otro (o sea, la diferenciación con respecto al otro) reemplaza la capitulación ante el otro”³¹.

Pero más allá de estas resistencias, el texto de Manzano fue manipulado primero por Del Monte, luego corregido por Suárez y Romero y finalmente traducido por Madden. Molloy compara el texto publicado en 1937 con la traducción de Richard Madden y encuentra diferencias sustanciales. Para empezar es un libro firmado por Richard Madden cuyo título – *Poems by a slave in the island of Cuba, recently liberated...* – remite en primer lugar a la poesía de Manzano. Segundo, según Molloy el traductor no respetó el orden en que Manzano elaboró su relato y suprimió aquellos pasajes en los que el esclavo no hablaba tan mal de sus amos, resaltando solamente aquellos que mostraban a sus amos cometiendo actos de arbitrariedad y violencia contra sus esclavos. Sin embargo a Molloy estas supresiones “realizadas de acuerdo a un

³⁰ MOLLOY, *Acto de presencia*, p. 62.

³¹ *Ibidem*.

marco ideológico bien definido”³² no le parecen las más interesantes sino aquellos pasajes referidos a los afanes y anhelos de Manzano “eliminados por razones que sólo se pueden conjeturar”³³ pero que son decisivos para entenderlo como hombre y como autobiógrafo en sus relaciones con la escritura y los libros por ejemplo³⁴.

Finalmente cuando se publican sus papeles en 1937, Manzano es otra vez apropiado por su prologuista José Luciano Franco, quien recupera la escena de 1836 en la que Manzano lee su poema “Mis treinta años” en la tertulia de Domingo del Monte. Este hecho inició la campaña por la compra de su libertad. Franco interpreta este hecho como un hito “que señala en el camino de la historia la bifurcación de rutas diversas, el comienzo de una era fraternal e igualitaria para todos los cubanos: blancos y negros”³⁵. El hecho se transforma entonces en el “origen” del acercamiento solidario de letrados blancos y letrados negros, lo que expresa claramente unas páginas más adelante:

El **ascenso** de Manzano hasta aquel cenáculo, viniendo como venía de las vilezas de la vida esclava, nos parece, al dibujarse el acto en la histórica lejanía del recuerdo, como **el primer gesto firme y honrado por la incorporación definitiva del negro a la vida cubana**, iniciándose el camino por el cual pronto dejaría de ser un intocable maldito³⁶.

La entrada al mundo blanco representa un ascenso para Manzano y es una metáfora que se repite cuando Franco interpreta sus poemas como una elevación “al plano de un artista de méritos propios”³⁷. Este ascenso coincide también con una cierta victimización:

³² *Ibi*, p. 66.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibi*, p. 67.

³⁵ J.L. FRANCO, “Juan Francisco Manzano, el poeta esclavo y su tiempo”, *Autobiografía, cartas y versos de Juan Francisco Manzano*, p. 10.

³⁶ *Ibi*, p. 20. Énfasis mío.

³⁷ *Ibi*, p. 27.

Manzano fué sepultado en la mazmorra de la tiranía colonial. Perseguido por la ferocidad de los que fabricaron la conspiración de La Escalera, al ser puesto en libertad en 1845, su vida no fué más que una prolongación de los días de la esclavitud. No escribió más. Rehuía encontrarse con los críticos generosos que tanto alabaron su obra. Hasta el fin de su existencia en 1854, transcurrieron sus horas como las de un oscuro trabajador, víctima de todas las discriminaciones³⁸.

Y más adelante:

[...] Sentía en lo más profundo de su ser la sorda protesta contra las injusticias sociales, la rebeldía impotente que la dulzura de su carácter le impedía expresar en un canto lírico de guerra y libertad [...].

Su misticismo y su fe estaban rotos ante la desconsoladora barbarie de la discriminación racial y de la explotación del hombre por el hombre. La injusta maldad que lo rodeaba le hacía desconfiar de un mañana mejor, envolviéndolo en una melancolía resignada que le acompañó hasta la tumba³⁹.

Si Richard Madden consideraba el relato de la vida de Manzano como “representativo” de la vida de todos los esclavos cubanos, Franco construye una víctima, un héroe romántico aislado y silenciado por la violencia, una representación de los resultados de la represión en el sistema colonial, la explotación del hombre por el hombre y del racismo. Otra vez la escritura de Manzano es arrancada de sus condiciones de producción y apropiada para fines diversos. Nada indica, excepto aquella carta enviada a Del Monte, que Manzano pudiera usar su autobiografía libremente, lo cual resulta de las condiciones en la que su texto fue producido.

Los manuscritos escritos por Jacinto Ventura de Molina entre 1817 y 1837⁴⁰ muestran problemas diferentes en torno a su forma de escribir “yo” y su

³⁸ *Ibi*, pp. 30-31.

³⁹ *Ibi*, pp. 31-32.

⁴⁰ Los manuscritos de Jacinto Ventura de Molina se encuentran hoy en el Bibliomuseo “Arturo Scarone” de la Biblioteca Nacional (Montevideo, Uruguay). Consta de tres volúmenes de manuscritos encuadernados en rústica, un impreso y un retrato del escritor firmado,

relación con otros letrados. En primer lugar Molina era un afrodescendiente libre, su padre y su tutor murieron el mismo año de 1782 cuando tenía 16 años y si bien mantuvo ciertas formas de servidumbre con antiguos amigos de su tutor, hizo su trayectoria como militar, zapatero, escritor y abogado. En 1817, con la ocupación de la Banda Oriental por los luso-brasileños, Molina escribe y consigue los favores de quien comandaba dicha ocupación militar, el Barón de Laguna Federico Lecor. Y precisamente es su historia personal junto al español lo que utiliza para llegar a ese mundo blanco que lo rechazaba. En incontables oportunidades Molina debe probar sus conocimientos letrados y para ello da testimonio dado que no tiene papeles que prueben sus habilidades. En un texto fechado en 1817, titulado “Primer memorial histórico al Barón de la Laguna, Capitán General de las fuerzas de mar y tierra, a Don Juan VI, rey de Portugal y Don Pedro I, emperador de América”⁴¹, Molina pretende explicar cómo era posible que dibujara planos (con reglas) y que escribiera algunas piezas literarias dedicadas al Barón, al Rey de Portugal y al Emperador de Brasil.

La narración de esta pieza retórica de Molina está centrada, precisamente, en su historia personal, en cómo fue insertándose en las artes que maneja (escribir, dibujar), su instrucción militar y su formación en derecho. Hay dos anécdotas en el documento que son interesantes: la primera se produce cuando Jacinto Ventura tenía 10 años y acompaña a Josef de Molina al sitio de Colonia del Sacramento. En aquella expedición va también el Mariscal de campo Marquez y su hijo de 8 años, “ayudante de campo” del padre:

supuestamente, por Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Se trata de un archivo, como tantos otros, que ha experimentado diversas manipulaciones, algunas de las cuales quedan registradas en sus páginas. Al parecer se trata del archivo personal de Molina, de ahí el carácter de borradores de una buena parte de los documentos que quedaron en manos de uno de sus protectores, Joaquín de Sagra y Périz, hasta que alguien llamado “M. Ferreira” los adquirió de él, según consta en un papel sin firma dentro de uno de los volúmenes. El siguiente dato, también sin firma y escrito en la contratapa de la encuadernación del impreso, es que el archivo llegó a la BN procedente de la Colección Daniel García Acevedo.

⁴¹ VENTURA DE MOLINA, *Manuscritos*, Tomo II, folios 1v a 9r.

Para hallar un modo de divertir a este niño y hacerle ir a caballo al lado de su padre en la graduación de edecán, lo que era dificultoso por su genio divertido, el Capitán General Don Pedro Zeballos, Don Josef de Molina y el Marqués de (Cajigal) arbitraron para formarle un Ordenanza combatiente a su edad y armándome con espada y porra, lo fui antes de capitular la Colonia, y asistí a su lado siempre. En la línea marchábamos a caballo y a pie, a llevar algunas órdenes⁴².

Molina necesita de la mimesis como el niño español y ambos juegan a reproducir las diferencias del mundo adulto: el español imita a su padre, el afrodescendiente imita a un subordinado (“edecán”). Sin embargo, Molina le toma el gusto a este *divertimento* de representar un rol que no tiene, que le permite acercarse al mundo de su tutor: el mundo militar de los blancos.

El segundo pasaje, se encuentra en una nota al comienzo de un largo “rpto” que Molina dedicará a los valores y principios de Josef de Molina. Jacinto Ventura hace referencia al cambio de posición de su tutor (de Brigadier a Capitán) y la creación de un despacho particular de letras:

Esta es la razón de la nueva carrera que sigo desde el día 18 de agosto [de 1817] según consta de mi despacho. [Josef de Molina] sabía que la carrera de las letras es carrera de emulaciones. Y la provincia de Montevideo no negará que pude decidirme por mi suerte, y hacer la de algunos señores, pero me decidí por la suerte General, y particular de todos. Y a mi pesar he tolerado burlas y soflamas, que nada tienen [que ver] con la educación, cultura o crianza aún de los más rústicos salvajes. La carrera militar lo es del honor; que si muero, quedara este –ayudado de Dios y mi conducta– y si las acciones de Don Josef de Molina [son] la tabla rasa de mis instrucciones no temo aquí tengan ningún lugar los horrores de la emulación, y del tedio; teniendo igualmente la felicidad de dirigirme, y concluir mi carrera por las reglas y ejemplos, *del original que me propuse*⁴³.

⁴² *Ibi*, f. 4v.

⁴³ *Ibi*, f. 5r. Destacado mío.

Don Josef de Molina es el “original” del que Jacinto Ventura se propone ser una copia fiel. Ha sido moldeado por su amo/tutor y por una serie de personas de su entorno, tomando incluso su apellido como era habitual en los esclavos. Pero es necesario señalar que las muestras de fidelidad y su identidad con el español fueron usadas por Molina en este texto para convencer a las autoridades de sus conocimientos, para beneficio propio y sin ningún papel que los acreditara.

Entre 1827 y 1830 Molina escribe lo que es la única obra que parece haber pensado como un libro *Las Glorias de la Santa Caridad de Montevideo*⁴⁴. En este texto también hay muchos relatos autobiográficos. Me interesa destacar los pasajes en los que Molina enfrenta a Tomás García de Zúñiga, uno de los hombres más ricos y con mucho poder político de la sociedad montevideana. Al parecer García de Zúñiga acusa a Molina de estar loco y esto le molesta mucho. Por esa razón pide una indemnización. Pero más allá de la anécdota, cuyo interés reside en una pelea entre ambos en 1815 en la que Molina se niega a incorporarse al ejército revolucionario, es interesante analizar cómo Molina introduce otra vez un relato autobiográfico. En esta oportunidad recuerda una frase que el militar le dijo en su lecho de muerte, y que Molina repite en muchos otros documentos, “Acuérdate que naciste en mi casa y cualquier defecto tuyo se hace atribuir a la mala crianza que te he dado”.⁴⁵ De manera que el argumento de Molina era que si él estaba loco también lo había estado su tutor español y esto era un insulto imperdonable. Otra vez Molina pone en

⁴⁴ Según el relato de Molina en marzo de 1827 la Hermandad de la Caridad, a través de su Hermano mayor Domingo Vásquez, le encargó Molina la tarea de escribir sobre la obra de caridad de la institución. La Hermandad de la Caridad fue creada por ciudadanos ilustres de Montevideo que tenían por objetivo asistir económicamente al Hospital de la Caridad. Lo hacían a través de una lotería y una imprenta que en los inicios imprimía los boletos de la lotería y se convirtió luego en una de las imprentas más importantes de Montevideo entre 1830 y 1840. El resultado de aquel pedido fue una colección de textos sumamente compleja y al parecer incompleta, titulada *Glorias de la Santa Caridad de Montevideo*. Uno de los tres tomos de manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional reúne buena parte del material que el Licenciado quiso dar “a estampa”, es decir, que pretendía que fueran publicados por la Imprenta de la Caridad, cosa que nunca sucedió.

⁴⁵ GORTÁZAR (coord.) – PITETTA – BARRIOS, *Jacinto Ventura de Molina*, pp. 63-64.

juego su historia personal y la identidad con su tutor para solucionar problemas que lo aquejan en el presente. En los dos casos puede verse el uso táctico que Molina le da a la autobiografía, manipulando hechos e historias que en diferentes situaciones le permiten defenderse e incluso atacar a sus adversarios o bien conseguir algún beneficio de quienes detentan el poder.

Al igual que Manzano el aprendizaje de la letra y la reflexión sobre sí mismo hicieron que Molina se destacara entre sus pares, y sobre todo que fuera consciente de esa excepcionalidad. Así lo expresa en el Libro Primero de las *Glorias de la Caridad*:

La obra se llama Glorias, y escritas por mí tienen otro adjetivo porque los señores blancos vuelan como los pájaros o nadan como los peces, escriben casi naturalmente. Los negros no. Aunque gracias a Dios somos hombres como ellos, redimidos con la preciosísima sangre de mi Señor Jesucristo. Y si los blancos desean que nos salvemos, nosotros deseamos igualmente que se salven ellos⁴⁶.

En este texto fechado en 1828 Molina asegura que sus manuscritos tienen “otro adjetivo” por haber sido escritos por un negro. Los blancos, según su argumentación, escriben “casi naturalmente” como vuelan los pájaros o nadan los peces. Los negros deben hacer un esfuerzo mayor, aún cuando Dios y Jesús hicieron iguales a los hombres. En muchas ocasiones Molina se apropia de la Biblia para sus fines, en este caso para justificar la igualdad entre los hombres. Sus palabras finales parecen más una advertencia hacia los blancos que una muestra de humildad o sumisión. Molina no responde a lo que se espera de él como descendiente de esclavos africanos y en 1833 solicita ser ordenado como cura en una carta dirigida al “Sumo Pontífice Gregorio XVI”:

Mi color negro y mi estado particular, indigente, exigen para mí la singular gracia del Sacerdocios y merecer en él mi fin feliz. Ejemplar a los de mi color en los principios de mi educación, en los medios de mi comportamiento, estudio y

⁴⁶ En: GORTÁZAR, *El licenciado negro Jacinto Ventura de Molina*, p. 54.

reflexión, y en los efectos, cuando se ignora, que en todo el mundo antiguo, algún negro haya dictado, discurrido, o creado alguna cosa⁴⁷.

Más allá del éxito o el fracaso de esta carta, es particularmente importante la mención a su estado de indigencia, palabra que Manzano utilizaba frecuentemente en su poesía para referirse a la situación del esclavo⁴⁸. Y finalmente su hiperbólica conciencia de destacarse por encima de los otros “negros”. Tal vez Molina no hubiera podido sobrevivir a una cultura letrada mayoritariamente blanca sin esta confianza en sí mismo que el dominio de la palabra escrita contribuyó a crear.

Conclusiones

Los discursos analizados en este artículo le dan la razón a Frantz Fanon cuando afirmaba que había “un solo tipo de salida [para el hombre negro] que da al mundo blanco”⁴⁹ pero esas salidas tuvieron formas diversas. Fanon escribía desde París sobre la situación colonial de Martinica, la isla del Caribe francófono de donde provenía, pero la dispersión de los africanos y sus descendientes por todo el Caribe y la costa atlántica hizo que las experiencias históricas de esos hombres variaran sustancialmente de lugar en lugar. La afirmación es válida para el siglo XIX y una parte del siglo XX, porque a partir de la poesía mulata de Nicolás Guillén y la negritud de Aimé Césaire, los afrodescendientes iniciaron un largo proceso de afirmación de sus propios valores culturales. En Hispanoamérica, en las primeras décadas del siglo XIX, dos hombres negros escribieron sobre sus experiencias y compartieron tácticas miméticas para hacerse de la cultura letrada blanca. Pero los contextos de enunciación (Cuba y Montevideo) hicieron muy distintas sus formas de apropiación: Manzano roba a su amo calcándola de trozos de papel tirados a la basura, Molina es educado sistemáticamente por su tutor.

⁴⁷ En: *Ibi*, p. 57.

⁴⁸ A. LEWIS-GALANES, “Literatura afro-hispanoamericana: óptica estética e ideología autoral”, S. YURKIEVICH (coord.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Editorial Alhambra, Madrid 1986, p. 291.

⁴⁹ FANON, *¡Escucha, blanco!*, p. 80.

Estos hombres escribieron sobre sí mismos marcados por experiencias disímiles: Manzano por la esclavitud que niega la humanidad al “negro” y Molina por la libertad en una sociedad racista que lo ignora o se burla de él. Y la suerte de sus escritos fue diversa. La *Autobiografía* de Manzano estuvo marcada por sucesivas apropiaciones, Manzano no tuvo control sobre su propia historia en el papel ni sobre la autoría de su texto. A pesar de eso quedan algunos rastros en la historia del impacto que tuvo escribir sobre sí mismo. Su texto ingresó al canon de la literatura nacional cubana de la mano de estas apropiaciones. Por el contrario Molina tuvo un control absoluto sobre sus papeles, utilizó el discurso autobiográfico con mayor libertad e hizo un uso táctico de sus recuerdos y su pasado. Pero su suerte fue la peor desde el punto de vista de su ingreso al canon literario uruguayo, cuyos historiadores y críticos fueron indiferentes a su escritura.

Los textos comparten una ortografía y una sintaxis que los hace difíciles. Son marcas de formaciones deficitarias, relacionadas con lo étnico-racial y la clase, que originaron correcciones de estilo o exclusiones de las respectivas literaturas nacionales. Algunos autores encuentran en los textos de Manzano “conciencia de su africanidad”⁵⁰ y en los de Molina una escritura negra que media entre “clases populares y distintos niveles de poder”⁵¹. Lo cierto es que en ambos autores la “africanidad” es negada como parte de la voluntad por encajar en sus comunidades letradas blancas y ser incorporados a la cultura dominante. La mediación de Molina lo acerca a las clases populares aunque no debe confundir al analista en la medida en que representa a los afrodescendientes desde la perspectiva de la cultura dominante. Sin embargo, hablar desde el poder/con el poder no debe opacar las peculiaridades de una enunciación fronteriza que se proyecta sobre las literaturas nacionales y amenaza con desafiar los criterios con los que se organizaron estas literaturas. Describir su lugar preciso en esas literaturas así como las formas en que reproducen,

⁵⁰ LEWIS-GALANES, “Literatura afro-hispanoamericana”, p. 91.

⁵¹ W.G. ACREE JR. – A. BORUCKI (eds.), *Jacinto Ventura de Molina y los caminos de la escritura negra en el Río de la Plata*, Linardi y Risso, Montevideo 2008, p. 45. Ver también: W.G. ACREE JR., “Black, famous, and out of place: an alternative intellectual in early nineteenth-century Montevideo”, M. MORAÑA – B. GUSTAFSON (eds.), *Rethinking intellectuals in Latin America*, Iberoamericana Vervuert, Madrid 2010, pp. 49-64.

rechazan y/o encuentran resquicios en la cultura dominante es un paso importante hacia el reconocimiento de los aportes de los afrodescendientes a la cultura letrada del siglo XIX.

TÓTEM O NAHUAL

*El bestiario nicaragüense en la afirmación
de una identidad nacional a partir
del Movimiento de Vanguardia*

CLAIRE PAILLER
(Universidad de Toulouse-Le Mirail)

Quisiera aclarar, ante todo, que no pretendo entrar, ni mucho menos, en los análisis y discrepancias que desde hace decenios provocan los conceptos de totemismo y nahualismo¹. Sólo tomo los conceptos de *tótem* y *nahual* en una acepción más bien común y por cierto simplificada: se considera el *tótem* como el animal, o los animales, con los que se identifica un grupo, o un individuo, y que representa el antepasado protector y sagrado; por su parte, el *nahual* es el *alter ego* animal del individuo, en un intercambio del aliento vital.

Intentaré pues estudiar cómo se establece y manifiesta una simbiosis total entre el hombre nicaragüense y la fauna que lo rodea.

El tema del bestiario aparece con frecuencia en Nicaragua en las creaciones del Movimiento de Vanguardia. Éste, que había empezado a expresarse ya a fines de los años de 1920, se afirma rotundamente con su manifiesto: “Ligera Exposición y Proclama de la Anti-Academia Nicaragüense”, en abril de 1931.

En este texto, bastante largo y detallado, el Movimiento de Vanguardia se presenta claramente como un movimiento literario y al mismo tiempo nacionalista, considerando imprescindible unir la creación artística y la acción política. Expresa su voluntad de “formar un núcleo de vanguardia que trabaje

¹ Véase, para ser breve, C. LÉVI-STRAUSS, *Le totémisme aujourd'hui*, PUF, Paris 1962¹ y A. LÓPEZ AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, UNAM, México 1989.

por abrir la perspectiva de una literatura nacional” y, al mismo tiempo, de investigar “en el campo de nuestras artes y letras del pasado y del *verdadero folklore* nicaragüense [para] descubrir y (...) sacar a luz a toda manifestación artística nicaragüense del pasado”².

El descubrimiento de un bestiario “nacional” participa entonces de una toma de conciencia global que provoca una indagación de las raíces tanto étnicas e históricas como geográficas de la “nicaraguanidad” y, asumiendo los elementos, reconocidos como fundamentales, del “ser y estar en Nicaragua”, origina la afirmación de una identidad nacional.

En su empresa de reapropiación del acervo nacional, los vanguardistas van pues a recoger y publicar, en un *Muestrario del folklore nicaragüense*³, innumerables elementos de un bestiario presente tanto en canciones (del toro – en particular sonos de cacho –, de vaca, ternero, palomita, garrobo, zopilote, etc.) como en un baile (la Yegüita) o hasta en oraciones como la del garrobo o del pájaro macuá.

La fauna local en su conjunto alcanza entonces, dentro de una reivindicación identitaria, categoría de bestiario. Pero fuera de toda consideración cuantitativa, el tema del bestiario que va a resurgir en las obras poéticas también desemboca en una empresa de extraordinaria complejidad, en la que van interfiriendo múltiples elementos, sacados tanto de una cultura popular fundada en lo arqueológico y lo folklórico como de una reflexión sobre la historia política.

² Texto reproducido en numerosas publicaciones, empezando por P.A. CUADRA, *Torres de Dios*, Ediciones Lengua, Managua 1958, pp. 175-182. El cursivo es nuestro. Las decididas miras políticas del movimiento vanguardista se expresaban ya en un texto de José Coronel Urtecho, de 1928, que apuntaba “la acción de la vanguardia en los campos de la política nacional – hoy tan rastrera – del arte nacional – aún no nacido – y de la sociedad nicaragüense en decadencia” (Recorte de *El Diario Nicaragüense*, s. f., ap. J.E. ARELLANO, *Entre la tradición y la modernidad. El Movimiento Nicaragüense de Vanguardia*, Libro Libre, San José 1992, p. 49). De esta doble preocupación dan muestra también las dos encuestas enviadas a personas mayores y a jóvenes, respectivamente entre julio de 1931 y septiembre de 1932, en las que las cuestiones políticas y literarias van intrincadamente mezcladas (Cf. ARELLANO, *Entre la tradición y la modernidad*, pp. 95-113).

³ P.A. CUADRA – F. PÉREZ ESTRADA, *Muestrario del Folklore Nicaragüense*, re-editado por P. Xavier Solís, Fundación Uno, Managua 2004.

Desde el primer momento, este nacionalismo literario cobra un claro matiz nativista, en poemas que recuperan la forma y el tono de la poesía popular, canciones de cuna o corros infantiles, con referencias al entorno familiar del niño nicaragüense. Así Luis Alberto Cabrales, en su “Romancillo del Mal Casado”, alude al “venadito veloz”, “los conejos brincadores”, “las locas loras”, “el güis burlón”... o Alberto Ordóñez Argüello:

Ya viene el coyote (...)
dormite, chipote (...)
Piensa en las ardillas
y en las anonillas;
piensa en los coyotes
y en los chichitotes (...)⁴.

Pero bien podría considerarse que, en lo literario, la referencia precisamente ubicada al país propio es, para los jóvenes poetas de vanguardia, y para empezar, algo así como una respuesta y un ajuste de cuentas con cierta ave, recurso obligado e icono apollado de la retórica post-modernista, o sea: el cisne dariano; “Tuércele el cuello al cisne”, pregonaban, después de Enrique González Martínez (1911). Y así lo hicieron, asemejando expresamente la “blanca interrogante arquitectura” a un “cisne burgués”, “bajo y obeso”⁵.

⁴ “Canción de cuna para dormir niños nicaragüenses”. Cf. también J. PASOS, en su “Oración de Santo Domingo”: “Para que las vacas no estén flacas / para que el zacate no crezca mayate (...) / te bailamos la vaca y el ternero chingo...” con los términos locales de *mayate*: color amarillo-verdoso y *chingo*: corto, y aquí: sin cola. Textos citados en ARELLANO, *Entre la tradición y la modernidad*, pp. 164 y 166.

⁵ O. ROCHA, “Los cisnes”; P.A. CUADRA, “Sonsoneto n° 2 – Leda, de Herrera”: “De un obeso burgués la envergadura / idealizada en cerdo...”, en *El Pez y la Serpiente*, 22-23 (Invierno 1978), pp. 108-110. La *Chinфонía Burguesa* (1931, obra de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos) es otro raro ejemplo, que ilustra la utilización del animal como símbolo del enfrentamiento de los vanguardistas con el burgués, aquel eterno enemigo de los jóvenes revoltosos. La obra se construye a partir del garrobo, animal sacado de un paso “antiguo y misterioso”, y de otro animal, fantástico y burlesco, como lo declara Joaquín Pasos en su “Presentación de la Chinфонía Burguesa”: “(...) el descubrimiento poético zoológico del

En contraste, pues, ya desde 1931, el mismo año de la Proclama Vanguardista, José Coronel Urtecho le consagra una “Pequeña Oda” al animal folklórico bien conocido, al eterno burlado de las consejas americanas: tío Coyote. Al recordar sus malandanzas más famosas, lo recupera como mito nacional, asunción y transfiguración del pueblo nicaragüense, al mismo tiempo que le confiere un alcance universal, igualándolo con otro personaje, también mítico: don Quijote, y con un poeta casi utópico, por su alejamiento en el tiempo y el espacio: Li-Tai-Pé, chino de la época Tang (siglo VIII):

¡Salud a tío Coyote,
el animal Quijote!
(...) sufrió el palo, la burla y la patada (...)
Pero su historia es dulce y meritoria.
Y el animal diente-quebrado,
culo-quemado,
se ahogó en una laguna
buceando el queso de la luna.
Y allí comienza su gloria
donde su pena termina.
También así murió
Li-Tai-Pó,
poeta de China⁶.

Por la evocación de animales familiares, a veces lúdica, a veces en enumeración caótica y acumulativa, se recupera el ambiente propio de la vida del campista⁷,

maravilloso animal llamado, por mandato de la rima, Foforooca, simpático monstruo que ha tomado en uno de los versos de la Chinfonía un pequeño y dulce papel casero. Este atrayente y feo animal musical, mezcla de foca y de cocoroca, es la representación zoológica de un burgués”, ap. P.X. SOLIS, *El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua*, Fundación Vida, Managua 2001, pp. 164-165.

⁶ “Pequeña Oda a Tío Coyote”, en SOLÍS, *El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua*, pp. 230-231.

y esta familiaridad también puede ser fuente de metáforas engranadas, como en la “Odeta al Arco Iris” de Joaquín Pasos⁸.

La omnipresencia del reino animal, su convivencia con el poeta y sus lectores, contribuyen, decisivamente, a definir e identificarlos. Más aún, este reino animal se constituye como el fundamento esencial de la identidad nacional que va magnificando al mismo tiempo que la compone. El poeta entabla entonces una relación mística, rindiendo un tributo de ad-oración, como lo ilustran las letanías, que terminan la “Introducción a la Tierra Prometida” de Pablo Antonio Cuadra:

Eres tú, colibrí,
pájaro zenzontle, lechuza nocturna,
chocoyo parlanchín verde y nervioso,
urraca vagabunda de las fábulas campesinas.
Eres tú, conejo vivaz,
tigre de la montaña, comadreja escondida,
tú, viejo coyote de las manadas,
zorro ladrón,
venado montaraz,
anciano buey de los corrales.
(...) Eres tú, capitana de crepúsculos.
Noble historia de pólvora y laureles.
Porvenir de trigales y de niños:
¡Amor nicaragüense!⁹

La situación política, sin embargo, no permite gozar de la paz idílica recreada por estas “estrofas de un himno campal”. Los años del Movimiento de Vanguardia y su encuentro con el país han coincidido con un periodo desastrado de la vida

⁷ Véase por ejemplo el poema “Garza”, o “Chocoyos”, de J. CORONEL URTECHO, en *El Pez y la Serpiente*, 22-23, pp. 133 y 136, o P.A. CUADRA, “Quema”, *Poesía selecta*, Ayacucho, Caracas 1991, p. 91.

⁸ En ella vienen evocados “alcaraván, lapa, serpiente con plumas, papagayo, colibrí, pájaro-cuna...” (en SOLÍS, *El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua*, pp. 215-217).

⁹ CUADRA, *Poesía selecta*, pp. 21-23.

nacional: son los años en que Nicaragua sufre la “intervención” de los marinos estadounidenses, lo cual fue para el Movimiento un factor determinante de su toma de conciencia. Las circunstancias históricas determinan pues un compromiso activo de los jóvenes vanguardistas en la vida política del país. Así lo analiza Pablo Antonio Cuadra: “Agravando esta necesidad inefable de creación, sentíamos el enorme vacío de una Nicaragua inexpresada, en los mismos momentos en que el sacudimiento nacionalista de Sandino conmovía nuestros iniciales, puros y ardientes amores patrios”. Y: “Todo lo que se puede decir de la obra de nuestro grupo de vanguardia (...) debe iluminarse con el fuego de ese momento histórico en que nos arrasaba el volcán, no geológico, sino político, del Imperialismo”¹⁰.

El bestiario, emanación y expresión de lo esencial nicaragüense, interviene entonces activamente como partícipe y abanderado de la lucha nacional. Así lo manifiestan “Desocupación pronta y si es necesario violenta”, de Joaquín Pasos:

Yankees, váyanse,
váyanse, váyanse, yankees.
Váyanse, váyanse, váyanse,
váyanse, váyanse, yankees.
Esta tierra es tierra con perfume sólo para nosotros.
(...) También hay coyotes, garrobos
y pájaros como el gavilán, el querque y el chocoyo,
pero el más hermoso es el rey de los zopilotes.
(...) ¡Cuántos siglos habrán de pasar para que vosotros sintáis (...)
cómo ciertas aves cantan sólo para cierta raza (...)
Váyanse, váyanse, váyanse (...)

Y el “Poema del momento extranjero en la selva” de Pablo Antonio Cuadra:

(...) ¡Oh! ¡Desata
tu oscura cólera víbora magnética,
afilas tus obsidianas tigre negro, clava

¹⁰ CUADRA, *Torres de Dios*, p. 153; y “Fronteras y rasgos de mi comarca literaria”, *El Pez y la Serpiente*, 13 (verano 1974), p. 12.

tu fosforescente ojo allí!

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

Oigo voces.

Túngala del sapo/ Túngala/ Túngala (...)

Y vemos llegar al Pálido,

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

Y oímos sonar sus diminutos clarines
de pantano en pantano. (...)

500 norteamericanos van huyendo,
maláricos

rastros perdidos de pantano en pantano (...)

Oigo voces: las arañas azules

tejen una nueva bandera virgen

anterior a mi canto

anterior a mí mismo (...)¹¹

Paréntesis prospectivo: en obras muy posteriores, se vuelve a atribuir, a uno o varios animales, el mismo sentimiento de una comunidad, o hasta comunión, de sentimientos e intereses, y el mismo papel militante que provoca una situación similar. Así, medio siglo después, cuando la lucha armada contra Somoza y sus aliados estadounidenses, Ernesto Cardenal evoca simbólicamente las loras que “volaron como flechas (...) a sus montañas”, escapando de las jaulas del contrabando que las traía a los EE.UU. “para que allí aprendieran a hablar inglés”:

Eso mismo hizo la Revolución con nosotros, pienso yo:
nos sacó de las jaulas en las que nos llevaban a hablar inglés¹².

¹¹ *El Pez y la Serpiente*, 22-23, PASOS, pp. 115-116; CUADRA, pp. 117-119. Recordemos que la bandera de Nicaragua es azul celeste y blanco.

¹² E. CARDENAL, “Las Loras”, *Vuelos de Victoria*, Visor, Madrid 1984, p. 55. También podría citarse “Nueva ecología”, *ibi*, pp. 31-32.

Más interesante aún, por estar en relación directa con el legado de los mitos indígenas, en “Homenaje a Monimbó” – barrio indígena que fue el primero en sublevarse contra la Guardia Nacional de Somoza – la “Fábula secreta” de Pablo Antonio Cuadra recuerda el caso del indio encadenado:

(...) y acaeció
que al cabo de la noche
encontró al cabo
de la cadena
no un indio
sino un puma (...)
que el indio vuélvese león, encadenado¹³.

Este último poema, muy posterior (1985), nos permite introducirnos en la poética personal de Pablo Antonio Cuadra: en ésta, ya desde los años del vanguardismo, y de modo más marcado conforme iba madurando y precisándose su reflexión, la impronta del animal llega a ser tema esencial; del mismo modo que la naturaleza está habitada, el hombre está habitado, y completado en fusión íntima, por el animal magnificado por esta interpenetración. Así en su larga meditación del “Canto Temporal” (1943):

El venado se desprende de nosotros como velocidad que silbamos,
la ardilla nos recorre las vértebras como la inquietud de una cita,
la serpiente se aleja de la pupila igual que la dilatada mirada de la cólera
y el pájaro en tu cabellera corriendo agita su libertad.
Llevamos el animal y nos asciende como una vena más (...)
y así sube y se afianza el corcel complementario,
el caballo en el cimientto para la exacta estatura;
caballo en el pecho, caliente de galope
y los belfos aspirantes y la crin que se esparce como la estela del ansia.
Toda tierra y ser y mar y elemento
robustecen el límite, al corazón penetran,

¹³ CUADRA, *Poesía selecta*, p. 138.

y llevan hacia el mundo, rebotando la vida,
la múltiple unidad trascendente del hombre¹⁴.

Si en este *Canto* se apela esencialmente a las fuerzas benéficas del bestiario como medio de comunión con el mundo circundante, no por ello se pasan por alto o se desconocen los poderes oscuros. Éstos aparecen, en particular, cuando el poeta se refiere a las creencias populares y a sus fuentes, que son los mitos autóctonos. Si bien se manifiestan en múltiples ocasiones, y como en eco, hasta los últimos poemarios de los *Cantos de Cifar y el Mar dulce* (1971) o de la *Ronda del Año* (1988), encuentran ya un lugar de expresión privilegiado en *El Jaguar y la Luna* (1959).

Este poemario, subtítulo "Poemas para escribirse en cerámica", se inspira en los motivos de la cerámica aborigen; los textos vienen "completados" e ilustrados por viñetas que recuerdan los adornos de vasijas y bajorrelieves precolombinos¹⁵. Aquí intervienen principalmente animales del bestiario mítico indígena: el jaguar y la serpiente. El primero es imagen de la fuerza brutal y de la violencia ambigua del poder – así en "Mitología del Jaguar":

La lluvia, la más antigua creatura
—anterior a las estrellas— dijo:
"Hágase el musgo sensitivo y viviente".
Y se hizo su piel; mas
el rayo golpeó su pedernal y dijo:
"Agréguese la zarpa". Y fue la uña
con su crueldad envainada en la caricia. (...)
Y escuchó el relámpago el clamor desde su insomne
palidez.— "¡Ay del hombre!" — dijo
y encendió en las cuencas
vacías del jaguar
la atroz proximidad de un astro.

¹⁴ ID., "Canto Temporal", *Poesía selecta*, p. 53.

¹⁵ Estas miniaturas pasaron a ser cartones y pueden verse algunos de los tapices realizados en Granada de Nicaragua.

La serpiente, por su parte, no es sólo fuerza ctónica sino, con recuerdo también del símbolo cristiano, la misma figura del Mal, sea dirigido al individuo, como la sorprendente evocación del “Retrato de serpiente”, cuya tipografía reproduce la serpiente erguida en el mismo instante de la mordedura:

Vi
en tu
OjO
la fija
espera del cadáver.
 Fría
 fija
pupila que mira sin ver (...)

sea como representante del daño irrefrenable que la tiranía impone a la comunidad:

(...) vi a los gráciles, gárrulos y excitados pájaros lacustres
danzar con ingenua alegría
alrededor del cadáver de la serpiente,
como si el Mal hubiera con su muerte terminado para siempre.

Así el pueblo saltó a las calles jubiloso agitando banderas,
creyendo que un hombre solo resumía su daño,
danzando al sol
mientras en la grieta oscura de uno o dos corazones
calladamente anidaba la nueva tiranía (...) (“En el calor de agosto”)¹⁶.

Estas fuerzas maléficas no sólo nacen del suelo sino que pueblan asimismo este otro espacio que ocupa gran parte del territorio: el Gran Lago de Nicaragua, también llamado Mar dulce. Con este nuevo ámbito que, por facilitar la penetración marítima del enemigo, fue escenario de frecuentes episodios de

¹⁶ Tres poemas de *El Jaguar y la Luna*, en *Poesía selecta*, respectivamente pp. 85, 86 y 90.

desastres y matanzas de la historia nacional, aparece un nuevo actor: el tiburón. Su carga simbólica es tal que se introduce en el bestiario primitivo, como avatar de la serpiente: así lo nota el epígrafe del largo poema “Septiembre” de *La Ronda del Año*¹⁷:

Los nicaragüenses llamaron al Gran Lago: *Cocibolca* —Coatl-pol-can, *lugar de la gran sierpe*— y los españoles, al cristianizar la región, dieron a sus principales puertos los nombres de Santos que vencieron al dragón (...).

Aquel cuerpo extranjero, venido de las aguas saladas e instalado en el agua dulce, se convierte en imagen del Mal, mensajero de destrucción y de muerte, portador de todas las conquistas y colonizaciones:

Es la misma luz verdosa de las aguas profundas
y no oyen las palabras crueles del extranjero
sólo ven sus ojos fríos (...) la impasible pupila.
—Pero no es de aquí (...)
Copula en las aguas amargas
y vuelve a las aguas dulces (...)
Va y vuelve (...) Explota
su poder de adaptación. Depreda
en un reino usurpado¹⁸.

Por fin, otra presencia monstruosa y mortífera, tan antigua como el Gran Lago a cuyos orígenes remite, es la del “Gran Lagarto”, o caimán. Es tan obsesiva que se manifiesta en varias ocasiones hasta con repetición de la misma fórmula como apotropaica:

(...) vimos al fondo removerse el fango
que manchó de sucia antigüedad las aguas.
Luego se alzó una ola, un borbollón

¹⁷ CUADRA, *Poesía selecta*, pp. 248-255.

¹⁸ *Ibidem*.

oscuro y vimos
la verdosa pupila, el impasible ojo (...) ¹⁹.

Una última referencia al bestiario precolombino – aquí al águila – viene a ilustrar la relación simbiótica que el poeta de vanguardia estableció con las representaciones indígenas:

(...) a mi espalda el águila y su ojo
fija a mi nombre el ser. Mas soy
el otro que huye de su garra y llevo
a mi espalda el águila (...) ²⁰.

Este poema representa claramente el “doble yo” tal como aparece en la estatuaria de los nahuas-chorotegas, con un animal “como fundido con el ser humano, o encaramado sobre la espalda, la cara humana dentro de las fauces del animal, o el animal agobiando – como una carga sobre la cabeza y hombros – al hombre, etcétera” ²¹. Reproduce la visión inicial que fundamenta, a partir de la presencia del *alter ego* en la estatuaria aborigen, un sistema de interpretación global de la realidad geográfica, histórica y humana de su país:

¹⁹ CUADRA, “El gran Lagarto”, *Cantos de Cifár...* (1971), en *Poesía selecta*, pp. 167-168. Cf. en “Enero”: “El gran Caimán arriesga su reposo / removiendo el fango / que mancha de sucia antigüedad las aguas. / Vieron entonces la verdosa pupila / el impasible ojo aflorar en las trémulas aguas...” (*Ronda del Año* (1988), *Poesía selecta*, p. 223). A estas fuerzas maléficas se opone, como un himno a la libertad, la evocación en enumeración acumulativa de la fauna alada del país, con sus cantos múltiples e identitarios, en “El cazador de pájaros – en memoria de Leonel Rugama, cazador de pájaros, arrebatado por la violencia” (*Ibi*, pp. 128-129), o la visión ideal de los ánaes en vuelo: “vuelan / en / V / como una larga / flecha / arrojada al horizonte / recuperan / en la altura / el orden / la libertad / y el canto” (“Anades”, *Cantos de Cifár...* (1971), en *Poesía selecta*, pp. 178-179).

²⁰ ID., “El dolor es un águila sobre tu nombre”, *El Jaguar y la Luna* (1959), en *Poesía selecta*, p. 88.

²¹ ID., *El hombre, un Dios en el exilio*, selección de P.X. Solís, Fundación Internacional Rubén Darío, Managua 1991, p. 1.

Desde la ventana de mi estudio – en el Colegio Centroamérica – contemplaba día a día una galería de grandes estatuas de piedra esculpidas en remotísimas edades por antepasados indios. Estas estatuas repetían de manera obsesiva el tema del ser humano con un animal adherido a su espalda, formando una unidad escultórica de monstruosa belleza. (...) Estas esculturas monumentales me hablaban de una concepción mítica y misteriosa del “doble yo” o “alter ego vital” (...). Yo solamente tomaba de aquella dualidad el punto de partida²².

Retomamos así el hilo de la empresa primera de los vanguardistas nicaragüenses en su intento de desentrañar y rescatar la idiosincrasia nacional, caracterizada por una “dualidad inmanente”. Efectivamente, a la situación a la vez central e ístmica del país se debe la riqueza y variedad de su fauna, recibida del Norte y del Sur, de la influencia de dos océanos, y que puebla los dos elementos de tierra y agua.

El paso a la historia trae otra dualidad, que es el choque de la conquista y fusión de lo hispano y lo indio en el mestizaje: “Nicaragua surge a la historia como tierra umbilical, como centro de cruce y tránsito de rutas geográficas e influencias culturales”²³. De ahí, aunque fuera expresada en castellano, esta afirmación que pasó a divisa de los vanguardistas: “Conquistemos al indio que llevamos dentro”. Se lleva a cabo la redención de lo autóctono, por el poder de encantamiento de la poesía, que suscita y recrea un mundo dual – la realidad viva de una fauna y su carga de mito, por “...esa condición *adámica* y nombradora de [la] lengua poética. La geografía, la vegetación, los elementos... todo el paraíso material del Nuevo Mundo ha sido nombrado por la poesía (...)”²⁴.

De este modo, partiendo de la contemplación de un bestiario aborigen, frente al misterioso sentido de una representación escultórica, el poeta inicia

²² ID., *El nicaragüense*, Educa, San José 1967¹, pp. 16 y 19.

²³ ID., *Torres de Dios*, p. 109.

²⁴ *Ibi*, p. 26. Aunque Cuadra trata aquí de la poesía chilena, no vacilamos en aplicar sus palabras a la poesía de Nicaragua. Esta misma poesía se encuentra, también, marcada por el sello de la dualidad: “La poesía nicaragüense se ha ido desarrollando entre el impulso hesiódico – el reclamo de lo autóctono, la tirantez campesina de la tierra (...) y el impulso hacia afuera, impulso viajero y marino” (*El nicaragüense*, p. 199).

una meditación vital sobre “el ser nicaragüense”, meditación nunca acabada, como lo manifiesta el conjunto de su obra, desde la proclama vanguardista hasta sus últimos poemarios.

ESCRITORAS Y SOCIEDAD

El caso de Lucila Gamero de Medina

SILVANA SERAFIN
(Università degli Studi di Udine)

Siglo XIX: cuando la mujer se asoma a la sociedad

En una época como la del independentismo hispanoamericano, donde el sentido innovador de la literatura se afirma en el ámbito de las ideas y las costumbres, no sorprende que las mujeres hasta entonces arrinconadas en diarios y poesías, se orienten hacia la escritura de obras narrativas como la novela, de fuerte valencia política y social, demostrando su capacidad de participar en los grandes cambios del período. Naturalmente, no todas tienen el ánimo de contrastar los usuales papeles de perfectas dueñas de casas, de mujeres atentas y de madres abnegadas; en pocas palabras, de subvertir los antiguos cánones patriarcales, porque los tiempos de un rescate a lo femenino todavía no están maduros.

Pero cuando emprenden la vía de la ‘desobediencia’, cuando reaccionan a la misma pasividad, ellas entran de hecho en el concepto de ser histórico, adquiriendo conciencia del Yo y su futuro. De aquí la necesidad de contribuir a la realización de una sociedad libre de prejuicios, de ser parte de un momento histórico, facilitada por el despertar político. Según una consolidada tradición, tal período se coloca entre 1810 y 1824, o bien entre la creación de las primeras juntas de gobierno y la batalla de Ayacucho, cuya victoria señala el triunfo militar sobre los ejércitos españoles¹. Sin embargo, sólo a partir de

¹ Con la victoria de Bolívar en Ayacucho, logra la libertad toda la América del Sur. Por lo que se refiere a la América Central, los varios estados se declaran independientes en 1821 sumándose a México en 1823, bajo la forma de la República Federal Centroamericana, formada por los actuales Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica. Solamente en 1838 se realizará la

1830, cuando con la muerte de Simón Bolívar se disuelve la Gran Colombia – creada en 1819 y ascendida a símbolo del proyecto de integración política de las naciones liberadas, además de interpretar el espíritu americanista en el cual se funda el proceso de emancipación – se inicia un largo y difícil período de formación de las naciones.

La libertad crea de hecho la nueva nación, pero propone la ardua tarea de revelar urgentemente su personalidad, de trazar un inmediato itinerario de su política futura. La dirección del país corresponde al nuevo patriciado, entre urbano y rural, ilustrado y romántico, progresista y conservador, surgido por la unión de los jóvenes grupos de poder con la burguesía criolla, indecisa frente a la sociedad emergente. Los intereses, las ideologías en lucha y las alternativas de un proceso social muy confuso, hacen seguir a la independencia un largo período de conflictos que desembocan en cruentas guerras civiles: todo eso no contribuye al desarrollo del país². En efecto, se manifiestan, grandes problemas cuales: la gravedad de la situación económica y agraria; la constante injerencia de la Iglesia en la política; la diferencia entre clases sociales y, sobre todo, la condición de absoluta pobreza y discriminación de los marginados, la total falta de las estructuras sociales (hospitales, escuelas, etcétera).

Y precisamente, en este momento, se difunden obras literarias donde la temática nacional, junto a la de la naturaleza y de la exaltación de cada elemento autóctono, ocupa un espacio central y significativo del plot. Intelectuales y escritores locales recurren a la especificidad autóctona, que antiguas estructuras de dominio y explotación deforman, para derribar todo lo que queda de la pesada herencia colonial. No se trata únicamente de la búsqueda de autonomía, de la insurrección contra la cultura y la literatura

separación de la región en estados autónomos. En línea general, en 1826 se concluye la dominación española en Hispanoamérica, con las excepciones de Cuba y Puerto Rico que consiguen la independencia sólo en 1898. Entretanto se difunde la interferencia anglofrancesa y norteamericana en Latinoamérica (Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Bolivia y Uruguay...). Un expansionismo que encuentra resistencias en el nacionalismo de las repúblicas del sur y en la proliferación de gobernadores sin escrúpulos.

² J.L. ROMERO, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1976, pp. 173-175.

española, sino de la necesidad de adquirir por la estrecha relación hombre-mujer/ambiente una expresión propia que caracterice a cada país.

Pues, los escritores latinoamericanos tienen una homogénea voluntad realista, debida a la común intención mesiánica. En palabras de Carilla, se puede decir que: "(...) El escritor se siente a menudo miembro de la comunidad, se siente solidario con sus semejantes y aun propone remedios para los males sociales. Por supuesto, dentro de claras soluciones liberales"³. La tarea de sensibilizar la opinión pública lo obliga a transformarse en histórico del futuro o de lo imposible, construyendo la realidad a imagen de los sueños. Al notar el nacimiento del indianismo y el historicismo como reacción sentimental, Luis Alberto Sánchez afirma: "Somos unos realistas a contrapelo; nuestra característica ha sido el idealismo, la imprecisa aspiración hacia algo no poseído, lejano, quizás inaccesible"⁴.

Los aspectos más significativos de la literatura de este período, constantemente prendida a la realidad inmediata son, por supuesto, aventuras e idealizaciones, color local, responsabilidad social y tendencia moralizadora. De aquí la evolución de las novelas en dirección del estilo realista, superando las tendencias románticas y luchando para comprender su época como totalidad que incluye también las contradicciones. No es suficiente representar un aspecto parcial, local, más o menos pintoresco de la vida social, como ocurre en las obras costumbristas: el tema central tiene que ser la Sociedad, descrita por la lengua y la ficción literaria. Por lo tanto la novela, fusión íntima de realidad y fantasía, constituye el mejor documento para el conocimiento de la problemática humana en su dimensión más profunda y compleja.

También para las escritoras, tal asunción de 'responsabilidad' frente a los acontecimientos se objetiviza en la ficción novelesca justo porque esta última se revela como el único medio a disposición para hacer oír la misma voz, a pesar de que sea una voz de mujer y por esto fácilmente superable. En todo caso, es un principio que coincide con la situación de las nuevas naciones que

³ E. CARILLA, *El romanticismo en la América Hispánica*, Gredos, Madrid 1967, p. 30.

⁴ L.A. SÁNCHEZ, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Gredos, Madrid 1976, p. 148.

buscan con esfuerzo su identidad, o mejor dicho, la común pertenencia a Latinoamérica en oposición a España.

El binomio mujer-nación no es, por lo tanto, impropio; todo lo contrario, en ello se evidencia un paralelo recorrido evolutivo, subrayado por las mismas protagonistas que en poco tiempo revelan su presencia en todo el territorio americano, tejiendo una serie de enlaces, de cambios de ideas y amistad, intensificados en cartas o en encuentros físicos. Casi parece que con el difuso americanismo – donde conviven múltiples formas estéticas y de pensamiento –, en los pueblos de América surge también un común sentir de mujer. De aquí, resulta inevitable la creación de un estilo propio, a pesar del recurso a cánones consolidados, sucesivamente modificados según las diferentes perspectivas de la fragmentación del yo, de una visión asimétrica de la historia y de una nueva propuesta simbólica.

Al actuar contra viento y marea estas pioneras afrontan situaciones conflictivas con la conciencia de indicar nuevas aperturas sociales, de sanear conflictos y errores históricos, entrando con prepotencia en el discurso de la construcción nacional. Por esa razón Francine Masiello⁵ les reconoce a las mujeres una importante función de soporte en la fundación de las muchas naciones. Del mismo modo, Susanna Regazzoni al considerar el ideal femenino puesto en relación con el equivalente mujer/patria, afirma que ello “è elemento necessario al rafforzamento del progetto politico”⁶. Una visión que se difunde gracias a novelas como *María*, *Amalia*, *Cecilia Valdés*, en abierto contraste con la creencia que quiere la mujer en casa, a bordar la bandera, mientras que espera al marido, ocupado en ‘construir’ la nación, y a pesar de la actividad de valerosas combatientes entre las filas de los ejércitos, listas para sacrificar su propia vida por la ‘patria’.

⁵ F. MASIELLO, *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation & Literary Culture in modern Argentina*, University Nebraska Press, Lincoln & London 1992; *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario 1997, p. 11.

⁶ S. REGAZZONI, *Storie di fondazione. Storie di formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 2005, p. 122.

De estas últimas heroínas, sin rostro y sin nombre, poco se conoce, a excepción de los casos proclamados como los de: Juana Azurduy, la ‘Teniente coronela’ que se ha distinguido en numerosas batallas por la independencia argentina⁷, Manuela Sáenz, la ‘Coronilla’ compañera de Simón Bolívar y Marietta Veintemilla, la ‘Generalita’, que toma las armas en defensa del régimen de su tío José Ignacio Veintemilla (Ecuador 1882). Preciso es rescatarlas del olvido para colocarlas en la historia, en el papel de actrices de la misma llenando una grave laguna debida a interpretaciones androcéntricas y a esquemas patriarcales sedimentados en el curso de los siglos.

Sin embargo, más que las armas incidirá la palabra de escritoras como – para citar algunos ejemplos –: María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo o La Condesa de Merlin (La Habana 1789-París 1852), Josefa Acevedo (Colombia 1803-1861), Rosa Guerra (Buenos Aires 1809-1864/1834-1892)⁸, Gertrudis Gómez de Avellaneda (Camagüey 1814-Madrid 1873), Juana Manuela Gorriti (Salta 1816/1819-Buenos Aires 1892), Juana Paula Manso (Buenos Aires 1819-1875), Rosario Orrego de Uribe (Copiapó, Chile 1831-Valparaíso 1879), Soledad Acosta de Samper (Bogotá 1831/1833-1903), Eduarda Mansilla (Buenos Aires 1834-1892), Mercedes Cabello de Carbonera (Moquegua, Perú 1845-Lima 1909), Lindaura Anzoátegui Campero (Tojo, Bolivia 1846-Sucre 1898), Laureana Wright Kleinhands González (Taxco, México 1847-1896), Clorinda Matto de Turner (Cuzco 1852-Buenos Aires 1909), Laura Méndez de Cuenca (Amecameca, México 1853-México D.F.

⁷ E. Sensidoni desarrolla el tema en su tesis de postgrado, *De la independencia argentina al protagonismo literario de mujeres en la escritura*, Udine 2011.

⁸ Hay dos propuestas con relación a sus fechas de nacimiento y muerte. La primera es la de 1834-1892 que Ricardo Rojas presenta en el tomo VIII de su *Historia de la literatura argentina* de 1910. Mismas fechas adopta también Francine Masiello en su *Between Civilization & Barbarism* de 1992. Lily Sosa Newton en su *Diccionario biográfico de mujeres argentinas* escribe que Rosa Guerra muere en 1864 como María Teresa Lojo en la edición crítica de *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla, publicada en 2007.

1928), Adela Zamudio (Cochabamba 1854-1928), Lola Larrosa de Ansaldo (Uruguay 1859 – Buenos Aires 1895)⁹.

Su unánime protesta surge fuerte y clara al denunciar la violencia de la guerra, los abusos, las desigualdades sociales que sufren sobre todo los marginados – los indios, los desheredados y las mujeres –. El interés por los múltiples aspectos que caracterizan el sentimiento americano nace, por lo tanto, de la necesidad de conocer y estructurar la nueva sociedad, la misma que se encuentra en las obras de: Esteban Echevarría, Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento – para citar algunos ejemplos –, aunque varía el punto de vista. Y no es ciertamente poco en cuanto llega a ser puesta en tela de juicio la centralidad del sujeto artífice de la historia oficial y de la literaria, pero al considerar estereotipos sociales, individuales y de género, se proporcionan también propuestas ‘diferentes’.

Un latigazo de novedades que mueve las aguas estancadas de una sociedad reacia a cambiar sus antiguas y consolidadas estructuras, aún tras el cataclismo de una revolución política de enorme importancia, pero que se prepara a oír voces fuera del coro, moduladas sobre los tonos de la indignación y la esperanza de sanear situaciones de injusticia social. Un ejemplo en tal sentido lo ofrece Lucila Gamero De Medina, la primera real escritora de Honduras, promotora del feminismo en el país, “uno de los aplaudidos casos de intervención femenina en los campos de la literatura post romántica y muy en boga en el siglo XIX y también en el siglo XX”¹⁰.

Lucila Gamero de Medina y su compromiso literario

Si el escritor del primero período de la emancipación tiene la tarea de reforzar factores ideológicos y de inventar nuevos símbolos para la creación de la unidad nacional, eludiendo el pasado colonial que no puede identificarse con el nuevo

⁹ Para más noticias cf.: S. REGAZZONI (ed.), *Escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*, Cátedra, Madrid 2011.

¹⁰ D. GONZÁLEZ C., *Pasajes anecdóticos de la novelista Lucila Gamero de Medina*, <http://www.latribuna.hn/2010/05/30/pasajes-anecdoticos-de-la-novelista-lucila-gamero-de-medina/> (Consultado el 18 de marzo de 2011).

proyecto político, los escritores siguientes o bien los que escriben hacia la mitad del siglo XIX – es decir cuando las sociedades empiezan a estabilizarse bajo el control oligárquico –, tienen el objetivo de formar a los nuevos ciudadanos. Precisamente por este motivo la literatura participa intensamente en la formulación de ideas y proyectos constitucionales, legislativos, didácticos, educativos en general. ¿Cómo olvidar la importancia de Andrés Bello cuya obra establece procesos de gran objetividad en el ámbito del saber en las ciencias humanas y del espíritu según las acepciones de la época? Sorprendente aún más si consideramos que sus afirmaciones sobre la independencia de pensamiento y sus propuestas de categorías mentales diferentes de las europeas, entrarán con asiduidad en los debates culturales latinoamericanos sólo a partir de 1970¹¹.

El escritor no se sustrae tampoco a esta tendencia cuando el proceso de estabilización se construye sobre la base de la hegemonía oligárquico-liberal y bajo la insignia de una economía de exportaciones: a partir de 1880¹² inicia, por lo tanto, una nueva época de modernización que abarca a toda la sociedad. En la evidente situación de transformación creada por el desarrollo acelerado de pequeños núcleos urbanos en metrópolis industrializadas y densamente pobladas, el surgir de una burguesía que trata de conquistar todos los puestos del poder – del político al económico –, es natural que también en el ámbito femenino nazca la necesidad de integrarse en el tejido social evidenciando los aspectos negativos para crear un equilibrio de nuevos impulsos.

Algunas escritoras, particularmente aguerridas y dispuestas a padecer el peso de su protesta siendo consideradas ‘varoniles e inmorales’, se transforman en intérpretes de otras mujeres, incapaces de expresar adecuadamente las inquietudes que actúan intensamente en su inconsciente y que a menudo reflejan el malestar social. Así Lucila Gamero de Medina¹³ dedica toda su vida a

¹¹ Cf. B. GONZÁLEZ-STEPHAN, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*, Iberoamericana Vervuet, Madrid 2002.

¹² Cf. N. OSORIO T., *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de J.C. Rovira, Cuadernos de *América sin nombre*, 1 (2000).

¹³ Nació en la ciudad de Danlí, el 12 de junio de 1873, exactamente tres años antes de que se iniciara la Reforma Liberal de Marco Aurelio Soto, dentro una familia que sin ser rica – su base económica estaba ligada a las grandes haciendas, dedicadas principalmente al cultivo de maíz, café,

señalar vías alternativas para solucionar antiguos problemas, reivindicando *in primis* el derecho a la libertad de pensamiento, la educación laica, la independencia económica, la igualdad de los sexos – no es por casualidad si en

tabaco y cría de ganado mayor –, pertenecía a la clase alta de El Paraíso, una localidad situada a unos 93 kilómetros de Tegucigalpa. Tras una infancia feliz transcurrida entre estudios – su madre le enseñó a leer y escribir – lectura de los clásicos de la literatura universal que formaban parte de la biblioteca de su padre, juegos, invenciones y escritura, consiguió el Diploma de Médica y Cirujana, que le permitió ejercer la profesión con gran éxito habiendo estudiado bajo la dirección de su padre al no serle permitido estudiar en el exterior como a casi todos los varones de su familia. Reemplazó más tarde a su padre en la clínica y las intervenciones quirúrgicas y también despachaba recetas en la farmacia integrada al patrimonio familiar, convirtiéndose en la médica de los pobres. Contrajo matrimonio con Gilberto Medina, de limitada formación cultural, que llegó a ser juez y consejero municipal de Danlí, tuvo dos hijos: Aída Cora y Gilberto Gustavo. Fue miembro de varias asociaciones literarias de Centro América y de la Academia Hondureña de la Lengua, dirigió la hacienda de la familia. Falleció en Danlí el 23 de enero de 1964. Sepultada en el panteón privado de la familia, su tumba no tiene lápida.

Ya a finales del siglo XIX publicó su primera obra *Amelia Montiel* (1892), que publica por capítulos en el semanal *El Pensamiento*, que dirigía en Tegucigalpa Froylán Turcios, y que se caracteriza por ser el primer medio literario en dar espacio a las mujeres aunque nunca se le reconoce. A pesar de su persistencia y capacidad en la publicación de Froylán Turcios, Gamero aparece como una simple colaboradora y no se hace mención de sus novelas ni de crítica literaria alguna. Era una actitud en la que, sin duda, tenía que ver el hecho de que ella fuera mujer. Siguen las novelas *Adriana y Margarita* (1893), *Páginas del corazón* (1897) que aparece en varios números de la *Revista del Archivo y Biblioteca Nacionales*. Sin duda alcanzó la fama con la novela *Blanca Olmedo* escrita en 1903 y publicada en 1908 – con segunda edición en México a mediados de los 50, tercera en Tegucigalpa en 1990 y la del centenario (2008, Tegucigalpa) bajo el sello Editorial Guaymuras – debido a que su contenido era considerado peligroso para la época. Otras publicaciones son: las colecciones de cuentos *Betina* (1941) y las novelas *La secretaria* y *Amor exótico* (1954), los cuentos escritos entre 1894 y 1895 que forman parte de la colección *Cuentos completos de Lucila Gamero de Medina* (1997), reunidos por Carolina Alduvín. Cf. J.R. MARTÍNEZ, *Una mujer ante el espejo*, Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras 1994; *La dama de las letras románticas, Lucila Gamero de Medina*, en <http://www.elheraldo.hn/content/view/full/398759> (Consultado el 18 de marzo de 2011); *La primera novelista de Honduras*, en <http://poesimistas.blogcindario.com/2008/05/00580-la-primera-novelista-de-honduras.html> (Consultado el 18 de marzo de 2011); Lucila Gamero de Medina en http://es.wikipedia.org/wiki/Lucila_Gamero_de_Medina (Consultado el 18 de marzo de 2011); Biografía de Lucila Gamero de Medina, en <http://nacerenhonduras.com/2009/04/biografia-de-lucila-gamero-de-medina.html> (Consultado el 11 de enero de 2011).

Aída afronta con previsión el concepto de patria potestad ejercido por los dos miembros de la pareja¹⁴ -. Son todas condiciones indispensables para establecer igualdad de derechos y deberes entre hombres y mujeres, cuya falta siempre le causó daño, al iniciar de los estudios - no pudo cursar la facultad de medicina junto a su hermano en Guatemala: por eso estudió en privado bajo las enseñanzas de su padre médico -.

En el prólogo a la novela *Blanca Olmedo* se lee:

El estudio de la vida real y los ejemplos, harto dolorosos, que de injusticia he visto cometidos, siendo víctimas, algunas veces, mi familia y yo, son los que me indujeron a escribir este libro. Desde niña he trabajado por el mejoramiento social y porque impere la justicia, sin prerrogativas de dinero y linaje; por eso, sin eufemismos, pongo los ejemplos al desnudo. Feliz me consideraré si mis pequeños esfuerzos contribuyen, en algo, a la gran obra de REGENERACIÓN moral, intelectual y material a la que he dedicado todas mis energías y los mejores años de mi vida¹⁵.

Sin vueltas de palabras, la autora afronta con osadía espinosas cuestiones como: el celibato de los sacerdotes, causa por algunos - véase al padre Sandino - de comportamientos hipócritas y criminales para satisfacer deseos carnales; la difundida corrupción de funcionarios del estado y jueces; la torpeza de las llamadas 'señoras burguesas' que se dejan estafar por malos religiosos y falsos amigos. En la práctica, son pocos los sectores de la sociedad que no están bajo acusación y naturalmente eso suscita la indignación de las clases políticas en el poder. Pero es sobre todo la Iglesia la que sufre un ataque violento y por eso se considera la obra inmoral, destinándola al ostracismo durante años, justo por la emancipación del argumento y por la osadía desacralizadora de los mitos del poder. Tendrá que transcurrir mucho tiempo antes que su lectura sea considerada de carácter nacional y por tanto obligatoria: aún en la segunda

¹⁴ Hará falta esperar otros cincuenta años para que una propuesta parecida en el Código de Familia de Honduras.

¹⁵ L. GAMERO DE MEDINA, "Prólogo", en *Blanca Olmedo*, Editorial Guaymurás, Honduras 1990⁸. Desde este momento las citas extraídas de la presente edición llevarán el número de la página entre paréntesis, dentro del texto.

mitad del siglo XX, las jovencitas leían a hurtadillas la novela, porque “continuaba generando temor y rechazo entre las autoridades eclesiásticas y sus agentes en el ámbito educativo”¹⁶.

Sin embargo numerosas son sus reimpressiones y las adaptaciones teatrales que cobran un amplio éxito congestionando los teatros. Las muchedumbres de espectadores entusiastas contribuyen a transformar la novela – así se lee en la reseña aparecida en la revista “Sucesos” de Tegucigalpa – “en un drama que bien puede representarse en cualquier teatro de América y podemos asegurar que su éxito es indiscutible”¹⁷. Señal de que el mensaje llega directamente al corazón de todos los que, sensibles a las reformas sociales, demuestran activa participación, gracias precisamente, a una obra literaria que, por su valor simbólico, ejerce una acción eficaz sobre la sociedad.

De otra forma, como ya se ha evidenciado, el entero período romántico exalta la misión de la literatura en la sociedad en cuanto se transforma en un precioso aporte al movimiento político revolucionario, individualista y liberal. Eso provoca, como es lógico, que el contenido esencial de la obra literaria sea ideológico. No se trata sólo del hecho de que el arte, y más concretamente la literatura, tenga que trazar, con coordinadas estéticas, las dimensiones constitutivas de la personalidad individual y colectiva, sino de dar forma literaria y casi ‘visible’ a las verdades políticas y sociales.

Las consecuencias son múltiples y relevantes, tanto por el contenido de la obra literaria, como por el sentido social de la misma. Entre las más significativas se evidencian las relaciones entre destino humano y condiciones históricas¹⁸ y la representación global de la sociedad, caracterizadas por aspectos objetivos de usos, costumbres y relaciones interpersonales. Está claro, sin embargo, que teorías políticas prefabricadas no condicionan a la escritora a ser una libre pensadora: lo que la empuja es una fuerza oculta, la voluntad de presentar la sociedad de su tiempo sin mistificaciones. Y es precisamente por lo

¹⁶ En: *La dama de las letras románticas*, Lucila Gamero de Medina.

¹⁷ Citado en GAMERO DE MEDINA, *Blanca Olmedo*, p. 333.

¹⁸ No hay duda de que estos mismos factores forman la base del nacimiento de la novela y el drama histórico. Cf. G. LUKACS, *El romanzo storico*, Einaudi, Torino 1977.

que su obra constituye una verdadera revolución en el ámbito narrativo nacional, en una constante fusión de romanticismo y realismo, idealismo y realidad, cuyo objetivo principal es la exaltación de la libertad de pensamiento. Después de haber sido contrastada de largo por las autoridades por la crudeza de su crítica, en la actualidad, ella “continúa siendo un símbolo permanente de nuestra literatura y hondureñidad, en estos momentos que un profundo desequilibrio social, abate los distintos estratos de nuestra fraterna Honduras”¹⁹.

Blanca de Olmedo: espejo de una sociedad

El enredo de la novela, que se desarrolla al principio del siglo XX, dentro de la capital hondureña y durante cincuenta capítulos, se basa principalmente en el amor entre Blanca y Gustavo, complicado por la intersección de historias paralelas entre las que se desprenden las morbosas pasiones del padre Sandino y de Elodio Verdolaga, el solapado y melifluido procurador Judicial. Dolor, sufrimiento, resignación, muerte física y moral; multiplicidad de los puntos de vista; comparación de las experiencias de riqueza y pobreza, de fe y ateísmo, de justicia y abusos; contraposición de sentimientos – amor y odio, amistad y traición – y de situaciones – ciudad *versus* naturaleza –, son todas temáticas que presentan una red de correlaciones y resonancias de los personajes, cuya trágica suerte se preanuncia en el epígrafe:

*¡Oh, qué triste es en la tarde húmeda,
sombria y opaca, ver deshojarse una flor;
ver la agonía de los pétalos que el aire
arrastra, quién sabe adónde, al morir
el crepúsculo de un día helado y mortuorio!...*

¹⁹ GONZÁLEZ C., *Pasajes anecdóticos de la novelista Lucila Gamero de Medina*. Efectivamente, no sólo *Blanca Olmedo* presenta un ataque a la clase eclesiástica y a la política, sino también *Aida*, escrita entre 1914 y 1918, lanza una áspera acusación contra los militares.

La primera en aparecer es precisamente la protagonista, Blanca Olmedo, una joven veinteañera que llena la escena por la belleza y elegancia, pero que encierra una infinita tristeza, presagio de dolor y muerte. A través de un detallado retrato físico, la autora le provee al lector algunas claves de lectura sobre su procedencia burguesa y sobre la causa de los apuros pasados y futuros:

(...) alta, delgada, nerviosa, blanca, con una blancura mate que la agitación del viaje había coloreado; frente mediana, de artista; nariz correcta, boca bien delineada, de labios no muy delgados, contraídos, a veces, por una sonrisa que hubiera podido pasar por desdeñosa o de burla si, fijándose bien, no se adivinara que era de infinita tristeza; ojos negros, profundamente negros, soñadores, melancólicos, atrayentes, en el fondo de los cuales se veía el brillo de una inteligencia privilegiada; cabellos oscuros, sedosos, de un lustre de terciopelo y que, sueltos, debían caerle en ondas acariciándole las bien modeladas espaldas. Todo en ella, desde su traje de tela fina, elegante y correcto, hasta sus zapatos negros, la hacía aparecer simpática, elegante, distinguida y de buen gusto. ¿Por qué esta joven, nacida y educada en la mejor clase social, se veía en la necesidad de ganarse la vida, sirviendo de institutriz? Por la infamia de un hombre (p. 1).

El hombre en cuestión es Eulalio Verdolaga, “rojo el cuello, colorado el semblante y claros y aguardentosos los ojos, el prostituidor de la justicia, parecía marrano cebado: lujuria de dinero, lujuria de carne, todo eso estaba personificado en aquel bicho asqueroso” (p. 169). El aspecto físico es indicativo de la perversión moral, que será motivo de la constante persecución de Blanca, de la muerte de su padre, de la ruina del patrimonio de familia – por eso ella tiene que trabajar para poder sobrevivir –, del alejamiento en guerra de su querido, hasta la general catarsis de su vida y la de su novio.

La loca pasión del pérfido Elodio Verdolaga – “que vive hambriento de oro y de alcanzar una posición social que nunca conseguirá” (p. 259) – respecto a la educadora lo corrompe todo, ensuciando con mentiras la inmaculada reputación de Blanca. Total es su satisfacción cuando logra alejar a Gustavo después de haber sonsacado dinero a la ‘papanata’ Doña Micaela. En el siguiente fragmento es visible más que nunca la ironía de la autora que lanza una implícita condena al representante de la justicia:

Y el probo juez, representante de la Justicia para vergüenza de la gente honrada y satisfacción de los pícaros; el probo juez, representante de la Justicia por indecorosa complacencia de magistrados pusilánimes hacia un superior inmoral y desalmado, se frotó las manos con satisfacción, riéndose con su sonrisa de gañán cínico y desvergonzado, de tahir y borracho consuetudinario, de Satanás ebrio de lujuria y concupiscencia, de caballero de industria, satisfecho por haber desplumado a quien no lo conocía, y de asno feliz, porque creía seguro satisfacer sus groseros y bestiales apetitos (p. 218).

Cuando luego él se vale de otro enamorado rechazado como el padre Sandino – “que la ama con amor de bestia, desesperado e incontenible” (p. 259) – para echar barro sobre su comportamiento, Blanca no puede resistir al peso de tantas calumnias: minada en el espíritu y en el físico se entrega a la muerte. El concepto de muerte como purificación es más que nunca evidente en cuanto Blanca, de víctima inocente se transforma en símbolo de castidad, concretando los elementos dramáticos y las virtudes que caracterizan, desde el principio, su personalidad, guiada constantemente por un sentido de deber y justicia, “siempre sujeta a su educación y a su conciencia, no la amedrentarían nunca las amenazas ni se dejaría influenciar por lisonjas, haciendo únicamente lo que a ella le parecía bien hacer, a despecho de bastardas pretensiones” (p. 221).

El retrato del religioso revela su ambigüedad: “Era de estatura más que mediana; rico en carnes, gruesa musculatura; cuello corto; color moreno-claro, cara sonrosada; labios carnosos, colorados e incitantes; cabellos castaños; conjunto tal vez simpático y agradable para otra que no fuese yo. Estaba correctamente vestido y aun despedía cierto perfume su traje negro y talar” (p. 31). Sin embargo Blanca advierte su peligrosidad porque “sus hermosos ojos nacidos para contemplar a la Virgen, para extasiarse mirando lo místico, me han visto como no deben ver los ojos de un sacerdote a una mujer” (p. 23). Efectivamente, el cura es capturado por las espléndidas formas de la joven, hechizado por su radiante belleza que contempla con “idolatría; cada una de sus miradas era una lujuriente caricia” (p. 197). Hipócrita e intrigante, se vale de su ministerio para saciar la sed de poder y para satisfacer indignos apetitos

sexuales infundiendo respeto y admiración en los feligreses como doña Micaela, que nunca sospecha la infamia de su verdadera naturaleza.

La escritora, con hábil procedimiento estilístico, gradualmente revela, por una serie de particulares negativos, la corrupción moral del personaje, descrito como un individuo despreciable, ávido sobre todo cuando se exaspera por la resistencia de Blanca. En este caso, vierte veneno sobre de ella, una baba que tiene “el nauseabundo hedor de todas las inmundicias” (p. 198) y que entrapa a doña Micaela en una red de perversión reforzada por la actitud inequívoca de Sandino: “Y el buen sacerdote cerró los ojos en éxtasis libidinoso, pasando su lengua por sus grasientos y gruesos labios, y saboreando como si gustase un plato exquisito, un manjar eucarístico, el panal del monte Himeto” (p. 199).

No hay duda: Blanca, voluptuosa como una criolla, es la gran tentadora que destruye la voluntad de los hombres, comunes mortales o servidores de Dios. La misión de paz y concordia, de victoria contra la infiel, se concluye con plena satisfacción de Sandino. Puntual es el comentario de la autora que, con la usual ironía, termina el capítulo con las siguientes palabras:

Y con la calma del justo bajó a la calle, persignándose, para evitar tentaciones, el unguido, el bendito, el que lleva la salud a los enfermos, la calma a los angustiados, el alivio a los tristes, el perdón de los pecados, el olvido de las ofensas, el bálsamo de piedad y paz para los espíritus, la bondad y sabiduría supremas...
¡Oh santos corderos que en nombre de Dios borran los pecados del mundo...!
¡Oh, castos y humildes sacerdotes, que tan bien imitan a Cristo...! (pp. 201-202).

Sin embargo, Lucila Gamero presenta, no por casualidad, a otra figura de clérigo, el Padre Bonilla “un sacerdote instruido y bueno” (p. 159), símbolo de rectitud y perfecta religiosidad.

Justo para ser el perfecto reverso del padre Sandino, él vence la desconfianza de Blanca con respeto a la religión “asesina y mutiladora” (p. 41) y a los rituales religiosos “que son mera fórmula y que a nada conducen” (p. 26). Convicción que proviene de su educación laica en el Instituto Nacional, donde la enseñanza religiosa no es obligatoria. En alternativa se potencian las materias científicas, la historia universal en que “está el origen de todas las

religiones” (p. 32) y la natural que permite admirar más a Dios, en cuanto “no podía existir el uno sin la otra” (p. 41).

Al construir este último personaje, la autora manifiesta la misma preocupación ética, pero también un compromiso de verdad. Si por una parte condena al clero en su representante negativo, Sandino, por otra exalta la función del sacerdote, subrayando la integridad moral del Padre Bonilla, la profundidad de su fe, la convicción de que para ser un buen ministro de Dios se necesita la tolerancia en materia religiosa. Por esto él afirma:

He querido que mis feligreses sean buenos, no fanáticos, y ahí estuvo el mal. Para el vulgo, hija mía ha sido inventado el milagro, a él le gusta lo obscuro, lo misterioso, lo no comprensible. Juré ser Apostol de la verdad, y no pudiendo hacerme comprender sino de las pocas personas instruidas que conozco me he retirado a vivir como cualquier particular. Para ser sacerdote de la ignorancia, es necesario no ver, no pensar, no sentir, y mi ideal era otro: un ideal de reforma y mejoramiento social e intelectual, no pude lograrlo, renuncié mi misión (p. 288).

Estas palabras subrayan la necesidad de formar mentes abiertas al conocimiento en los religiosos, los que en primer lugar tienen que dar el ejemplo para liberar la sociedad de la ignorancia. Bien lejos de esta actitud, el padre Sandino practica una influencia negativa sobre los fieles, volcando el sentido auténtico del catolicismo, reemplazando a la fe el comportamiento equívoco, la hipocresía, el fanatismo religioso que, fomentado por la calumnia, cruza los límites de lo racional falseando los valores de la religión. Fundamental resulta educar al pueblo por la enseñanza pública que, con palabras de Blanca – perfectamente en sintonía con las del Padre Bonilla –, “es el Faro de la Verdad que alumbra hasta las inteligencias más obtusas” (p. 288).

Y por cierto obtusa y grosera es la mentalidad de doña Micaela, “una mujer sin educación” (p. 259), que acoge en casa a Blanca, tratándola con la inevitable distancia de una ‘señora’ de la aristocracia respecto a los criados. En seguida la joven se da cuenta de su vanidad, soberbia y vulgaridad, definiéndola como una típica representante de la aristocracia del dinero que es “lo único que tiene, lo que la hace valer a los ojos de sus iguales y lo que agranda sus vicios y aumenta las malas pasiones” (p. 8).

Es un primer ataque a la sociedad del tiempo condicionada por las clases sociales; siguen muchos otros, como por ejemplo la crítica a los escaladores sociales. Así, el doctor Gámez se expresa a propósito de Verdolaga que ha conquistado el cargo de juez creyéndose Dios: “En estos paisecitos los monos y los renacuajos son los que más logran; los primeros, porque no hay rama por donde no se suban; y los segundos, porque no hay charco en el cual no griten” (p. 195). La aristocracia del dinero, se revela “la canalla dorada que abunda en nuestra sociedad; ricos de un día para otros y que nadie se preocupa de saber cómo han hecho capital, puesto que ya lo tienen. No importa si han provocado miseria y relegado personas a la invisibilidad: “¡Honradez del dinero, indiscutible honradez... de Verdolaga” (p. 115).

También en el caso de doña Micaela, detallada es la descripción del aspecto físico del personaje en que se evidencian los rasgos morales y la pertenencia a la clase social, como subraya el siguiente fragmento:

Micaela Burgos de Moreno era una mujer como de unos setenta años de edad: de regular estatura; gruesa, colorada; más blanca que trigueña, con ojos verdosos y claros, como los de los gatos; de boca grande y labios delgados, hundidos, signo seguro de egoísmo y de instintos depravados. En su juventud fue una de esas muchachas de la clase media, a quien sus padres criaron muy mimada y que, sin tener los méritos y distinción de ciertas señoritas verdaderamente aristocráticas, tampoco tenía las virtudes de muchas de sus compañeras y de esas valerosas y honradas muchachas a quienes llamamos “hijas del pueblo”. Quiso la buena suerte de doña Micaela que, al cumplir los treinta y seis años, y cuando ya se preparaba para vestir santos, a los cuales era muy aficionada, don Raimundo Moreno, un señor cubano, acabado de llegar al país, muy rico, le ofreciera su mano y su fortuna, lo que ella tuvo a bien aceptar. Desde entonces cambió sus viejas amistades por otras nuevas, formadas en la aristocracia, y se dio a denigrar lo que ella con desaire llamaba “la plebe”. Pero el dinero de su marido, si pudo darle comodidades y relacionarla bien, no pudo quitarle su mal entendida vanidad y su vulgaridad de burguesa mal intencionada. Vivía muy satisfecha y ufana con su dinero, con su hijo y con una sobrina de su marido a quien decía amaba como a hija, y cuyo padre fue un valeroso general español, muerto cuando la niña sólo contaba cuatro años de edad, época desde la cual vivía a su lado, administrando, primero su marido, y después ella, el cuantioso capital de la huérfana (p. 2).

Un mundo de apariencia, de ostentación y superficialidad donde el fanatismo religioso y la ignorancia los alimentan las únicas personas que gozan de su total confianza: el juez Verdolaga y el padre Sandino “dos víboras inmundas que todo lo que ven puro quieren mancharlo con su pestilente baba, emponzoñarlo con su virus venenoso” (p. 259), para usar las palabras del doctor Marcelo Gámez, el amigo cariñoso y generoso de los Olmedo. No se da cuenta del embelecó subido y de las verdaderas motivaciones de las muchas calumnias procedentes de dos seres malvados, picados en el honor propio porque Blanca ha osado rechazarlos sin ceder a sus turbias lisonjas. Inevitable es la venganza: si no pueden tener el amor de Blanca, ningún otro lo tendrá.

De aquí la enredada red de calumnias e hipocresías cuyo objetivo es minar su buen nombre y pisar su reputación. Nunca, tampoco por un momento, ella pone en duda su buena fe y acepta hasta el consejo de mandar al hijo – y por esto paga un pequeño capital al ávido Verdolaga – en guerra antes que verlo junto a una mujer, tan ‘malvada y de fáciles costumbres’, que ella no ha elegido, que ha traicionado su confianza, que ha oscurecido la razón del hijo hasta faltarle el respeto y amenazar con abandonar la casa para casarse con la intrusa herética y sin fe. Según las convenciones sociales, doña Micaela tiene el deber de impedirle al hijo cumplir locuras con una persona muy subordinada a él, sin familia y sobre todo sin capital.

Picada en el amor propio y combatida entre sentimientos contrastantes – por una parte el amor incondicional para con su hijo y su nieta y por la otra el odio hacia Blanca “tanto más profundo cuanto más inmotivado” (p. 188) –, ella llevará a la práctica una venganza atroz que desembocará en la tragedia final. El epílogo no sorprende al lector porque las señales de lo que está a punto de ocurrir se diseminan desde las primeras páginas de la novela cuyo registro narrativo tiene una difundida melancolía. Enseguida se intuye que un acontecimiento funesto está por cumplirse, ya que toma cuerpo una temática negativa que se basa en inquietudes, en presentimientos vagos, visibles también cuando la felicidad parece absoluta. Así durante la fiesta por el cumpleaños de Adela, Gustavo interrumpe la ejecución al piano al oír a Blanca cantar la *Traviata* con vehemente sentimiento. Su explicación es la siguiente: “(...) tiene para mí algo extraño, algo temido como un fatal presentimiento” (p. 157). Del

mismo modo Blanca no se acostumbra a una felicidad inesperada y a menudo duda de lo que le reserva el futuro pensando en su experiencia de vida “tan anormal, tan llena de contratiempos, combatidas siempre por elemento contrarios” (p. 223). Una existencia que ha suscitado grandes odios, pero igualmente grandes amores como el de Gustavo Moreno, que ella ama más que su vida.

A diferencia de la madre, todo en él emite simpatía y admiración, empezando por el aspecto físico. “Alto, delgado, moreno, elegantemente vestido, fino, atento, simpático, hermoso; con unos ojos castaños, atrayentes y tan expresivos que hablan al alma” (p. 46), ha conquistado el corazón de Blanca ya desde el primer momento, superando la barrera ‘social’ y la desconfianza de la joven educadora, atropellada por la sinceridad de sus sentimientos. Un amor profundo y total, hecho de delirio y éxtasis, que sorprende a Gustavo mismo, el cual afirma: “Y yo, que hasta hoy he visto con indiferencia a las mujeres, me he enamorado ciegamente de ésta, hasta el grado de asegurar que sólo a ella amaré...¿Qué hay en sus ojos, qué hay en su acento, qué hay en su persona que me tiene subyugado? ¡Oh! es idealmente bella y la amo como un loco, con amor irresistible... Nunca pensé que mi corazón fuera capaz de amar así” (p. 143).

Los dos enamorados viven momentos de intensa felicidad, pero también de sufrimiento y de angustia insoportable, debido a la salida de Gustavo para la guerra, a las calumnias insidiosas que manchan el honor de Blanca y a su sucesiva muerte. Pero, como en todos los dramas que se respeten, después de muchas desdichas llega el momento de la venganza y la rendición de cuentas. Así Gustavo, hace de ángel vengador y al regreso del frente, afronta en primer lugar al Padre Sandino agarrándolo por un brazo, obligándolo a arrodillarse y a pedir perdón. Con sumo desprecio le lanza una patada “que éste se fue de bruces hasta besar el enladrillado de su oratorio” (p. 317), donde su hermana lo encontrará en poder de las convulsiones.

Luego es el turno de Verdolaga, ya perdido el cargo de Juez y condenado por sus delitos, que vive en una casa pequeña y sucia, completamente en ruina. Tras haberle recordado sus infamias y escupirle el rostro con gran desprecio, le dio dos golpes tan fuertes que lo hizo caer al suelo. Cuando el ex juez intenta levantarse, Gustavo “volvió a tirarlo al suelo, y con la vara de junco que tenía

en la mano, empezó a darle latigazos, uno tras otro, sin llevar cuenta” (p. 321), despreocupado de sus desesperados gritos, de la sangre que ensopaba sus vestidos, y de su solicitud de perdón. Al fin, para no sustraer a la justicia una parecida canalla, vuelve a casa y se dirige directamente a las habitaciones de su madre para pedirle explicaciones, agradeciendo a Dios por no llevar la sangre de doña Micaela en sus venas.

Presa de súbito arrepentimiento por haber sido víctima de dos bandoleros y verdugos de Blanca, doña Micaela “cayó de rodilla a los pies del que creía su hijo. Este le recostó un sillón y salió” (p. 325) para entrar en su propia habitación. Después de vestirse de fiesta, Gustavo se acuesta en su cama, da un último beso al retrato de Blanca y se dispara un tiro en el corazón, cumpliendo de tal forma la promesa de pertenecerle únicamente a su amada. En el gesto desesperado del joven se califica la cumbre extrema a la que puede llegar el espíritu romántico, para afirmar su honor y valor.

Ulteriores personajes asumen una posición central, funcionando de punto de atracción respecto a otros, de vehículo para la determinación del desarrollo fundamental del cuento. Es el caso de Adela Murillo, la alumna de Blanca, la rica nieta de doña Micaela acogida en casa tras la muerte de sus padres, la que ha favorecido el amor entre Gustavo y Blanca. A ella en seguida la conquista la joven enseñante por quien alimentará un cariño sincero, permaneciendo a su lado hasta su último aliento. Pero ella ha osado desafiar a su tía, desobedeciendo la orden de visitarla, después de su expulsión de la casa. Será ella quien le revele a Gustavo los sufrimientos padecidos por su querida amiga y no ser el hijo natural de doña Micaela.

Típica heroína romántica, la autora la describe con las siguientes palabras:

(...) era de mediana estatura y de constitución endeble; blanca, pálida, con ojos muy azules, muy tristes, y cabellos tan rubios como las espigas del maíz; su dulce fisonomía respiraba tristeza, suavidad, sin darse a conocer en ella el carácter vanidoso de su tía: ¡Pobre flor necesitada de aire, calor y sol, condenada por el orgullo de su tía a vegetar en frío invernadero! Aquella almita no había tenido expansiones, no sabía lo que era terneza, y se había refugiado en sí misma. Al ver a Blanca, su corazoncito palpitó de cariño por ella, y se habría arrojado en sus brazos si su tía no hubiera estado presente para impedirlo (p. 6).

Asumida cual modelo de virtud y pureza, cada manifestación suya subraya la delicadeza de los sentimientos, la inocencia de un carácter que, con sus dieciséis años de edad, se asoma tímidamente a la vida. Ella experimenta las primeras desilusiones al descubrir la infamia, la pobreza, la conflictividad del interés que gobierna la escena social, bien lejano de la lógica de solidaridad y amor. En el impacto con la dolorosa realidad, la decisión de prodigarse cotidianamente para aliviar los sufrimientos de su amiga revela la generosidad de sus acciones, aunque para cumplir con su propósito humanitario se ve obligada a mentirle a su tía: esta prohibición podría ser fatal para la enferma, abandonada a sí misma. Después de la muerte de Blanca, también su ya precaria salud está en peligro. En efecto, el dolor por la pérdida de la amiga y el querido primo es tan fuerte que “se le hipertrofió su corazoncito” (p. 329).

Fundamental también es el papel desarrollado por Amalia Leiva – la hermana de Joaquín, el amigo de Blanca, que para no perder la amistad de la que quiere con pasión, se mete aparte cediendo el paso a Gustavo por quien siente consideración y amistad profundas²⁰ –, la amiga sincera que la sostiene hasta el final de sus días. Una vez más la belleza exterior también es belleza de un alma pura, como emerge del siguiente fragmento:

Bello tipo era el de la señorita Leiva y bella toda su persona: alta de esbelta formas, blanca, con una blancura láctea de lirio impecable, acariciada por los rayos de la naciente aurora; de nariz de corte griego; de labios rojos, de expresión benévola, que daban a su semblante un tinte de plácida melancolía; de ojos azules, de un azul oscuro y profundo, azul del lago dormido e impenetrable, atrayentes y acariciadores, llenos de ternezas irrequietas; de cabellos castaños y profusos que completaban el encanto de aquel rostro digno de una hebrea. Alma buena, inteligencia cultivada y superior (p. 221).

²⁰ La predisposición al sacrificio y la abnegación en nombre de la amistad, no es insólita, en cuanto en el período histórico de la novela se da gran importancia a la ideal concepción de los valores de la amistad y del honor, en nombre de los que se sacrifica también la vida, si necesario.

Otra mujer, finalmente, se acerca al grupo de los personajes positivos, el aya Mauricia Rivas, que ha hecho las veces de “madre cariñosa” (p. 19), protegiendo a Blanca de la soledad y la desesperación tras la pérdida de su padre, aliviándole el sufrimiento de sus últimos momentos de vida. A ella se debe la revelación del nacimiento de Gustavo, en cuanto al tiempo en el que servía en casa de sus verdaderos padres – Rafael Moreno, un hidalgo casado con María Montes de Oca, ambos miembros de las principales familias de la ciudad – bien pronto suscita las envidias de muchos por su posición social e injustamente le acusan de un atentado contra el gobierno. Eso provoca la confiscación de todos sus bienes y la condena al destierro – de donde nunca regresará en cuanto lo asesinan –, mientras su mujer en espera de parir está prácticamente en la miseria, obligada a ‘ceder’ su propio hijo a Doña Micaela que mientras tanto perdió a su niño recién parido. Una situación insostenible para María que, después de dos meses del acontecimiento, se muere de melancolía.

Son todas mujeres que tienen gran iniciativa y fuerza de ánimo, sustentadas por la justicia de sus propias ideas y acciones, en abierto contraste con el estereotipo femenino de la época.

El espacio físico

A menudo la escritora revela al personaje por el entorno que lo circunda, según una técnica típica de muchas novelas del siglo XIX, indistintamente si se presenta, como subrayan Roland Bourneuf y Réal Ouellet, como uno de los muchos procesos de caracterización o como una teoría inspirada por ambiciones científicas²¹. Por cierto no es esta última la intención de Lucila Gamero; ella no tiene en cuenta esquemas precisos, aunque se localice un dibujo en tal presentación. Los personajes, en efecto, se caracterizan con abundancia de detalles, a partir del aspecto físico hasta entrar progresivamente en el secreto del alma, como ya se ha evidenciado.

²¹ R. BOURNEUF – R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, p. 109.

Hay que subrayar, por lo tanto, las descripciones de entornos y costumbres, que aseguran el paso de la información de la autora al lector y condicionan el funcionamiento de la novela como testimonio de una época donde se da gran importancia al valor de las clases sociales. La riqueza de los Moreno aparece de inmediato en la descripción del suntuoso y severo edificio que consta de “una multitud de habitaciones bien arregladas y que nadie habita” (p. 36). Dos de éstas se reservan a la joven educadora, como indica la siguiente y detallada descripción – propia de la sensibilidad romántica – que abre un resquicio de su interior:

En la casa le habían destinado dos habitaciones: una para dormitorio y otra para que recibiera a sus amigos, si los tenía y si alguna vez la visitaban, pues en la sala de la señora de Moreno sólo entraban los íntimos de ésta y aquéllos cuya posición social y pecuniaria les hacía acreedores a tal distinción.

La alcoba de la señorita Olmedo tenía los muebles necesarios y estaba adornada con sumo gusto. Un tapiz de fondo claro, con flores pálidas y vivos dorados, cubría las paredes; cortinas valiosas, blancas, con fondo de un color rosado, muy bajo, adornaban las puertas y una ventana que daba al pintoresco jardín. La cama era de hierro, pintada de blanco y con ramitos de azules campánulas, vistosos pensamientos y rosadas fucsias, por adorno; también estaba cubierta con alba colcha de fina tela, cuya inmaculada blancura no era ni más blanca ni más inmaculada que la soñadora virgen que descansaría en él.

En cuanto a la otra habitación, si bien estaba adornada con lujo, era ésta demasiado antigua y vulgar; tapiz oscuro con flores muy grandes y cortinas de damasco de un azul muy subido; muebles de roble, pesados y fuertes, mas propios para una oficina que para una salita de recibo (p. 3).

Bien diferente de la austera presentación del edificio de ciudad es la finca de campo de Joaquín Leiva, donde se respira un aire de despreocupación, en contacto con los perfumes y con la armonía de la naturaleza, como evidencian las impresiones de Blanca:

La finca estaba muy bien arreglada; los corredores adornados con enredaderas de jazmines, lluvia de perlas y bellísimas wistarias. Los rosales en flor perfumaban el ambiente, dando un aspecto animado y risueño a la bella casa que me hizo recordar

una residencia sevillana que visité con mi padre cuando recorrimos el maravilloso país de don Quijote.

Entre el susurrar de los pinos, cipreses, acacias, cocoteros y araucarias, entre perfumes, murmullos y cantos, en medio de una naturaleza virgen y esplendorosa, entre yemas que revientan y botones que se entreabren al beso del sol, a la caricia de las auras, sirvieron un almuerzo exquisito, embellecido con la presencia de lindas jóvenes y animado con la gracia oportuna de bien educados caballeros (p. 108).

A través de tales descripciones que revelan cierta complacencia por el cuadro – donde el universo de las cosas vibra en sintonía con los personajes, sean felices o infelices –, la autora manifiesta sus propias ideas, incluso por boca de la protagonista y realiza una investigación social: justicia, economía, política, religión, condición de los ricos, los pobres y las mujeres que tienen el derecho a tener una educación laica y ser independientes desde el punto de vista económico. Condición indispensable para establecer iguales derechos y deberes entre los sexos, como por ejemplo la inserción del concepto de ‘patria potestad’ ejercida por ambos componentes de la pareja, bien visibles en *Aida*. Eso es particularmente sorprendente en cuanto la autora adelanta cincuenta años una propuesta del Código de Familia de Honduras²².

Paralelamente se desarrolla el concepto de naturaleza – siempre participe de los estados de ánimo de los protagonistas – que remite a los cánones estéticos románticos de la identificación entre sujeto y entorno, síntesis de la contemplación y el recuerdo. Es una típica visión del alma, en equilibrio entre emoción/pasión y observación, donde la naturaleza se entiende como prolongación de los estados psicológicos individuales. La descripción del escenario natural, siempre positiva, es relevante en la economía de la novela ya que proporciona la vuelta ideal a la naturaleza, característica fundamental de la literatura del siglo XIX, además de tener la tarea de atenuar el clima de tensión o de preanunciar un peligro.

Elocuente en tal sentido es también la siguiente pieza donde los sonidos naturales parecen expresar el canto de alegría de la enamorada, que ha

²² *Ibidem*.

aceptado por fin la promesa de boda de Gustavo y con ella el compromiso de ser el uno del otro:

Por la tarde fui al jardín acompañada por Adela; lo recorrimos pensativas y contentas: fuimos al pequeño estanque y nos sentamos cerca de él a ver revolotear las mariposas sobre el fresco nenúfar y los flexibles juncos, y al oír el dulce concierto de los pajarillos, no tan dulce y expresivo como el amoroso que hay en mi corazón y debe haber en el de Gustavo (p. 151).

Un amor verdadero y exclusivo, preanunciado por la luna “(...) que majestuosa y bella, se destacaba en medio de los árboles del jardín, cual si deseara presenciar el tierno idilio que allí habría” (p. 155). He aquí representada la personificación de la naturaleza, partícipe de emociones, en una recíproca complementación entre mundo natural y humano. No es un caso aislado ya que numerosos son los ejemplos donde la naturaleza determina e influye en la conducta y la personalidad del hombre/mujer que, a su vez, vierte sobre el entorno los mismos sentimientos, tan contagiosos que llega a humanizarlos. Emblemática de la tristeza de Blanca es la descripción de aquel primer septiembre de mil novecientos..., día de la salida de Gustavo Moreno, reclutado en calidad de médico cirujano del ejército:

Día triste, día helado, día brumoso, con amenaza de lluvia...

Las seis de la mañana...

Los soldados desfilaban por la calle de la casa de Doña Micaela, y Blanca, desde la ventana de su salita, oculta tras las cortinas, sintiendo su alma oprimida por una tristeza infinita, por un dolor acerbo, tanto más profundo cuanto ella procuraba acallararlo en su pecho (p. 227).

Sociable u hostil, el espacio de la novela aparece con un grado variable de fluidez y densidad, de transparencia y opacidad, según que la descripción se detenga en la ciudad y en sus habitantes, en el jardín y en el campo, en la ingenuidad de las jóvenes protagonistas, Blanca, Adela y Amalia, o en los malvados como Verdolaga, Sandino y doña Micaela.

Conclusiones

Más allá de los defectos formales – propensión excesiva por la intriga y por el drama de tono folletinesco, morbosidad ambiental, calor retórico, ardor – la novela que toca las cuerdas más sensibles, es una dura crítica a la sociedad hondureña del tiempo, cuyo objetivo es sensibilizar a la opinión pública alrededor de la situación histórico-colectiva, refiriéndose a un inevitable proceso de democratización social. Una protesta que, al representar con fuertes tintes la realidad del tiempo y la silenciosa insatisfacción de la mujer y de los menos acomodados, trata de comprender la sociedad en su conjunto, asignándole sentidos y contenidos político-morales, un código ideológico válido para todos. Las contradicciones de clase, los puntos de vista ideológicamente diferentes, no comportan ningún dinamismo y se dejan neutralizar, absorber en la estaticidad de lo real.

Si, individualmente, los personajes caben en la categoría de los poderosos, tanto en el bien, (Doctor Gámez, Gustavo, Amalia), como en el mal (Padre Sandino, Verdolaga, Maldonado, doña Micaela), o en la de las víctimas (Blanca y Adela), o participan de ambas (doña Micaela), todos sufren impulsos contrastantes: deseo amoroso, con los implícitos celos, pasión, y odio; amistad y traición; hipocresía y sinceridad, injusticia y justicia, leyes mecánicas de la vida, lucha por la existencia, en un juego de antítesis que resume la entera estructura de la novela. Su unidad se afirma por la identidad temática que se evidencia en los diálogos lleno de espontaneidad, en la atenta descripción de la vida individual, de usos y costumbres, en el estudio de los personajes y su situación social, en la preocupación social, en las frases que cierran los cincuenta capítulos adelantando el argumento que será desarrollado en forma sucesiva, en un tipo de evocación dramática, no sin ironía.

Ya que la sociedad ha llegado a ser tan “prostituida y degradada” (p. 115) se comprende perfectamente la posición de Blanca que bendice su propio aislamiento en cuanto está libre de cultivar sólo las buenas relaciones, de acuerdo con las ideas liberales aprendidas de su padre. Sin embargo su pesimismo que, lógicamente, refleja el de la autora, se extiende a la entera clase política tanto liberal como conservadora porque, una vez alcanzado el poder, liberales o conservadores no se diferencian más que en el nombre. La constante referencia al mundo externo proporciona asimetrías sociales y, por variaciones

paralelas, el complejo de hechos individuales donde caben, en orden regular, felicidad e infelicidad, vida y muerte. Crisis personal y crisis histórico-social se afirman contraponiéndose, para delinear la conflictividad del tejido real, de una sociedad que es al mismo tiempo actora y espectadora del drama individual.

Literatura, pues, como posibilidad de intervenir en la sociedad, de hacer comprender lo que sucede en la realidad local denunciando las desigualdades sociales y expresando, al mismo tiempo, sentimientos universales. A pesar de que refleje matices propios del siglo XIX, el lenguaje utilizado transmite un mensaje claro, abriendo perspectivas de dignidad y libertad. El propósito inicial de contribuir a “regenerar” el país desde un punto de vista moral, intelectual y material, puede considerarse acabado, precisamente porque la escritora, a través de los ojos de una chica de veinte años – curiosamente es la edad que tiene Lucila Gamero de Medina al componer su novela – ha osado poner en tela de juicio no sólo los poderes fuertes de la sociedad del tiempo sino también el papel mismo de las mujeres. Un doble desafío que exalta el valor, pero también las cualidades literarias más que nunca eficaces al evidenciar la correspondencia entre novela y evolución social, entre narración y época histórica. Y es gracias a la uniformidad de estos aspectos y a sus abiertas posiciones liberales como toda la obra de Lucila Gamero de Medina no tiene precedentes en el país.

finito di stampare
nel mese di dicembre 2011
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)



€ 6,00

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-8311-877-7

ISSN: 2035-1496