ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

26.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia

EDUCatt

2016

CENTROAMERICANA

26.1 (2016)

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 California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Humboldt-Universität zu Berlin, Deutschland)
Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2016 **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: 978-88-9335-090-7

Actas del V Coloquio-Taller de la
Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

Políticas y estéticas de la modernidad en Centroamérica

Alexandra Ortiz Wallner – Dante Liano
(coords.)

15 y 16 de diciembre de 2014
Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin

CENTROAMERICANA

No. 26.1 (2016), ISSN: 2035-1496 **SEMESTRAL**

ÍNDICE

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER
Pensar las políticas y estéticas de la modernidad en Centroamérica. Palabras liminares 7

DANTE BARRIENTOS TECÚN
El teatro centroamericano en los debates sociales y estéticos de la modernidad 11

SARA CARINI
Etiquetas literarias y cánones distorsionados. La literatura latinoamericana en Italia entre estereotipos y miradas desenfocadas 27

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ
Notas para una relectura de la novelística de Mario Monteforte Toledo 45

SERGIO COTO-RIVEL
Los franco-centroamericanos y la Primera Guerra Mundial. Anotaciones sobre la presencia centroamericana en el conflicto europeo 55

DANTE LIANO
Localismos y cosmopolitismos en la película «Distancia» de Sergio Ramírez 69

RAFFAELLA ODICINO
Elecciones traductivas entre ritmo y funcionalidad. La traducción italiana de «Hombres de maíz» de M.Á. Asturias 85

TANIA PLEITEZ VELA
Iconografía femenina en el arte y el cine y su apropiación en la obra de Luis de Lión 105

Instrucciones a los autores 133
Normas editoriales y estilo 134
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 135

Centroamericana 26.1 (2016): 7-9
ISSN: 2035-1496

PENSAR LAS POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD EN CENTROAMÉRICA

Palabras liminares

La cuestión de la modernidad incluye en la historia política, de las ideas y de las corrientes estéticas de América Latina un conjunto muy diverso de categorías (como el de nación, estado, ciudadanía, progreso, sociedad, democracia, educación, cultura y género) que han ido marcando las dinámicas internas y externas del continente desde finales del siglo XIX, llegando a constituirse como un problema central en los debates intelectuales a lo largo del siglo XX. Mabel Moraña y Hermann Herlinghaus afirman que «la modernidad ha sido siempre, en el caso de América Latina, una modernidad en crisis, y ha provisto una base discursiva *pro domo* desde la cual pudieron formularse tanto anhelos de identidad y legitimidad como estrategias de diferencia cultural»[1], refiriéndose así a una larga tradición de descentramientos de "discursos modelo", (hetero)normativos, impuestos desde un centro. Dichos descentramientos han constatado a su vez el carácter heterogéneo de las modernidades que coexisten en América Latina, visibilizando las tensiones y contradicciones que componen sus discursos. Durante los días 15 y 16 de diciembre de 2014, la Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica RedISCA se reunió en Berlín

[1] M. Moraña – H. Herlinghaus, "Introducción", en *Fronteras de la modernidad en América Latina*, IILI, Pittsburgh 2003, p. 11.

para celebrar su V Coloquio-taller volviendo sobre estos debates americanos y enfocando especialmente la región centroamericana y el siglo XX.

Tomamos como punto de partida para delimitar esta época, las rupturas que supuso la Primera Guerra Mundial para los procesos políticos, socio-históricos y culturales hispanoamericanos desde una perspectiva transatlántica, así como las crisis que la Gran Guerra desató en los campos del conocimiento (filosófico, espiritual, artístico y científico). Este campo de tensiones fue, a la vez, espacio de vinculación de las realidades locales, nacionales y regionales a través del ejercicio de distintas prácticas políticas, culturales y sociales. Así, la revalorización de tradiciones y entidades culturales autóctonas, la pluralidad y exploración de espiritualidades que se alejaban de los ideales racionalizadores europeos, la influencia de pensamientos y filosofías políticas que transcendían la matriz liberal-conservadora son solamente algunas de las transformaciones que marcaron las formas de participación de las emergentes clases medias, intelectuales y políticas del continente. En el caso centroamericano, se superpone a este espíritu epocal la consolidación de una dependencia económica, política y militar de los Estados Unidos que ya se había empezado a perfilar hacia finales del siglo XIX. Invasiones, injerencias políticas, monopolios y nuevas formas de colonialismo van generando otras matrices explicativas (de distinto signo ideológico) sobre identidades territoriales y poblacionales.

A la vez, la primera mitad del siglo XX representa, en y para Centroamérica, una etapa en la cual el autoritarismo (que se extiende por diversas regiones para sostener exclusiones y jerarquías favorecedoras de las élites locales y del capital norteamericano) se enfrenta a resistencias y sublevaciones colectivas, tanto en las ciudades como en el campo. El antiimperialismo, la lucha de César Augusto Sandino en los años veinte, el levantamiento campesino de 1932 en El Salvador o la Revolución de Octubre en Guatemala en 1944 son casos contundentes de aquellas oposiciones. Igualmente, las primeras luchas en Centroamérica por una mayor equidad de género, aún hoy poco visibilizadas, se llevan a cabo a lo largo de estas décadas.

Así, la modernidad imaginada y debatida en Centroamérica se asienta en la primera mitad del siglo XX sobre una modernización social económica que muchas veces utilizó y justificó la violencia y la exclusión, marginando los intereses nacionales y regionales, en un momento cuando una nueva

conciencia global se estaba articulando. A la vez, sin embargo, las interacciones con las diversas facetas de la modernidad generó impulsos creativos de convivencia que retaron y relativizaron las dicotomías excluyentes: tradición e innovación, universalidad y localidad, centro y periferia, por ejemplo. En este sentido, explorar los discursos estéticos y políticos de la modernidad centroamericana y sus consecuencias posteriores (sus fisuras, alcances y fracasos) constituyó el núcleo principal sobre el cual giraron las conferencias y los debates del V Coloquio-taller de RedISCA. Los trabajos que publicamos en este dossier conforman un conjunto representativo de la pluralidad de acercamientos teóricos y metodológicos y dan cuenta de la gran variedad de temáticas desde las cuales podemos abordar las políticas y estéticas de la modernidad en Centroamérica. Asimismo, son una invitación a ejercer nuevas lecturas y relecturas de nuestras producciones literarias y culturales.

Los coloquios anuales de RedISCA, celebrados desde el año de su fundación en la Universidad de Potsdam (2010), la Universidad Católica de Milán (2011), la Universidad de Aix-Marseille (2012), la Universidad de Berna (2013), la Universidad Libre de Berlín (2014) y, recientemente, en la Universidad de Barcelona (2015), se han convertido en un foro único y de un gran potencial para los estudios centroamericanos fuera de la región y en particular en el contexto europeo. Cada uno de estos encuentros ha sido posible gracias al trabajo colectivo y compromiso de intelectuales y académicos afincados en diferentes países europeos. El encuentro de RedISCA en Berlín no habría sido posible sin el apoyo de Mónica Albizúrez Gil, Sergio Coto-Rivel y Tania Pleitez Vela, así como de Vanessa Perdu. A cada uno de ellos extiendo mi sincero agradecimiento. Al equipo de la revista *Centroamericana*, y, muy especialmente a su director y editor Dante Liano (con quien tengo el honor de compartir el proyecto de fundación de RedISCA), agradezco el interés y el espacio para este dossier que titulamos "Políticas y estéticas de la modernidad en Centroamérica".

Alexandra Ortiz Wallner
Berlín, mayo 2016

Centroamericana 26.1 (2016): 11-25
ISSN: 2035-1496

EL TEATRO CENTROAMERICANO EN LOS DEBATES SOCIALES Y ESTÉTICOS DE LA MODERNIDAD

DANTE BARRIENTOS TECÚN
(Université d'Aix-Marseille / CAER EA 854)

Resumen: Durante su experiencia parisina (1924-1933), Miguel Ángel Asturias habría de redactar uno de los ensayos teóricos pioneros sobre los caminos a emprender por el teatro latinoamericano: "Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena" (1930). En él proponía estrategias para articular las raíces culturales amerindias y la modernidad en la teatralidad americana. Producciones como *Rayito de Estrella* o *Kukulkán, serpiente-envuelta-en-plumas* constituyen ejemplos paradigmáticos de sus concepciones. En esa primera mitad del siglo XX otras propuestas habrían de realizarse (Carlos Solórzano, Manuel Galich, Miguel Marsicovétere y Durán, Rogelio Sinán, el teatro del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua), buscando vías para debatir y cuestionar los esquemas autoritarios y los cánones estéticos. En este trabajo nos proponemos analizar algunas de dichas propuestas dramáticas y sus significados que emergían, en la primera mitad del siglo XX, como espacios escénicos de debate de la modernidad.

Palabras clave: Teatro – Centroamérica – Autoritarismo – Modernidad – Vanguardia.

Abstract: The Central American Theater in the Social and Aesthetic Debates of the Modernity. During his Parisian experience (1924-1933), Miguel Angel Asturias wrote one of the pioneering theoretical essays on the way to be undertaken by the Latin American theater: "Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena" (1930). In that essay, he proposed strategies to articulate the American Indian cultural roots and modernity in American theatricality. Works such as *Rayito de Estrella* or *Kukulkán, serpiente-envuelta-en-plumas* are paradigmatic examples of his conceptions. In the first half of the twentieth century other proposals have been performed (Carlos Solórzano, Manuel Galich, Miguel Marsicovétere y Durán, Rogelio Sinán, the theater of the Vanguard Movement in Nicaragua), seeking ways to debate and question the authoritarian schemes and the aesthetic canons. In this paper we analyze some of these

dramatic proposals and their meanings that have emerged in the first half of the twentieth century, as scenic areas of discussion of modernity.

Key Words: Theater – Central America– Authoritarianism – Modernity – Vanguard.

Como ha sido señalado ya por diversos estudios consagrados al teatro centroamericano, las primeras décadas del siglo pasado no constituyó un período muy propicio para las actividades de representación. Diversos factores contribuyeron a esta situación, dentro de los cuales no es difícil imaginar la escasez de infrastructuras para las representaciones (espacios sobre todo ocupados por un teatro de tipo comercial), las limitaciones profesionales de los actores, el horizonte de espera del espectador y la escasez de éste, la ausencia de críticos y en particular, los contextos sociopolíticos e históricos dictatoriales que impedían el desarrollo de un teatro independiente, capaz de distanciarse de las normas estéticas impuestas y de las mentalidades dominantes. Con leves diferencias, la situación era bastante semejante en el conjunto de los países del Istmo[1]. Casi lo mismo podría decirse de una mayoría de países de América Latina, a excepción de algunos de ellos como Argentina y México.

Sin embargo, en su libro *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico* (2010) Marina Lamus Obregón pone de relieve que en ese mismo período empiezan una serie de procesos modernizadores del teatro

[1] Lucrecia Méndez de Penedo hace esta constatación: «En Centroamérica durante las primeras décadas del siglo XX, el panorama teatral se presentaba sumamente pobre y atrasado, carente de una tradición de escritura y representación. Una excepción la constituye Nicaragua, donde surgió en la década del treinta un grupo vanguardista que en su Primer Manifiesto, propugna por la creación de una auténtico "teatro nacional" más híbrido y sincrético del que proponía Asturias, al no rechazar ni el aporte colonial, ni el contemporáneo», en "Asturias: codificación y trayectoria de su dramaturgia", *Centroamericana*, 6/7, 1996, citado de: M.Á. ASTURIAS, *Teatro*, edición crítica, L. MÉNDEZ DE PENEDO (coord.), ALLCA XX Colección Archivos, Madrid Barcelona 2003, p. 1282. Ver también: F. ALBIZÚREZ PALMA, "Génesis y circunstancia del teatro de Asturias" y M. ALBIZÚREZ GIL – G. HERNANDEZ DE LÓPEZ, "El teatro de Asturias: destinos", ambos estudios en: ASTURIAS, *Teatro*.

latinoamericano, echando por la borda prácticas teatrales de raigambre romántica, realista y costumbrista y se incursiona en los lenguajes novedosos de las vanguardias. La misma crítica añade que aunque la modernización es lenta e intermitente, empiezan a surgir obras teatrales de carácter filosófico y existencial, de conflictos individuales, psicológico, de introspección, y al lado de ellas el repertorio infantil, el drama histórico abordado desde perspectivas innovadoras; se teatraliza (con nuevos recursos dramatúrgicos) los conflictos sociales y la decadencia de los grupos dominantes[2]. Centroamérica, pese a su atraso participará, aunque de manera intermitente, en estos procesos de modernización de las prácticas teatrales[3].

[2] M. LAMUS OBREGON, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, Luna Libros, Bogotá 2010, pp. 268-287.

[3] Apuntemos además que a pesar del atraso infraestructural señalado antes, algunos autores ponen de relieve un cierto desarrollo ligado a la urbanización: «A principios del siglo XX y con el desarrollo urbano de las capitales centroamericanas, se da un cierto desarrollo teatral. Para el caso de Costa Rica, por ejemplo, se sabe que en 1920 San José, con 50.000 habitantes, se da el lujo de contar con cuatro teatros abiertos (Cañas, Alberto en: Varios 1988: 389). Por lo demás, durante esos primeros años se publican las primeras obras teatrales, muchas de las cuales hoy son consideradas como clásicas, aunque ya a finales del siglo XIX se habían dado a conocer muchos de estos clásicos» (A. CORRALES ARIAS, "El teatro popular en Centroamérica. Hacia una nueva metodología. La propuesta de Rafael Murillo Selva", recuperado el 20 de noviembre 2014 de <biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/ACCriticos/ 10.pdf>). A su vez, Francisco Valle dice acerca del caso nicaragüense: «Ya en el siglo XX, en publicaciones coincidentes con la renovación del teatro generada por el Movimiento de Vanguardia en 1931, es la obra de Hernán Robleto la que –a juicio del historiador [Jorge Eduardo Arellano]– "encabeza y culmina la lista de nuestros primeros dramaturgos", adquiriendo un lugar de relevancia en nuestro panorama teatral con sus primera obras: *La rosa del paraíso* (1920), *El milagro* (1921), *La señorita que arrojó el antifaz* (1928), apareciendo con beligerancia política en "Pájaros del Norte", en la que destaca su mensaje anti-intervencionista y ofreciéndonos en 1946 su madurez creativa con la publicación de sus *Tres Dramas*, los cuales constituyen "su mayor contribución al género y a la línea vernácula que cultivaba", según apunta el autor de este censo teatral» (F. VALLE, "El *Inventario Teatral* de Nicaragua", *Revista Iberoamericana*, LVII (octubre-diciembre 1991), 157, p. 1061, recuperado el 20 de noviembre 2014 de <revista-iberoamericana. pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4978/5137>).

Durante su experiencia parisina (1924-1933), Miguel Ángel Asturias habría de redactar uno de los ensayos teóricos pioneros sobre los caminos a emprender por el teatro latinoamericano: "Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena" (1930)[4]. En él proponía estrategias para articular las raíces culturales amerindias y la modernidad en la teatralidad americana. Producciones como *Rayito de Estrella* o *Kukulkán, serpiente-envuelta-en-plumas* constituyen ejemplos paradigmáticos de sus concepciones. En esa primera mitad del siglo XX otras propuestas habrían de realizarse (dentro de ellas el teatro del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua, Rogelio Sinán en Panamá, Manuel Galich, Carlos Solórzano, Miguel Marsicovétere y Durán en Guatemala)[5], buscando vías para debatir y cuestionar los esquemas autoritarios y los cánones estéticos. El objetivo del siguiente estudio es analizar algunas de dichas propuestas dramáticas que emergían, en la primera mitad del siglo XX, como espacios escénicos de debate de la modernidad.

Es indudable que una de las primeras propuestas de renovación de las prácticas teatrales que se dan en Centroamérica es la concretizada por Miguel Angel Asturias con sus célebres "fantomimas" – *Rayito de Estrella* (1925, 1929), *Émulo Lipolidón* (1935), *Alclasán* (1940), *El rey de la Altanería* (1949) –, escritas entre finales de la década de 1920 y 1948[6] y, en parte, durante su

[4] La preocupación de Asturias por la práctica teatral (y su teoría) fue profunda y sostenida desde su juventud, como lo prueban los artículos que sobre teatro publicó en *El Imparcial* entre 1924 y 1933, en especial su ensayo de reflexión teórica publicado en la *Revue de l'Amérique latine*, XX, París 1930: "Réflexions sur la possibilité d'un théâtre américain d'inspiration indigène", publicado después en español, en la revista *Nosotras* dirigida por Luz Valle y luego en *El Imparcial*, 18 de junio de 1932.

[5] Este trabajo se inscribe dentro de un proyecto más amplio de estudio de las prácticas teatrales en Centroamérica. Por razones de espacio y tiempo, no abordaré aquí los casos específicos de Carlos Solórzano y Miguel Marsicovétere y Durán.

[6] Marco Cipolloni precisa que: «Todos los textos del teatro-verso de Asturias anteriores a 1949 se publican aquí a partir del texto de *Sien de alondra*, autoantología poética en la cual Asturias los recogió. Concretamente se trata de cuatro fantomimas (*Rayito de Estrella*, *Émulo Lipolidón*, *Alclasán* y *El rey de la Altanería*) escritas entre finales de los veinte y 1948 y de dos

primera estadía en París. Al mismo tiempo, mientras Asturias elabora sus primeras fantomimas, del otro lado del mar, en el istmo, una serie de obras dramáticas innovadoras son creadas y llevadas a la representación. Me referiré aquí primero a algunas obras dramáticas que se dan en Centroamérica casi simultáneamente a las propuestas de Asturias desde París, luego abordaré brevemente el caso de Manuel Galich, para terminar volviendo a Asturias, y en especial a su *Rayito de Estrella*.

El juego con la Historia

Uno de los momentos claves de esa renovación teatral tiene lugar en Nicaragua, en donde Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho, miembros del grupo de Vanguardia, elaboran su muy conocida *La Chinfonía Burguesa, farseta en un prólogo, tres actos y un epílogo* (1939), concebida, por cierto, primero como práctica poética (publicada en *Vanguardia* en 1931 por Pablo Antonio Cuadra) y convertida luego en pieza teatral[7]. Se trata de una burla (como se puede ya percibir por el título mismo) de la sociedad burguesa, del orden dominante a través de un lenguaje juguetón; el elemento popular-lúdico del juego de sonidos, el habla popular, elevada a categoría estética, rompían moldes literarios y socioculturales. Teatro del absurdo *avant le mot* – como la califican algunos autores (Alberto Cañas) –, su factura traduce los experimentos formales en busca de un teatro propio. En su "Presentación de la *Chinfonía burguesa*", Joaquín Pasos apuntaba con un tono irónico y burlesco:

> El género chinfónico utiliza lo fantástico en la forma y en el fondo. Es el estilo de la poesía bufa nicaragüense en la que se ha condensado toda la alegre risa de *atabales*, *trabalenguas* y *bombas*, sin faltarle la dulzura infantil de nuestras canciones de cuna y rimas infantiles. (...) En el argumento hemos utilizado la leyenda del *parto del garrobo*, tomándolo de un antiguo y misterioso *paso*

poemas en los cuales los personajes hablan con voz e intención transparentemente teatral (*Adoración de los Reyes Magos* y *El cerbatanero*)». Cf. M. CIPOLLONI, "Teatro-verso (fantomimas). Introducción", en ASTURIAS, *Teatro*, p. 651.

[7] Se publica por primera vez en *Centro*, I (junio-julio 1939), IV, Managua, pp. 82-98.

> colonial. Así mismo debemos llamar la atención sobre el descubrimiento poético zoológico del maravilloso animal llamado, por mandato de la rima FOFOROCA, 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[8].

No mucho más tarde, Pablo Antonio Cuadra estrenaría en 1936, su pieza *Por los caminos van los campesinos*, en la que se pone en escena las vicisitudes de una familia campesina durante el conflicto entre liberales y conservadores de los años 1920 y la intervención norteamericana de 1926 (representada por medio del personaje El Yanqui). La obra resulta innovadora porque lleva al espacio escénico un episodio clave de la historia nicaragüense y da cabida a aspectos del habla y la idiosincrasia rural. Mas si representa, por un lado, cómo el campesino es utilizado y manipulado por los grupos de poder (liberales y conservadores), por otro lado, presenta al campesino de forma bastante convencional, en la medida en que aparece sin autonomía política siempre sujeto a las concepciones de los sectores dominantes[9].

---

[8] J. PASOS, "50 años del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua 1928-29", *El pez y la serpiente*, 1978-1979, 22/23, p. 97. También José Coronel Urtecho apuntaba en su "Explicación a la chinfonía": «Hay en el fondo de la poesía popular e infantil de Nicaragua dos calidades que nos han servido a nosotros como base para crear el pequeño ensayo que ahora presentamos, calidades que son estas 1) la rima en serie y el valor sugerente de la rima, 2) la fantasía caprichosa y hasta absurda de resultados irónicos o bufos o simplemente poéticos. (...) la Chinfonía que humildemente dedicamos a la simpática burguesía de Granada». Documento en línea, Fundación Enrique Bolaños, recuperado el 20 de noviembre 2014 de <sajurin. enriquebolanos.org/vega/docs/807_1.pdf>.

[9] Véase en este sentido el trabajo de L. DELGADO ABURTO, "Desplazamientos discursivos de la representación campesina en la Nicaragua pre y post-sandinista", *Latinoamérica*. *Revista de estudios latinoamericanos*, 58 (2014), 1, recuperado el 10 de diciembre de 2014 de <www.cialc.unam.mx/web_latino_final /archivo_pdf/Lat58-33.pdf>. El autor del artículo precisa: «Cuadra opera a través de un sentimentalismo cristiano, desde el cual el campesino de la región del Pacífico resultaba ordenado y dócil hasta para marchar a la guerra civil (de forma simétrica y pasiva), sin posibilidades para la agencia política (por ejemplo, rebeliones

Una propuesta de naturaleza diferente pero también relacionada con la puesta en escena de la Historia es la del panameño Rogelio Sinán y su pieza *La cucarachita mandinga* (farsa infantil, estrenada en el Teatro Nacional el 8 de diciembre de 1937). Es un teatro lúdico que recurre a la tradición afroamericana y al lenguaje popular, con personajes simbólicos y participación del baile y la música. Todos estos recursos funcionan para evocar, de forma juguetona y festiva, la historia panameña y latinoamericana en términos generales. En efecto, Sinán crea personajes simbólicos que representan los poderes que han manejado la historia del país y que pretenden a la "Cucarachita Mandinga" (Panamá), éstos personaje son: Tío Toro (conquistador español), Tío Caballo (piratas ingleses), Tío Puerco (imperialismo norteamericano), Tío Pato (Pato Donald: marines) y Tío Sapo (el político bribón). Así, un tema extremadamente serio y grave, el de la dominación, es tratado desde un ángulo lúdico e infantil, no con el propósito de restarle importancia (por su alcance ideológico la pieza no es tan infantil) sino al contrario, para buscar medios que permitan identificar y cuestionar los autoritarismos (el proceso histórico-político). Con dichos recursos, el teatro contribuye, desde la infancia, a crear conciencia y cultura política.

El "teatro del espacio cotidiano" como estrategia subversiva

Por esa misma época de los años 1930, empieza su labor teatral Manuel Galich (1913-1984) en Guatemala. Una lectura de piezas como *M'hijo el bachiller* (escrita en 1934, estrenada el 1 de diciembre de 1939), *Papá Natas* (estrenada en 1938), *De lo vivo a lo pintado* (escrita entre 1942-1943 y estrenada en 1947), *El canciller Cadejo* (escrita en 1940, estrenada en 1946), *Entre cuatro paredes* (escrita en 1942) y *La Mugre* (estrenada en 1953) elaboradas entre

campesinas autónomas). Su política aparece controlada por los relatos del Estado y la legalidad, o, mejor, la deriva corrupta de los partidos conservador y liberal. En su obra, Cuadra propone cambiar el método político de integración estatal-nacional, aunque no necesariamente la simetría y orden de tal integración. Como se verá, su postura era parecida a la de la ideología de la dictadura al proponerse superar una historia bipartidista que engendró guerras civiles».

1938 y 1953[10], permite observar el enjuiciamiento de los mecanismos del poder al que se entrega el dramaturgo. Por una parte cuestiona la sociedad con sus instituciones y normas conservadoras y aletargadas y por otro, el poder político dictatorial (dictadura de Jorge Ubico, 1931-1944), con su secuela de corrupción, represión y cinismo. Pone pues en escena poderes que someten al individuo, manipulándolo y convirtiéndolo en un ser enajenado y deshumanizado. En la primera faceta del poder que aparece en las piezas de Galich, ocupa un lugar privilegiado la familia burguesa y pequeño-burguesa que acepta las reglas de las apariencias con el objetivo de conservar comodidades, dinero y prestigio considerados valores supremos. Las familias se someten a dichos principios y se convierten en colaboradoras del régimen ubiquista. A tal punto que, para mantener sus privilegios, llegan incluso a empujar a sus miembros a la degradación y destrucción de toda moralidad. Esto es lo que ocurre en *Papá Natas*. El padre de la familia, Lolo Natas, el hermano Arturo (Turito) e incluso la madre, Rita, inducen a la hija, Eva, a caer en manos de un personaje poderoso en la dictadura, Marcos López. El símbolo mayor de esta degeneración lo representa el mismo Lolo Natas, quien con el propósito de esquivar su responsabilidad, simula desconocer la situación a que ha sido arrastrada la hija y se hace pasar por un bobo, un papanatas. Una visión parcialmente diferente de la familia se presenta en las piezas *M'hijo el bachiller* y *Entre cuatro paredes*. En ellas, la degradación no llega a los límites de la familia Natas, pero las tres familias representadas en estas obras se caracterizan por su identificación con las pretensiones aristocráticas de las clases medias en ascenso material, lo que las conduce en el caso de *M'hijo el bachiller* a lo ridículo y en el de *Entre cuatro paredes* a la calumnia y la desvergüenza.

M'hijo el bachiller (título que revela quizás las lecturas de Galich de Florencio Sánchez)[11] escenifica a una familia de origen humilde que ha conseguido elevar su nivel económico. Esa nueva situación ha permitido que el

[10] Ver V.H. CRUZ, *La obra dramática del doctor Manuel Francisco Galich López*, Editorial Universitaria, Guatemala 1989, tomo I: 276 pp.; tomo II: 1991, 790 pp.

[11] Recordemos el título de una de las piezas de Florencio Sánchez, *M'hijo el dotor* (1903).

hijo, Angel, siga estudios y logre (pese a su incapacidad y gracias a la ayuda discreta de un profesor amigo de la familia- hacerse bachiller). Los tres actos que componen la pieza se desarrollan en la sala de la casa de don Pedro, el padre de familia, durante la fiesta en honor del graduado. En ellos se asiste a una destrucción, por medio de la ridiculización, de los valores que las clases medias en ascenso privilegian emulando a los grupos dominantes. En este caso, el hecho de adoptar comportamientos artificiosos y engreidos, de perseguir intereses materiales y, sobre todo, de caer en la sobrevaloración del trabajo intelectual únicamente por el prestigio social que se le atribuye, conduce a falsificar la identidad de los personajes. El bachiller es en realidad un joven mimado e irresponsable, pero el diploma le sirve de garantía indiscutible de su probidad y talento. Galich persigue aquí una desmitificación de títulos y diplomas, cuyo valor no dejar de ser relativo:

> Pedro: No tenés que corregirme a mí. Yo digo como me da la gana. Sea diploma o título, o lo que sea, es un pedazo de cartón que sólo ha servido para envanecerte y para perderte. Y yo no quiero eso. Esto no quiere decir nada. Es un pedazo de papel como cualquier otro. Te prefiero sin títulos, pero menos imbécil[12].

Al desenmascararse al hijo en el tercer acto, la pieza pasa a tratar una serie de aspectos fundamentales de la época y que muestran al Galich pedagogo y futuro dirigente de la Revolución de 1944. Entre ellos, la existencia de una universidad elitista plagada de estudiantes ociosos desentendidos de las problemáticas nacionales, la necesidad de crear centros de estudio abiertos a los obreros y campesinos, la noción de no privilegiar el trabajo intelectual al manual. Ideas que van a ocupar un lugar importante en la ideología de la Revolución guatemalteca de 1944, tanto en los discursos como en la acción política de Juan José Arévalo (1944-1951), y que Galich en un ensayo político y testimonio histórico, *Por qué lucha Guatemala, Arévalo y Arbenz, dos*

[12] *M'hijo el bachiller*, en CRUZ, *La obra dramática del doctor Manuel Francisco Galich López*, Tomo II, p. 236.

hombres contra un imperio, sintetiza con una frase: «La simpatía por el hombre que trabaja»[13]. A estas inquietudes de carácter pedagógico y cultural representadas en el teatro, la década revolucionaria (1944-1954) propondrá soluciones: la Universidad Popular, escuelas nocturnas para obreros, misiones culturales.

Como puede verse, el teatro de Manuel Galich le ha dado la vuelta a los espejismos para que los hechos auténticos emerjan en el espacio escénico. En la sociedad guatemalteca de los años treinta y principios de los cuarenta, encorcetada por la dictadura que estimulaba la corrupción, la falsedad y la inmoralidad, las piezas del dramaturgo guatemalteco cuestionan las bases del régimen y al representar el proceder nefasto de ciertos grupos sociales, induce a una desconstrucción del contexto y a una toma de conciencia. El elemento fundamental de la estrategia empleada en estas piezas lo constituye la elaboración de un "teatro de lo cotidiano", es decir, la representación de la vida cotidiana de familias de clase media y del pueblo. El dramaturgo se interna en la intimidad de esos núcleos familiares desvelando, desde el interior, su comportamiento. Para que el espectador-lector se reconozca en ese espejo, Galich propone una serie de signos de tipo cultural e histórico: el lenguaje guatemalteco, giros, expresiones propias y el voseo, hasta esa época muy marginado del escenario. Dice Galich: «El teatro demostró su eficiencia: la tiranía no vió el arma secreta que aquél era»[14].

Las fantomimas: romper las normas, reinventar el mundo

Terminaremos este trabajo volviendo a Asturias y a una de las primeras propuestas de renovación de las prácticas teatrales en Centroamérica y América Latina: *Rayito de Estrella*. En cuanto a su gestación, se habla de la

[13] Elmer Editores, Buenos Aires 1956 (1era edición). También: Ed. Cultura, Guatemala 1994. Cita p. 131.

[14] En: F. GARZÓN CÉSPEDES, "Manuel Galich: latinoamericano a plena conciencia y con amor" (entrevista), reproducida en CRUZ, *La obra dramática del doctor Manuel Francisco Galich López*, tomo I, p. 48.

temprana fecha de 1918, aunque su publicación tiene lugar en 1929, en París, Imprimerie Française de l'Edition[15]. Se trata como ocurre con las demás piezas conocidas bajo el género de "fantomimas" de una obra muy breve[16]. Importa primero detenerse en la presentación misma de la pieza que ha sufrido cambios determinantes en las dos versiones que conocemos: la de 1929 y la que aparece en *Sien de alondra* (1949) y reproducida después en la edición crítica del *Teatro* de Miguel Ángel Asturias[17]. Las modificaciones tienen que ver no sólo con cambios textuales sino de la organización misma del texto. La pieza está dividida en tres partes, que pueden considerarse como actos. Esto es mucho más evidente en la edición de 1929 pues cada parte/acto lleva el paratexto siguiente: "Paso Primero", "Paso Segundo" y "Paso Tercero". Estas didascalias funcionales – que recuerdan por cierto las que dividen *El rey de la Altanería (Fantomima en tres pies)* – están ausentes de las siguientes ediciones, en las que cada parte se separa sólo por un número romano. Nos parece de importancia este cambio porque la ausencia de didascalias funcionales resta una identificación inmediata, visual, de la obra como pieza dramática. Hay más: en la edición de 1929, la obra se abre con las llamadas didascalias iniciales, específicamente con la lista de los personajes de la pieza: en la primera página se lee "Farsantes" y viene luego, en la página siguiente, la lista con los tres personajes: Rayito de Estrella, Don Yugo, Torogil. Esta disposición desaparece

[15] Existe a este propósito una incertidumbre pues algunos investigadores dan la fecha de 1925, pero se desconocen ejemplares de esta supuesta edición. Ver G. MARTIN, "Cronología" en M.Á. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, edición crítica, G. Martin (coord.), CSIC, colección Archivos 21, 1992, p. 462; también: *1899/1999. Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias*, colección Archivos/Unesco, Paris 1999, p. 150. Por su parte, Marc Cheymol, en su *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des "Années Folles"*, afirma categóricamente que: «*Rayito de Estrella* parut en 1929 et non en 1925» (Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1987, p. 181). La edición de 1929, con la que hemos trabajado en fotocopia, carece de número de páginas y es una rareza, el colofón lo explica: «De este libro se tiraron 10 ejemplares en papel de Holanda».

[16] Las más breves de las "fantomimas" son *Adoración de los Reyes Magos* y *Cerbatanero*; la más extensa es *El rey de la Altanería (Fantomima en tres pies)*.

[17] M.Á. ASTURIAS, *Teatro*, edición crítica, L. Méndez de Penedo (coord.), ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, Paris/Madrid 2003.

en las ediciones siguientes. En las tres páginas posteriores vienen otras didascalias, pues se presenta poéticamente a los personajes (uno en cada página), en letras cursivas, precisando de esa cuenta que se trata de acotaciones. Y al inicio del "Paso primero" se puede leer esta otra indicación "Tablado", lo que permite suponer (junto con la noción de "paso") la concepción de la pieza como espacio danzario. Esto está también ausente de las otras ediciones. Considerando pues estos aspectos propios de la dicha edición de 1929, es claro que Asturias concibe directamente *Rayito de Estrella* como teatro. Pero (como se demuestra en las ediciones posteriores de la obra) es simultáneamente un "ejercicio poético". Es indudable por tanto que se está ante una producción que trasciende las fronteras genéricas. Se puede igualmente detectar otros cambios en cuanto al texto mismo: una importante porción de texto desaparece del "Paso primero" en *Sien de alondra*[18]. Cabe quizás entonces establecer la hipótesis que Asturias introdujo aquellos cambios para dar al texto una apariencia «más poética» para su inclusión en *Sien de alondra*. Ello destaca la maleabilidad e hibridez del texto creado por el escritor guatemalteco. O sea una voluntad de transgredir los esquemas genéricos, como muestra de libertad creativa.

Conviene destacar que el uso del término "Farsantes", en las didascalias iniciales, es ya un indicio de la naturaleza de la pieza, tanto por su carácter cómico, como por su atmósfera, en la que predominan lo mágico y lo onírico. En las acotaciones iniciales, como se indicó arriba, se ofrece una presentación poética individualizada de cada uno de los tres personajes, cada uno de los textos en cuestión puede ser considerado como una pieza autónoma, como un poema breve, cerrado en sí mismo. La disposición tipográfica contribuye a esta

[18] Por parecernos de importancia copiamos aquí el texto presente en la edición de 1929, al final del "Paso primero": «*Una anciana se asoma a una puerta. Por sus harapos y greñas, suben y bajan piojos blancos. Alumbra el sol. Los harapos se hacen azules y, como en una pecera, los piojos aumentan de tamaño y se vuelven peces. La anciana es una pecera. Los peces nadan y nadando forman dentro de ella una mujer blanca, linda como no hay dos: Rayito de Estrella.*

DON YUGO (*Al verla aparecer*)

¡Guitarra de pino /con cuerdas de pita,/vuélveme cangrejo!» (Las itálicas son del autor).

impresión. Por su estructuración (en forma de versos cortos: 15 para el personaje Rayito de Estrella, cuatro para Don Yugo y cinco para Torogil), tales didascalias semejan canciones y/o poesías infantiles, en las cuales la ritmicidad, los juegos fonéticos, el desenfado y la fantasía predominan. El personaje central, Rayito de Estrella, es presentado con este lenguaje: «Rayito de Estrella,/ pluma de torcaz;/ haz;/ de trigo/ su cabello blondo:/ su boca de chayes/ partida en dos ayes;/ su cuerpo:/ saliva, plumitas/ y estiércol de nido;/ su talle,/ sol a media calle;/ bajan y se alargan/ en remos,/ sus senos».[19] Evadido de todo realismo, la factura del texto integra la dimensión de lo festivo y lo esperpéntico que se prolonga en la presentación de los otros dos personajes (Don Yugo y Torogil)[20]. La plasticidad de las descripciones desconstruye la visión 'ordenada', esquematizada y convencional del mundo. Asturias da rienda suelta a su poder imaginativo, inserta en la teatralidad el discurso poético, hace del poema un espacio dramático nuevo y con ello abre la posibilidad de interpretar la realidad como juego, como espacio 'libre'.

La dimensión lúdica y festiva no hace sino acrecentarse y alcanzar su paroxismo en el cuerpo de la pieza, en los tres "Pasos", término este último que potencia la lectura de una pieza en movimiento, baile y rito. En cada uno de estos "Pasos" se alternan las didascalias (en itálicas) y los diálogos. Pero cabe destacar que las didascalias son cuantitativamente más importantes que los diálogos. En ellas se concentran las referencias y alusiones a mitos precolombinos (en particular en el "Paso primero"). Ellas construyen el espacio imaginario-mágico en que tienen lugar los diálogos de los personajes, se asiste a través de éstas a la 'deformación' / 'reconstrucción' del mundo por la fantasía. Así, el "Paso primero" se abre con una larga didascalia que se inspira en uno de los mitos precolombinos relativos a la Luna y sus cráteres obscuros:

[19] Citamos de la edición de 1929 que no comporta paginación.

[20] He aquí la presentación-descripción de los personajes Don Yugo y Torogil: «Don Yugo aparece/ y se cuece/ desnudo/ al sol»; «Torogil, fantasma/ del asma,/ diómelo prestado/ un viejo teclado/ de marfil». ASTURIAS, *Rayito de Estrella*, 1929.

> En el cielo la luna con un conejo en la cara. Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor del crepúsculo. La noche vuelve al corral con las vacas. (...) Sobre un charquito vuela un zancudo; no es así, hay correcciones: el charquito vuela tras el zancudo[21].

El mundo se invierte, se hace invención pura, rito de reconstrucción (como en los ritos de creación precolombinos), y el lector/espectador entra en el imaginario cultural precolombino pero también lo trasciende. Dicho recurso de creación y recreación domina la totalidad del "Paso primero". Asistimos a la transmutación de los personajes: una anciana se trastoca en pecera y «*Los peces nadan y nadando forman dentro de ella, una mujer blanca, linda como no hay dos: Rayito de Estrella*»[22]. Esta transmutación no deja de establecer relación intertextual con el *Popol Wuj*, cuando los héroes Hunahpú e Ixbalanqué, tras ser derrotados por los Señores de Xibalbá, al quinto día de muertos, aparecen convertidos en peces-hombres. Don Yugo a su vez se transmuta en cangrejo («*Al instante desaparece Don Yugo y de la guitarra sale con dificultad de canción, un cangrejo*»[23]), episodio que establece un eco con el mitema del *Popol Wuj* en que los héroes gemelos castigan a Zipacná por la muerte de los 400 muchachos, gracias a un cangrejo. La tensión dramática gira en torno a la pretensión amorosa de Don Yugo con respecto a Rayito de Estrella. Para acceder a la amada, Torogil le impone una serie de pruebas que debe superar el personaje, si vence le dará «la vida y el paso libre hacia Rayito de Estrella, si sale airoso; si pierde, le matará de un golpe en la cabeza con una piedra»[24]. Las pruebas de carácter mágico, lúdico e insólito, son superadas por Don Yugo, y activan la intertextualidad con el episodio de las cinco pruebas de los héroes gemelos en Xibalbá.

Al término de la última réplica, la situación de conflicto se ha resuelto en favor de Don Yugo pero, aunque ha vencido en las pruebas no alcanza su

[21] ASTURIAS, *Rayito de Estrella*, 1929.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*.

objetivo: «*acercóse inquebrantable, lleno de imposiciones y dogmático, con la intención de someter a leyes, la vida de Rayito de Estrella*»[25]. El fracaso de su intento reside en su apego al "orden", a lo establecido, en la continuación de la norma. A través de este cierre, Miguel Angel Asturias cuestiona alegóricamente no sólo los esquemas sociales autoritarios sino a la vez los cánones estéticos fijos. Práctica festiva y ritual, su teatro poético es búsqueda, sueño y nostalgia por decir y oír su mundo, y al mismo tiempo una estrategia escritural para demostrar las posibilidades ilimitadas de la realidad[26].

El teatro centroamericano de principios del siglo XX, presenta una riqueza de propuestas amplia, pese a las limitaciones de las infraestructuras y a los contextos poco favorables. Aunque intermitentes, las prácticas teatrales innovadoras no están ausentes ni son escasas, juegan un papel cuestionando los esquemas autoritarios y los cánones estéticos, el reto es ahora detectarlas, sondearlas, incorporarlas a un discurso crítico que anule su marginalidad.

[25] *Ibidem*.

[26] En este sentido, Marc Cheymol opina que: «*Rayito de Estrella* a été "écrit principalement pour l'oreille", et prouve par lá, bien plus qu'une hypothétique influence du surréalisme, son appartenance au merveilleux d'un Guatemala rêvé par l'auteur dans sa solitude de Paris» (CHEYMOL, *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des "Années Folles",* p. 181).

Centroamericana 26.1 (2016): 27-43
ISSN: 2035-1496

ETIQUETAS LITERARIAS Y CÁNONES DISTORSIONADOS

La literatura latinoamericana en Italia: entre estereotipos y miradas desenfocadas

SARA CARINI
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Resumen: Uno de los efectos más estudiados y a la vez más impactantes de las Crónicas sobre la Conquista de América Latina ha sido la distorsión que caracteriza las descripciones hechas por los primeros cronistas de India de lo que sería en un futuro la actual región latinoamericana. Las comparaciones, las descripciones a través de los sentidos y las suposiciones hechas por Cristóbal Colón y otros cronistas frente a lo desconocido fueron construyendo varios estereotipos que se insertarían en la cultura occidental hasta bien entrado el siglo XVIII. ¿Pudo haber pasado lo mismo al enfrentarse Europa con los textos literarios publicados por latinoamericanos a principios del siglo XX? A este propósito, el presente estudio se propone abordar el análisis de algunos peritextos que se utilizaron en el ámbito editorial y cultural para describir los textos latinoamericanos y presentarlos al público italiano. Al mismo tiempo, analizaremos los mecanismos interpretativos que los intelectuales italianos reservaron a las obras del "realismo mágico", para observar las diferentes dinámicas interpretativas que el término (ya en uso en Italia gracias a las obras de Massimo Bontempelli) desencadenó a la hora de interpretar y "leer" a la producción literaria de un entero subcontinente.

Palabras clave: Literatura centroamericana – Teoría de la recepción – Traducción – Literatura y mercado.

Abstract: Literary labels and distorted canons. Latin American literature in Italy between stereotypes and misguided views. The aim of this study is to analyse some peritexts that have been used in the editorial and cultural sphere to describe Latin American books and presenting them to the Italian public. At the same time, we will analyse the interpretative mechanisms that the Italian intellectuals reserved to the works of "realismo mágico", to observe the different dynamics of interpretation that the term (in

use in Italy via the work of Massimo Bontempelli) triggered at the moment of interpreting and reading the literary production of an entire subcontinent.

Key words: Centro American Literature – Reception theory – Translation – Literature – Market.

Las palabras escogidas, la forma bajo la que se presentan las obras literarias, así como las fuentes utilizadas por editores y actores culturales para ofrecer el objeto libro al público lector permiten delinear, de manera ideal, el trato con el que se insertan dentro del campo literario las obras extranjeras traducidas. Investigar las palabras con las que se presenta a un "mundo" diferente y lejano (como fue América Latina para Italia en el siglo XX) permite descubrir el foco a través del que editoriales y miembros del campo cultural y literario supieron o quisieron presentar algo nuevo, hasta ahora poco conocido o desconocido por completo. El acto editorial corresponde, en definitiva, a una manipulación del texto según la interpretación a la que ha sido sometido:

> Si on suppose que le respect du texte et des intentions d'auteur est la base du processus d'édition, on sait bien aussi que ce respect dépende de la pérception et de l'interprétation editoriales qui son faites aussi bien des textes[1].

Este tipo de análisis se basa en la idea de campo literario teorizada por Pierre Bourdieu, y concibe el libro como un elemento sobre el que actúan influencias tanto culturales como económicas y políticas. El libro no como un simple hecho de erudición, entonces, sino como la ficha de un juego de poderes cuyo objetivo es conquistar espacio suficiente al desarrollo de los proyectos culturales, económicos y políticos más rentables para el conjunto de elementos que representa dentro del campo de las artes[2].

[1] B. OUVRY-VIAL, "L'acte editorial: vers une théorie du geste", *Communication et langages*, 2007, 154, p. 69.

[2] P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2013, p. 279 y ss.

En un país como Italia, donde el cuidado de la edición es percibido como imprescindible y tiene una importancia fundamental a la hora de cincelar la construcción de la perspectiva cultural de los lectores, recaudar informaciones sobre las prácticas que se pusieron en marcha a la hora de difundir cierto tipo de literatura traducida ayuda a comprender cómo y porqué se crearon ciertos clichés, estereotipos o distorsiones en la lectura de esas mismas traducciones.

Con respecto a la literatura latinoamericana en Italia este tipo de análisis nos permitirá sentar bases para hacer hipótesis sobre los porqués de su peculiar difusión y oscilante éxito. En efecto la historia de la literatura latinoamericana en Italia podríamos definirla al mismo tiempo conformista, porque se desarrolló en el rastro del éxito de *Cien años de soledad*, pero también original, porque supo borrar e interpretar a toda la literatura de un continente a través de una misma visión lectora y aunque en décadas no hayan faltado buenas traducciones y proyectos editoriales enriquecedores, sobre todo la obra de pequeñas editoriales y académicos de fama, el conocimiento de lo que era y es la producción literaria de América Latina parece confuso y, a veces, totalmente empadronado en cánones de lectura e interpretación que no tienen nada que ver con el punto de vista latinoamericano[3].

Para mejor comprender las dinámicas editoriales y culturales que se desarrollaron alrededor de la traducción de obras literarias latinoamericanas nos parece imprescindible, en tal caso, entender cómo las editoriales interpretaron el mensaje de los textos provenientes de América Latina y cómo, a su vez, lo propusieron a sus lectores en el mercado. Todo esto se puede hacer a través de los textos de archivo, pero también a través del propio libro, analizando los paratextos exteriores (los peritextos) que "adornan" el objeto libro y lucen en las estanterías. A través de la muestra de algunas imágenes de cubierta y el análisis de textos de contraportadas escogidos entre las traducciones que promocionaron la literatura latinoamericana en editoriales

[3] Véase a este propósito el análisis hecho por Gustavo Guerrero alrededor de la recepción de Rubén Darío en Europa: "Nueva narrativa del extremo Occidente. La encrucijada de la recepción internacional", *Letras libres*, 2007, 22, p. 23.

que mantenían el predominio del mercado intentaremos comprender, desde un punto de vista entre lo literario y lo editorial, las pautas interpretativas utilizadas para "leer" a Latinoamérica a lo largo del siglo XX.

Si pensamos en los paratextos como a "umbrales" de entrada al texto, tal y como los define Gérard Genette, el valor de las portadas y contraportadas en el equilibrio de un libro es sumamente importante, sobre todo si este se presenta fuera de su contexto originario de creación. Estos textos, cuya función es simplemente presentar obra y autor y, en algunos casos, ubicar tiempo y literariamente a ambos dentro del contexto cultural y literario en el que se encuentran traducidos, se conforman como puertas hacia el significado y el valor de la obra[4] y, según Genette, su valor fundamental es atribuir una identidad a algo que hasta ese momento no la había tenido sino dentro de los límites de la esfera privada del autor y de la esfera no oficial del ámbito editorial. Desde este punto de vista el conjunto de los peritextos es lo que otorga al libro una forma concreta, es decir, un espacio público allí donde antes no lo tenía. Al hacer esto portadas y contraportadas (peritextos que rodean el libro) adquieren un dúplice estatuto de elementos que dan forma al texto, haciendo que se vuelva libro, y armas de marketing que enmarcan la obra traducida y su mensaje dentro de líneas editoriales establecidas por motivos económicos y de mercado[5].

Por ser textos que de manera implícita traducen los dictámenes que el editor acoge desde el campo literario, portadas y contraportadas son, a todos los efectos, textos efímeros, que cambian según las exigencias de la serie en la que se ha decidido publicar un texto, de la época en la que se publica cierta obra y de las necesidades del editor. Por esta razón atestiguan las ideas que subyacen a la inserción de obras en traducción dentro del mercado y representan una fuente de informaciones sobre los mecanismos que influyeron

[4] G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 4.

[5] El editor tiene que medirse con su comunidad lectora y con las leyes del mercado cultural y literario. Véase: A. CADIOLI, *Le diverse pagine*, il Saggiatore, Milano 2012, pp. 53-54.

en el desarrollo del espacio dedicado a determinadas literaturas en traducción dentro de un campo literario extranjero[6].

Como hemos dicho anteriormente, por lo que se refiere a la literatura latinoamericana en Italia, en las décadas del siglo XX no faltaron buenas y comprometidas traducciones u obras de alto cuidado editorial, ni obras que dieran a conocer autores valiosos para las letras latinoamericanas. Pero los datos demuestran que existió, por lo menos en los ambientes literario-editoriales lejanos a la academia, cierto estereotipo sobre lo "latinoamericano". Las pautas con las que se interpretaron los textos provenientes de América Latina parecen haber seguido más que otra cosa el mercado, el interés político o interpretaciones *ad hoc* hechas por intelectuales según su propia perspectiva literaria (en varias ocasiones ajena a los avatares de América Latina). En algunas ocasiones parece ser que, incluso, lejos de los ambientes académicos la literatura latinoamericana fuera vista como algo bueno, pero demasiado complicado o, al contrario, como algo obsoleto o superficial; quizás como consecuencia de un prejuicio existente sobre la efectiva capacidad, por parte de escritores latinoamericanos, de ofrecer textos de buena calidad literaria[7].

Con respecto a la imagen que se "cosió" alrededor de "lo latinoamericano" ejemplar es la iconografía que caracteriza ciertas ediciones de traducciones latinoamericanas en el siglo XX. En ciertas imágenes de portada es patente la manipulación del mensaje por razones de mercado. En 1948 y en 1957 se publican, por ejemplo, dos diferentes ediciones de la traducción de *El luto humano* del mexicano José Revueltas. La obra se edita de primera mano con la editorial Einaudi, en la serie Coralli, y se caracteriza por una portada austera, donde destaca una pintura que de algún modo recuerda el peso y la opresión que los protagonistas de la novela tienen que soportar. En 1957 el mismo texto

[6] «Lo studio, in chiave storico-critica, dei progetti editoriali, realizzati o meno, permette di individuare la comunità di lettori cui le diverse iniziative, e in particolare le nuove collane, intendevano rivolgersi; e consente di riconoscere la presenza di un editore e dei suoi collaboratori (soprattutto se scrittori e intellettuali noti) nei dibattiti culturali e letterari del proprio tempo» (CADIOLI, *Le diverse pagine*, p. 56).

[7] S. TEDESCHI, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2005, p. 6.

se publica con Mondadori como resultado de un acuerdo comercial entre las dos editoriales. Título y traducción no cambian pero la portada, sin embargo, es bastante distinta. Mientras que Einaudi enfatiza metafóricamente las sensaciones vivenciales de la novela, Mondadori se focaliza en los protagonistas y escoge, como imagen de portada, a un dibujo en el que destacan el rostro de una mujer y la imagen de un muerto llevado en brazos. En la imagen de la edición de Mondadori sin duda no se percibe la reflexión colectiva y humana que Revueltas ofrece al lector en su obra, sin embargo, la imagen elegida por Mondadori encaja mejor con la política de mercado a la que se abogaba la editorial y junto a la traducción del título en *Il coltello di pietra* parece guiñar el ojo a historias más amenas y divertidas que las que efectivamente podrían ser objeto de la novela.

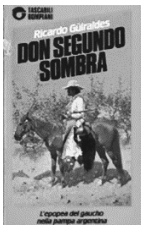
Einaudi, 1949

Mondadori, 1957

De la misma manera podemos analizar las imágenes utilizadas para representar *Don Segundo Sombra* en las ediciones de Guanda y Mondadori-Bompiani. Ambas portadas encajan con una idea de exotismo que vamos a encontrar en varias ocasiones. El gaucho, el hombre viril que se enfrenta a la ley es en efecto uno de los estereotipos que gobiernan la imagen de América Latina, en segunda posición solo con respecto a lo mágico y fantástico. Por este motivo, y también porque se trata del protagonista de la obra, en ambas ediciones resalta la imagen de un gaucho que, en nuestra opinión, pone énfasis en cierto parecido entre el gaucho y el cow-boy de las películas del "lejano oeste". Si no podemos decir que las imágenes sean incorrectas, porque realmente retratan al protagonista de la obra, sí podemos subrayar que la iconografía escogida puede haber creado alguna superposición engañosa en la mente del lector de los años '40 y '80, con el resultado de que el contenido y la perspectiva con la que ha

sido leída la obra hayan quedado defraudadas por una equivocación inicial en la postura interpretativa del mismo.

Guanda, 1940



Mondadori-Bompiani, 1983

Más sutil y discreta es la estrategia iconográfica a la que ciertas editoriales someten algunos autores, en particular con referencia a lo fantástico y a lo mágico. Siempre en las editoriales más atentas al mercado[8] (como por ejemplo Mondadori) podemos ver como se vayan creando imágenes que acompañan a los autores a lo largo de una larga temporada llegando a imponerse como iconografía oficial del autor. Esta circunstancia es evidente, por ejemplo, en las traducciones de García Márquez editadas bajo el sello de Mondadori, pero también las traducciones de Miguel Ángel Asturias editadas por Rizzoli nos parecen encajar en este tipo de acción.

Mondadori, 1982

Mondadori, 1982

Mondadori, 1995

Mondadori, 2005

Mondadori, 2014

[8] Nos atenemos, aquí, a una distinción hecha por Gian Carlo Ferretti al hablar de los best-sellers en Italia, en G.C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo di qualità*, Laterza, Bari 1983, pp. 9-10.

Rizzoli, 1967

Rizzoli, 1967

El intento de "pegar" al autor y a su obra una etiqueta visual que permita encajar las traducciones dentro de cánones preestablecidos de lectura que guían hacia una interpretación *a priori* del contenido de las mismas es perceptible, y puede tener como consecuencia una interpretación desviada de la obra incluso en esas obras donde el realismo mágico no es sino una "alusión" o un recurso aislado dentro del marco de la narración, como en el caso de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez.

Todo esto, sin embargo, se refiere a algo visual, a una primera atracción que "llama" al lector desde las estanterías. Más interesante es el análisis de las contraportadas que acompañan los textos latinoamericanos traducidos. Con respecto a América Latina en Italia es evidente una diferente postura en el mercado de las editoriales y, dentro de ellas, un cambio y un desarrollo en la presentación de las obras provenientes de América Latina. Eliminando de nuestro análisis a las editoriales que tuvieron alguna vinculación con académicos hispanoamericanistas (Nuova Accademia, Guanda, Vallecchi etc) en un hipotético esquema sobre la postura ante lo latinoamericano en el que consideramos a las editoriales que controlaban gran parte del mercado situaríamos a un lado Einaudi y Feltrinelli, más atentas a desarrollar un proyecto cultural, y al otro lado Mondadori y Bompiani/Rizzoli, más entregadas a un proceso editorial de mercado en búsqueda del superventas.

En cada una de ellas podemos identificar una perspectiva distinta al hablar de literatura latinoamericana. En los textos de contraportada de Einaudi y Feltrinelli, por ejemplo, es patente una tentativa de análisis literario que sugiera al lector los elementos para insertar la obra en traducción dentro de una tradición que, supuestamente, él todavía no conoce. En la editorial Einaudi es común la descripción de la obra desde un punto de vista "literario",

con el que se quiere dar tanto un reflejo del argumento como una prueba de la historia que realmente se relata en la obra. Donde es posible Einaudi utiliza, además, las voz de "autoridades" literarias que ratifican el valor de la obra[9]. En Feltrinelli, en cambio, es perceptible un cambio entre una "primera época" de la relación Feltrinelli-América Latina que coincide con la actividad de primera mano del fundador Giangiacomo, quien dirigía su editorial con el intento primario de difundir "la voz de los sin voz" y, en segundo lugar, con la voluntad de perfilarse en el mercado como editor comprometido con la lucha y el comunismo. Así pues las contraportadas de *Figlio di uomo* de Roa Bastos o de *Sopra eroi e tombe* de Ernesto Sábato, son textos densos de referencias y alusiones al contexto literario y político latinoamericano, cosa que muy pocas veces encontraremos de nuevo. Podemos leer en efecto que:

> È vero, d'altra parte, che quest'opera di Sábato non è tanto facile da sezionare: struttura, concezione, idea vi hanno un carattere meramente secondario, giacché non con idee qui abbiamo a che fare, ma con passioni e con sortilegi, con perversioni e iniziazioni, con celebrazioni. È il mondo di un poeta. E la cosa più importante è forse che, attraverso le proprie ossessioni individuali, l'autore si apre la strada verso la scoperta di cosa significhi essere argentino o sudamericano. Ma Sábato non si limita a questo: va dritto all'universale.
> Ho passato in Argentina ventiquattro anni della mia vita. Non conosco nessun libro che meglio introduca ai segreti della moderna sensibilità sudamericana, dei suoi miti, fobie, allucinazioni. Tuttavia, il suo contenuto universale è tale che anche il lettore italiano può perfettamente assimilare questa storia raccapricciante, attraversata da una metafora davvero straordinaria: il *Rapporto sui ciechi*[10].

[9] Véanse por ejemplo las contraportadas de J.M. Arguedas, *I fiumi profondi*, en la que se cita a Mario Vargas Llosa (de quien se edita también una presentación de la obra) o la contraportada de las diferentes ediciones de J.L. Borges, *Finzioni*, en las que se recuerda una vez que fue el primer libro de Borges editado en italiano y, en el otro, se cita a Pietro Citati, famoso crítico italiano y a un texto del mismo sobre la obra de Borges.

[10] W. GOMBROWICZ sobre E. SÁBATO, *Sopra eroi e tombe*, Feltrinelli, Milano 1965.

> Considerato ormai un classico, *Figlio di uomo* si distingue da altri romanzi, egualmente radicati nella realtà latinoamericana, per la perfetta sintesi di elementi storico-sociali e mitico-poetici cui perviene. Nove drammatici episodi rispecchiano la storia del Paraguay, patria dell'autore, dai tempi del dittatore Francia ("il Supremo") e della rivolta dei contadini del 1912 fino alla sanguinosa guerra del Chaco degli anni Trenta e alle allusioni sull'incerto futuro destinato dalle compagnie petrolifere all'eterno "Stato cuscinetto." Solo nelle ultime pagine apprendiamo che salti di tempo e di luogo, ripetizioni e metafore ossessive (si veda il ritorno del tema della sete) conseguono dal fatto che eventi e personaggi sono come filtrati dalla coscienza e dalla memoria di Miguel Vera, un militare ribelle. I singoli episodi si intrecciano sempre più evidentemente finché il lettore è in grado di collegare in una visione unitaria i fatti storici con i miti e i simboli degli indios Guaranì[11].

Con los años '80 la misma editorial Feltrinelli va desarrollando otra manera de presentar a los textos latinoamericanos y "cae" en los clichés sobre lo latinoamericano repetidamente[12].

El menor o mayor grado de vincularse con la presentación de una obra que pertenece al ámbito literario latinoamericano parece perfilarse con la necesidad de encontrar referentes extranjeros para presentar a las obras traducidas. Un valioso aporte a este propósito lo hacen las solapas de la traducción italiana de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, publicadas por Mondadori en 1962 y en 1968. Cada edición tiene un peritexto diferente, pero en ambos persiste la necesidad de proponer equivalencias literarias que ayuden al lector en la decodificación del valor de la obra.

[11] A. ROA BASTOS, *Figlio di uomo*, Feltrinelli, Milano 1976[2].

[12] Véase el extracto de la contraportada de Marulanda, o la contraportada de *Cantare di Agapito Robles*, en el que se dice de la obra que: «Come *Rulli di tamburo per Rancas*, *Storia di Garambobo*, *L'Invisibile* e *Il cavaliere insonne*, questo nuovo romanzo costituisce un tassello del grandioso affresco peruviano realizzato da Manuel Scorza intrecciando elementi storici e favolistici» o, como ejemplo ulterior, las contraportadas de las novelas de Isabel Allende.

> Romanzo ed epopea nello stesso tempo, paragonato a *Furore* di Steinbeck, esso tratta di una delle più antiche civiltà contadine: quella arroccata tra i picchi delle Ande[13].
>
> Premiato nel concorso dell'editrice americana Farrar&Reinehart, nel 1941, il romanzo del peruviano Ciro Alegría, apparso per la prima volta in edizione italiana nel 1962 con il titolo *I Peruviani* nella collana della Medusa, è rimasto un esito fondamentale del cosiddetto "realismo giornalistico" (...) Sembra di essere nell'area della grande favolistica e invece il dettato è quasi da Little Big Horn, senza concessioni ai dati di ormai dubbia tipicità[14].

La exigencia de identificar equivalencias literarias para presentar a autores extranjeros demuestra una necesidad implícita del mundo editorial y cultural italiano por plasmar la imagen de lo no conocido (en este caso América Latina) a través de puntos de referencia que el lector pueda reconocer y que, al mismo tiempo, encajen dentro de las estructuras literarias y culturales del campo en el que actúan. Puede tratarse de autores extranjeros, como en el caso de Mondadori, pero también de autores o intelectuales italianos que, como en el caso de Einaudi, son citados o incluso llamados a escribir introducciones, prefacios, epílogos u otro tipo de peritexto interno. Sin embargo, lo que más asombra de las contraportadas italianas de traducciones latinoamericanas es la persistente presencia de referencias a lo mágico, lo fabuloso o lo fantástico.

A este propósito no ha habido cambios a lo largo de las décadas. Los recursos estilísticos utilizados por los autores latinoamericanos, fuera cual fuera su objetivo literario y cultural siempre han sido interpretados como dirigidos a recrear algo mítico, mágico, fantástico o fabuloso. Como ejemplo de esto hemos escogido dos contraportadas que nos parecen bastante originales por su audacia en describir el estilo del autor.

La primera es la contraportada de *Quel che sognò Sebastián*, de Rodrigo Rey Rosa, la segunda es la de *Marulanda*, de José Donoso:

---

[13] C. ALEGRÍA, *I peruviani*, Mondadori, Milano 1962.

[14] ID., *Il mondo è grande e alieno*, Mondadori, Milano 1978.

> *Quel che sognò Sebastián* (romanzo a cui Rey Rosa fa seguire altri tre racconti) è la prima presentazione al pubblico italiano di uno scrittore capace di creare in poche righe, attraverso una scrittura secca e drammatica, un proprio mondo. Maestra di narrativa breve e inquietante, ambientata in un "sud" mitico e mentale nel quale mette in scena situazioni al limite della normalità, Rodrigo Rey Rosa è la più recente scoperta della narrativa latinoamericana. Come ha scritto "Le Figaro" al momento della pubblicazione in Francia di questo suo primo libro: "Rey Rosa ti trascina e la sua prosa precisa ti cattura. Ti fa sognare, ti inquieta, ti addomestica, e poi, di colpo, scardina ogni certezza. Un vero talento"[15].
>
> Marulanda è tanto un racconto fantastico, una favola surreale, quanto una parabola morale che immerge in una luce tagliente l'umana sostanza dell'opporsi di genitori e figli, ordine e disordine, cosmo e caos, maschio e femmina, amore e odio. Agendo i fantasma del Desiderio negli anni verdi, la ribellione e l'avventura, la sorda ira dell'accesso al potere, i cerimoniali della spogliazione e gli scempi della repressione, la lanterna magica di José Donoso fonda un universo poetico che risuona in modo suo proprio di molti disparati echi, dal Carrol di Alice al Buñuel dell'Angelo sterminatore, dal Barrie di Peter Pan al Golding del Signore delle mosche, da Edmund Gosse a Frank Kafka a Robert Walser...
> Scenario caleidoscopico e rutilante, Marulanda resterà – com'è successo al Macondo di García Márquez – un luogo emblematico della nostra memoria: il dagherrotipo di quell'antitesi cultura-natura, civiltà-barbarie, in cui si tende da lungo tempo così la vicenda del continente latino-americano, come il destino del mondo intero[16].

Lo mágico no es sólo la lente privilegiada de interpretación de la literatura latinoamericana sino que parece ser (desde el punto de vista del campo literario italiano) incluso la más apropiada. El contexto o las finalidades del autor pasan en varias ocasiones desapercibidas y, a este propósito, nos parece ejemplar la contraportada a la segunda edición de *Cien años de soledad* (primera edición

[15] R. Rey Rosa, *Quel che sognò Sebastián*, Mondadori, Milano 1999.

[16] J. Donoso, *Marulanda*, Feltrinelli, Milano 1985.

del ciclo García Márquez en Mondadori) sobre todo en la parte final, donde el anónimo autor del texto resume las obras del autor colombiano:

> Per stessa ammissione di García Márquez, il suo mondo di scrittore è il mondo che scoprì negli anni infantili: "Ciò che mi è successo dopo è stato abbastanza piatto", ha confessato. Eppure Gabo (come viene confidenzialmente chiamato dagli amici) ha vissuto a Bogotà, Cartagena, Roma, Parigi, Nuova York, Cuba, Madrid, Barcellona, Città del Messico... ma la sua memoria e la sua immaginazione continuano a rievocare e a decifrare (in una sorta di Iliade e Odissea intersecate) la favola mitica della nascita, morte e rinascita in una terra battuta da piogge e carestie, da guerre e rivoluzioni, da passioni private e passioni politiche.
> *Foglie morte* (1953), *Nessuno scrive al colonnello* (1961), *I funerali della Mamma Grande* (1962), *La mala ora* (1962) sono i "cartoni" preparatori di quel grande affresco narrativo che è *Cent'anni di solitudine* (1976), senz'altro uno dei capolavori della letteratura del Novecento.
> I libri successivi, *L'incredibile e triste storia della candida Eredía* (1972), *L'autunno del patriarca* (1975), sono stati giudicati dalla critica più deboli, o manieristici, nel senso che García Márquez tende a rifarsi a una sua vena di faulkneriano barocchismo.
> Fa eccezione *Cronaca di una morte annunciata* (1982) che, seppur vestita di una carica verbale e fantastica più dimessa, fa ugualmente balzare in primo piano la forza di Márquez nel rappresentare un popolo, un paese, un continente[17].

De aquí que la crítica unánimemente concuerde en ver en el primer boom de los latinoamericanos un boom del cliché del realismo mágico (cosa que, añadimos, causó el cierre de muchas posibilidades editoriales). Pero vale la pena preguntarse ¿cuál realismo mágico tuvo éxito en Italia?

Italia había tenido una "oleada" de realismo mágico "autóctono" ya a principios del siglo XX. En 1926 Massimo Bontempelli, escritor y periodista, fundaba la revista '900' con el propósito de abrir las puertas de la cultura italiana a lo extranjero, lo nuevo y, con una definición más general, lo

[17] G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, Mondadori, Milano 1982.

"novecentista". En el marco de las publicaciones de '900' Bontempelli define lo que es, en su opinión, el "realismo mágico":

> Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione. Occorre rimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare. (...) Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale. Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. (...)
> (Immaginazione, fantasia: ma niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte. Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne. L'esercizio stesso dell'arte diviene un rischio d'ogni momento. Non esser mai certi dell'effetto. Temere sempre che non si tratti d'ispirazione ma di trucco. Tanti saluti ai bei comodi del realismo, alle truffe dell'impressionismo. (...) Ecco la regola di vita e d'arte per cent'anni ancora: *avventurarsi di minuto in minuto, fino al momento in cui o si è assunti in cielo o si precipita*)[18].

No obstante la evidente relación con los surrealistas, quienes además participan en la revista de Bontempelli en varias ocasiones, la definición de *realismo magico* del escritor italiano contrasta con la idea de real maravilloso de Alejo Carpentier, quien, por el contrario, subraya en el prólogo de *El reino de este mundo* que es necesario un envolvimiento de la identidad dentro de la fe necesaria para creer y ver lo real maravilloso. Sin embargo, la definición de Bontempelli encaja con el tipo de recepción a la que fue sometida la literatura latinoamericana en Italia.

El realismo mágico de Bontempelli en su derivación italiana y novecentista y desarrollada en un contexto fascista no tiene alguna referencia política o de identidad, al contrario: se propone como una técnica narrativa que quiere

[18] M. BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano 2006, pp. 16-17.

ayudar a que los escritores manifiesten la contemporaneidad de la manera menos vinculada posible con el contexto, para poder así expresar su poética sin obstáculos. Sugiere al autor que se vuelva un ser anónimo y que dedique su trabajo a «inventare miti, favole, storie, che poi si allontanino da lui fino a perderé ogni legame con la sua persona, e in tal modo divent[are] patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura»[19]. Es decir: una narrativa que dentro de lo reconocible pueda interpretarse lejos de su contexto originario sin perder el sentido, eliminando por completo cualquier tipo de intención interpretativa que no pertenezca al lector[20].

La peculiar posición ideológica y literaria del escritor y de su revista nos parecen puntos de partida para un análisis de algunos de los rasgos que caracterizan a la difusión literaria de los libros latinoamericanos traducidos al italiano a lo largo del siglo XX. La voluntad de rehuir de lo político y de lo "humano" visto como vivencia colectiva (en contraposición a lo "humano" vivido como introspección individual que se perfila en la literatura italiana del siglo XX) y la exigencia de vivir la modernidad dentro de cánones de "posibilidad" que encajan con la literatura norteamericana de esa época, explica por qué la literatura latinoamericana vivió una difusión tan marcada por la necesidad de lo mágico. El público italiano demuestra preferir la narración pura y lineal a cualquier otro tipo de narración que tenga también un pliegue de denuncia socio-política o un valor como introspección colectiva. Por esta razón, en relación con "lo mágico" la búsqueda hecha por las editoriales italianas no se dirigió tanto a la necesidad de encontrarse con elementos fantásticos sino a la ocasión de enfrentarse – aunque solo a través de las palabras – con el mito, lo exótico y con un mundo en el que todavía eran vigentes normas y costumbres que al lector italiano le recordaban un pasado

[19] *Ivi*, p. 25.

[20] Nos apoyamos aquí en la distinción de los varios niveles de interpretación hecha por Umberto Eco: en nuestro caso predominaría la situación cultural y editorial italiana llavaría la *intentio lectoris* a predominar sobre la *intentio autoris* y la *intentio operis* (U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, p. 23).

lejano, ajeno a las normas de la vida industrializada que caracterizaron el boom económico de los años '50-'60.

Esto provoca una predisposición previa frente a lo latinoamericana que hizo, por ejemplo, que entre los representantes del *Boom* Carlos Fuentes encontrase con dificultad su lugar en traducción al italiano o que autores que llegaron a ser traducidos, como Juan Rulfo, fueran objeto de acciones editoriales discutibles (la traducción de *El llano en llamas* hecha por Mondadori, por ejemplo) o terminaran (como le pasó al mismo Rulfo) por ser víctimas de una confusión en la recepción crítica que no puede no imputarse a cierta superficialidad con la que en la época se acogían los textos latinoamericanos.

Si esta es la situación con respecto a los temas y a los argumentos de la literatura latinoamericana podemos tranquilamente afirmar que estamos muy lejos, desde el punto de vista de su difusión, de poder explicar los valores que subyacen a los textos ni, por otra parte, pueden tener validez discursos de género o de identidad. La literatura latinoamericana sigue interpretándose como un todo indistinto en el que predominan, por una parte los mensajes de los centros culturales marginales más importantes (Argentina y México, por ejemplo) y por otra la necesidad de complacer las exigencias del ámbito de recepción de las traducciones. Por estas razones, quizás, podemos señalar como por un lado se haya establecido la necesidad de escribir y publicar traducciones que coincidan con la idea exótica de Latinoamérica que se ha ido forjando durante el boom de *Cien años de soledad* (y, en cierta medida también con el boom post Bolaño) y como por el otro lado se hayan establecido patrones de interpretación que siguen creando malentendidos sobre el valor de la literatura latinoamericana, sobre su interpretación o su correcta ubicación literaria. Solo en mayo de este año Franco Cordelli, conocido crítico literario italiano, escribía en las páginas del segundo suplemento cultural más difundido en Italia (*La lettura* del Corriere della Sera) un artículo sobre la literatura latinoamericana que tenía como título "Sotto le stelle del Messico a inventare trame. E quelle di Sada sanno di trasgressione". En el artículo el crítico admitía con orgullo que:

> Dei nuovi scrittori messicani, ne ho letti cinque: cinque libri brevi. Mi hanno deluso tutti. (...) Questi romanzi sono deludenti (...) perché sono privi di stile, ovvero sembrano scritti (per quanto di può giudicare da una traduzione) in

> uno stile per così dire internazionale: anonimo, anodino. C'è poi un'altra questione cruciale. Sto parlando di romanzi brevi. Ma la narratività contemporanea è tutt'altro che breve. Al contrario, è lunga, fluente, avvolgente, fatta di racconti che non finiscono mai. Credo per tre ragioni. Perché da occidentale s'è fatta mondiale, scrivono tutti, scrivono tanti, tantissimi per la prima volta. Perché tutti i nuovi rapporti geopolitici creano rapporti di competizione, ossia economici. E perché a dettare la legge è come sempre la tecnologia: con il computer si scrive con più facilità e si elimina con più difficoltà[21].

A estas conclusiones, en uno de los pocos artículos que *La lettura* dedicó a la literatura latinoamericana en 2014, añadimos que el mismo crítico no se exime de buscar referencias que pueden adscribirse a un cliché. De los libros mexicanos que ha leído decide hablar, en efecto, de una "novela larga", *Quasi mai* de Daniel Sada «anche per le credenziali esibite (ancora Bolaño, ma anche Fuentes)»[22].

Finalmente, podemos admitir que la literatura latinoamericana en Italia es víctima de clichés, estereotipos y problemas de interpretación desde hace mucho tiempo y, por mucho que se pueda hacer, en ellos influyen elementos ajenos a una evaluación literaria "estricta", que son la consecuencia de la difusión de un «canon de lo leíble»[23] que supera cualquier otro tipo de evaluación literaria para dejar paso al éxito mercadotécnico. Esto no puede más que seguir alimentando los cánones distorsionados que han impedido, por ejemplo a los textos centroamericanos, encontrar una ubicación en el mercado que les permitiera tener el éxito y el espacio merecido a ser en ediciones promocionadas por actores culturales que conozcan, realmente, a la literatura en cuestión.

[21] F. CORDELLI, "Sotto le stelle del Messico a inventare trame. E quelle di Sada sanno di trasgressione", *La lettura*, 18 maggio 2014, p. 13.

[22] *Ibidem*.

[23] V. SPINAZZOLA, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012, pp. 166-167.

Centroamericana 26.1 (2016): 45-54
ISSN: 2035-1496

NOTAS PARA UNA RELECTURA DE LA NOVELÍSTICA DE MARIO MONTEFORTE TOLEDO

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ
(Centre de Recherches Latino-américaines/CRLA-Archivos, Poitiers)

Resumen: Este artículo pretende subrayar la condición pionera de la novelística del autor guatemalteco Mario Monteforte Toledo. Para ello toma una cierta distancia con respecto a la tradición crítica, que ha leído sus obras desde la óptica del regionalismo o del realismo social, y propone que sean estudiadas como 'ficciones de intelectual'. En efecto, en las novelas de Monteforte existe un cuestionamiento del optimismo ilustrado en una época, los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, en que los proyectos civilizatorios eran incuestionables en Latinoamérica y, por ende, en Guatemala. Las obras de Monteforte irradian un escepticismo crítico hacia algunos de los tótems de la cultura moderna (la revolución burguesa, el mestizaje, el progreso o el fideísmo marxista) que no puede sino saludarse como precursor del pensamiento más contemporáneo. Por otra parte la narrativa de Monteforte Toledo plantea el camino de vuelta desde el colectivismo ilustrado hacia el individuo, y ello es interesante porque anticipa una problemática que será retomada, varias décadas después, por la ficción centroamericana de posguerra.

Palabras clave: Mario Monteforte Toledo – Intelectual – Modernidad – Crítica – Individuo.

Abstract: Notes for a re-reading of Mario Monteforte Toledo's novels. The aim of this article is to highlight the pioneering aspects of the novels by the Guatemalan author Mario Monteforte Toledo. In order to do that, it takes some distance from the critical tradition that has read his works from the perspective of regionalism or of social realism, and suggests to study them as 'intellectual fictions'. Indeed, Monteforte's novels put into question the optimism typical with the forties and fifties of last century, when in Latin America and thus, in Guatemala, civilizing projects were unquestionable. Monteforte works show a critical and sceptic attitude towards some of the totems of modern culture (bourgeois revolution, mingling of different races, progress, blind faith in Marxist), and this skepticism anticipates contemporary thinking. Moreover, the narrative of Monteforte

Toledo portrays the return from enlightened collectivism to the individual, and this is interesting because it anticipates a problem that will be taken up, several decades later, by Central American postwar novelists.

Key Words: Mario Monteforte Toledo – Intellectual – Modernity – Critics – Individual.

Las novelas del guatemalteco Mario Monteforte Toledo guardan relación con una obra fundamental de Pío Baroja: *El árbol de la ciencia*, publicada en 1911. En ella, el protagonista es un personaje existencialista, un médico que tiene mucho en común con los personajes principales de las novelas de Mario Monteforte. Se trata de un inconformista, un rebelde, un hombre que se bate contra todo y contra todos, incluso contra sí mismo, y ante cuya muerte proclaman algunos de sus contemporáneos: «Tenía algo de precursor».

Cuando se habla del escritor Mario Monteforte Toledo, llaman la atención primeramente dos cosas. La primera es la consideración que ha merecido su labor creativa, la cual, según algunos, le hace merecedor del galardón de mejor novelista guatemalteco, por detrás de Miguel Ángel Asturias. Sin embargo, y ligado a este estatuto de clásico, quizá por causa de él, se encuentra el gran desconocimiento que se tiene de su obra, la cual, si bien se mira, es en muchos sentidos pionera.

En efecto, al hablar de la narrativa de Mario Monteforte, vienen a la mente marbetes interpretativos como "realismo crítico" o "realismo socialista", ligados con toda seguridad a la implicación política que tuvo el autor durante toda su vida. Contrariamente a esto, nada hay más ajeno a su quehacer artístico que un criterio compositivo que obedezca a un determinado credo o canon sociopolítico. Al hablar de sus libros, habría que fiarse más bien del juicio certero de Ana María Rodas en su texto-prólogo a las novelas que ha reeditado recientemente la editorial guatemalteca Piedra Santa: «siempre fue a contracorriente, arrancándole la máscara al dogma y a las mentiras del poder. Monteforte Toledo aborreció todo tipo de cultos y renegó de las religiones,

pero a lo largo de su vida fue capaz de sostener una fe irrenunciable en los seres humanos y en su capacidad creadora»[1]. Efectivamente, las novelas de Monteforte son, más que realistas críticas o realistas socialistas, ficciones de intelectual, escritas por un intelectual y protagonizadas en la mayoría de los casos por intelectuales: Jorge, en *Anaité* (1946); Pedro Matzar en *Entre la piedra y la cruz* (1948); Raúl Zamora, en *Donde acaban los caminos* (1950); o Peralta en *Una manera de morir* (1957). La lista sería extensa y merecedora de un estudio pormenorizado, pero aquí bastará con referirse a la manera como ese individuo polémico interactúa con su tiempo, la modernidad, en tres novelas como son *Anaité*, *Donde acaban los caminos* y *Una manera de morir*.

No será necesario categorizar con detalle el concepto de modernidad, por ser un asunto que ha sido ampliamente estudiado. Para los efectos, baste con aludir a ella como un discurso que nace entre los siglos XVI y XVIII y que todavía no termina, con repercusiones culturales (la idea de educación y de progreso, o de educación para el progreso), políticas (el surgimiento del Estado moderno) y económicas (el nacimiento del capitalismo o más bien del productivismo, el cual aglutinaría a los sistemas capitalista y socialista históricamente conocidos).

Anaité es una novela que nace al calor de dos obras representativas de la modernidad novelística latinoamericana, como son *La vorágine* (1924) y *Doña Bárbara* (1929). Como en estos textos clásicos, la acción se ambienta en la selva, en plena naturaleza salvaje. Sin embargo, el protagonista, Jorge, se sitúa a una distancia equidistante de sus contrapartes narrativas, Arturo Cova y Santos Luzardo. Siendo un personaje atraído por lo irracional, no se deja llevar completamente por sus instintos, como hiciera Cova. Tampoco se trata de un civilizador, un apóstol de las virtudes modernas, como en el caso de Santos Luzardo. En la novela de Monteforte sorprende más bien el rechazo radical que produce en el personaje protagónico todo lo que tenga que ver con la cultura moderna, es decir, la sociedad burguesa, que se concibe llena de

[1] A.M. RODAS, "Monteforte Toledo, voz inquebrantable", en M. MONTEFORTE TOLEDO, *Anaité*, Piedra Santa, Guatemala 2009, p. 8.

dobleces y fariseísmos. Hasta tal punto que Jorge corta amarras con su tiempo histórico, con el capitalismo y su consecuencia histórica, la Segunda Guerra Mundial, y con el proyecto modernizador por excelencia en la Guatemala de aquellos años: la revolución arevaliana. Téngase en cuenta que la novela se publica en 1946, un año después del ascenso al poder de Juan José Arévalo. En la obra, Jorge observa cómo algunos de los peones de los semaneos se adhieren a los sindicatos y a la revolución naciente. Su respuesta consiste en abjurar de los desafíos de su época, uniéndose a la tribu de los indígenas lacandones. El desprecio hacia la cultura moderna no puede ser mayor.

En *Donde acaban los caminos* el personaje principal es un médico que se enfrenta a las taras, oscuridades y cerrazones de la sociedad provinciana, como ocurriera con Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia*. Igual que en la novela de Baroja, preludio de las obras cumbre del existencialismo francés, el peso de lo irracional asfixia a veces la vida, contradiciendo el optimismo del pensamiento moderno, donde la razón constituye una guarda segura contra las amenazas de la existencia. En *Donde acaban los caminos* la crueldad, el delirio, el incesto o incluso el canibalismo sobrevuelan la atmósfera y marcan con fuerza el desarrollo de la trama, desbaratando la labor modernizadora del médico, que consigue un empleo en un pueblito de la más recóndita provincia guatemalteca. El propósito del viaje, que en un principio consiste en curar las heridas físicas pero también morales de esa parte del país, ha de ser abandonado ante la certeza de que la distancia que divide al mundo indígena del ladino es inconmensurable. Esta visión profundamente crítica de la cuestión racial es extraordinariamente osada, sobre todo si se tiene en cuenta que la novela se publica en 1950, es decir, pocos años después de la fundación del Instituto Indigenista Nacional de Guatemala, cuyo objetivo, siguiendo el pensamiento de la modernidad latinoamericana, consistía en preconizar el mestizaje como un medio de integrar a la población indígena al desarrollo del país. Es curioso que esta novela contenga un cuestionamiento tan radical del fenómeno del mestizaje, cuando el autor había publicado en 1948 *Entre la piedra y la cruz*, un texto que ha sido estudiado como la perfecta plasmación literaria del pensamiento arevaliano, proclive a la integración indígena por medio de la hibridación. De hecho el protagonista, Pedro Matzar, termina la novela uniéndose a Margarita, hija de un comerciante ladino rico. Se trata de

todos modos de un final que desentona con el desarrollo de la novela, signada por los vaivenes de Lu Matzar quien, como buen intelectual, no adhiere a certezas ni a verdades inquebrantables.

Comoquiera que sea, *Donde acaban los caminos* es sin ninguna duda una novela precursora de la incomunicación que en cuestiones raciales alcanza la postmodernidad guatemalteca, dividida entre la instrumentalización de la figura del indígena por parte del bando ladino, y el fanatismo identitario de un cierto movimiento maya que construye unas señas de identidad indígenas más ilusorias que reales. Lo realmente original de la novela de Mario Monteforte Toledo es el hecho de que explora el fenómeno del racismo del indígena para con el ladino, y no al revés. En efecto, en el transcurso de la relación entre Raúl Zamora y María Xahil, el blanco, si en un principio "se aprovecha" de la muchacha al mantener un vínculo amoroso fuera del matrimonio, después hace un esfuerzo gigantesco de asimilación a una cultura indígena que continuamente lo rechaza, condenándolo con una frase que adquiere un valor de *leit-motiv* durante toda la obra: «aparte son los ladinos, aparte los naturales». Cuando Zamora acude a la casa de Antonio Xahil para pedirle la mano de su hija, se libra por poco de que este le clave un cuchillo en la cabeza, fanatizado como está por sus juicios esencialistas contra los occidentales. Incluso en el momento en que Raúl Zamora le pide directamente a la muchacha que se case con él, esta hace pasar por encima del amor el determinismo ideológico y el juicio categórico sobre el otro, al que se desconoce y al que se teme: «Vos no tenés malo tu corazón –le dice, pero sos ladino. La gente no cambia. Ahora sos igual que cuando llegaste. Te podés ir sin ninguna pena»[2].

Una manera de morir es del mismo modo una novela asombrosamente provocadora y adelantada a su tiempo. Nadie que perteneciera a la izquierda latinoamericana se atrevió a criticar la reforma agraria que llevó a cabo el gobierno de Jacobo Arbenz entre 1951 y 1954. No obstante, esta novela lo

[2] M. MONTEFORTE TOLEDO, *Donde acaban los caminos*, Tercer Milenio, Guatemala 2001, p. 236.

hace por boca de su protagonista, Peralta. He aquí que los lotes de tierra que les tocan en suerte a los campesinos no sirven para paliar su miseria, ya que están mal ubicados y peor abastecidos. Si a esto se suma la ignorancia de los agricultores, el resultado es de una productividad casi nula.

Una manera de morir constituye, entre otras cosas, una crítica frontal a otro de los tótems de la modernidad occidental: la ideología marxista y su plasmación histórica en los países comunistas. Puede aventurarse que no existe un parangón a esta obra en la América Latina de aquel tiempo, con excepción quizá de *Los días terrenales* de José Revueltas, publicada en 1949. Con todo, la novela de Revueltas contiene críticas hechas desde dentro, por un militante que no ha perdido su fe. La novela de Monteforte va mucho más allá en sus planteamientos, y se revela como un precedente de obras posteriores como *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores, publicada en 1976, o *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales, publicada en 1978. Esto en el caso de la novela centroamericana. Una mirada hacia la literatura occidental nos muestra que la novela de Monteforte, premiada en 1955 pero publicada en 1957, también antecede a obras fundamentales del anticomunismo como *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, publicada en 1984, o las novelas de Alexandr Solzhenitsyn, que ven la luz a partir de los años sesenta.

Pocas novelas irán tan lejos en su crítica a una ideología política como esta de Monteforte. La obra comienza con el protagonista, Peralta, comisionado por el Partido para juzgar y condenar al campesino Rueda, que ha traicionado a la causa por haber negociado un lote de tierra donado por el Estado con una terrateniente a cambio de abastecimiento de agua, sin la cual las tierras de los agricultores desfallecían y con ellas sus propietarios. Del diálogo entre Peralta y Rueda se deduce una distancia abisal entre los cuadros del Partido y los proletarios, una ignorancia completa, por parte de los burócratas, de los problemas del medio rural, y una enorme cerrazón teórica, cuya falta de pragmatismo termina por empeorar las condiciones de vida del pueblo. Cuando el campesino Rueda se defiende, arguyendo que las tierras cedidas carecen de un gran valor (Peralta pensaba que la parcela devuelta a la latifundista era floreciente) y que la falta de agua tortura a los trabajadores, Peralta responde: «La lucha es dura y larga, compañero; bastantes han caído y

caerán. Pero así han sido siempre las revoluciones verdaderas, las que cambian el mundo. Todo lo que usted dice no lo exime de su responsabilidad»[3].

En esta novela se equipara al Partido con la Iglesia, de manera que la ideología comunista se ha convertido en lo que más odiaba. Y en efecto el lenguaje, la concepción de la fe como un arma arrojadiza y ante todo los procesos inquisitoriales que organiza el Partido contra cualquier heterodoxia o desviación, acercan el comunismo a los procederes de la iglesia católica, según el protagonista, trasunto del autor.

También se critican los métodos mafiosos del Partido Comunista, los cuales emanan de su finalismo ideológico. En dicha tesitura cualquier medio es válido para conseguir los objetivos en la lucha por el poder político, y ello queda probado cuando Peralta inicia una campaña de desprestigio del campesino Rueda, al que se somete a un periodo de linchamiento moral hasta que abandona, en la más absoluta miseria, el pueblo al que pertenece junto con su familia. Este acontecimiento cruel, unido a la certeza que tiene Peralta de la falsedad de los argumentos que ha utilizado para desacreditar a Rueda y convertirlo, a los ojos de todos, en un monstruo, conducen al líder comunista a una crisis de fe que termina con una renuncia a su militancia en el Partido.

Por último, la novela aporta una crítica descarnada al idealismo con el que la ideología marxista concibe al proletariado, en tanto clase depositaria de los nuevos valores. El texto demuestra más bien el axioma de que el pueblo se convierte en masa cuando es sometido a un determinado grado de presión: primero traicionan, a instancias del Partido comunista, a su vecino, al campesino Rueda, que los había servido siempre con lealtad; después traicionan al Partido en favor de la ideología burguesa, una vez que sus tierras han florecido gracias al agua. De este modo, los fundamentos filosóficos sobre los que descansa el comunismo han quedado reducidos a escombros en esta obra pionera de Monteforte. Podríamos preguntarnos quién se había atrevido a llegar tan lejos como él en la literatura hispánica de la época. Seguramente nadie.

[3] M. MONTEFORTE TOLEDO, *Una manera de morir*, Piedra Santa, Guatemala 2009, pp. 40-41.

Las novelas de Monteforte ejemplifican con maestría el conflicto, surgido en la modernidad, entre la razón instrumentalista y el sujeto. Más que sujeto, que alude a sujeción, debería hablarse de individuo, que comparte etimología con la palabra "indivisible" o "indiviso". El individuo se caracteriza por su libertad radical, incompatible con cualquier configuración ideológica estable. En nuestras obras el personaje toma distancia por igual de un colectivismo ilustrado, que puede convertirse en gregario, sistemático y opresivo, y de un narcisismo estéril. En *Anaité* una mujer le dice al protagonista, que ha transformado para bien el mundo de la montería, que parece estar "de visita" en el mundo. Esta actitud que adopta el personaje montefortiano es una manera de conservar la independencia sin renegar en ningún modo de la vida social ni de un cierto compromiso.

Los "héroes" de las novelas de Mario Monteforte son incluso benefactores, hombres que coadyuvan al mejoramiento de la existencia con sus acciones. El Jorge de *Anaité*, bien que en un principio parezca dejarse ganar por la vida salvaje de los semaneos, termina por humanizarlos, consiguiendo un equilibrio entre naturaleza, trabajo, placer, ganancia y responsabilidad colectiva. Raúl Zamora, en *Donde acaban los caminos*, se enfrenta con la miseria en la que vive la comunidad indígena, y a través de su labor de médico, los sana, se integra en sus costumbres como un natural más, se enamora de una hermosa muchacha maya e intenta fijar su unión a través de un sacramento, aunque sin éxito. Y Peralta sirve con destreza al comunismo para después mejorar con su talento el funcionamiento del banco donde trabaja y de la clase burguesa que lo acoge.

No obstante, lo que separa a estos personajes montefortianos del concepto de "héroe" canónico es que el individuo que Monteforte plasma artísticamente nunca abraza del todo una determinada causa ni un determinado credo. Si este personaje practica el bien es más que nada por compasión hacia sus congéneres, y no obedeciendo a una determinada matemática de intereses colectivos o personales. No hay ningún sistema de ideas religiosas o políticas detrás del accionar de estos individuos, y ello termina advirtiéndolo el conglomerado social, que abjura de ellos, no los reconoce y finalmente los margina. Peralta, por ejemplo, es detestado por sus ex compañeros de partido por su postura crítica, y cuando ingresa a la clase burguesa a través de su empleo en el banco y de su noviazgo con Silvia, una muchacha de una familia rica, merece los

siguientes calificativos de parte de los burgueses: «curioso», «demasiado serio», «un tanto confuso», «extraño», «falto de consistencia», «radical». Jorge, Raúl Zamora y Peralta derriban todos los ídolos a los que adora la grey que los rodea: la vida en sociedad, el capital, el marxismo, la fe religiosa, el matrimonio, y muchas otras cosas. Si hay algo que representa verdaderamente a estos hombres es el vacío y la ausencia de identidad, porque la identidad posee ya modulaciones colectivas. Solitarios por vocación, son como agujeros negros que provocan el rechazo de sus contemporáneos, aunque a la vez irradien un tremendo magnetismo. Raúl Zamora utiliza una metáfora telúrica para hablar de sí mismo, e imagina el agua: «Siempre le había parecido portadora de los mensajes más íntimos del mundo. Situaciones, lugares, aun memorias de su propio estado de ánimo revivían con la proximidad del agua. No era aquella una manía intelectual sino una manera de situar y de comprender la vida»[4]. El agua, carente de sustancia (inodora, incolora e insípida), adaptable a cualquier tipo de superficie pero al mismo tiempo no fijada, en perpetuo movimiento de un estado a otro, se asemeja a la naturaleza del espíritu y de la vida intelectual que encarnan perfectamente estos personajes montefortianos.

La crítica radical de la filosofía moderna que estos hombres propugnan cesa sin embargo en determinado momento, cuando al final de *Una manera de morir* el personaje de Peralta regresa al Partido, a pesar de haber perdido la fe, porque la coyuntura histórica lo exige. Se trata de los últimos días del gobierno de Jacobo Arbenz, el momento en que la revolución guatemalteca está siendo atacada por el imperialismo norteamericano. En ese trance Peralta, paradigma del intelectual, abandona su libertad de criterio, al margen de cualquier sistema, y asume una función de intelectual comprometido, defendiendo la causa ante la prensa y uniéndose a la huelga de hambre que organizan los obreros en torno al Palacio de Gobierno. En tiempo de crisis, y por el bien de la mayoría ante la amenaza de la opresión, la independencia del pensamiento y la libertad crítica han de ceder su puesto ante la urgencia de un mensaje de

[4] MONTEFORTE TOLEDO, *Donde acaban los caminos*, p. 9.

esperanza unitario, situándose en el terreno del "como si" moral del que hablara el filósofo alemán Rüdiger Safranski[5]. También en este sentido las novelas de Mario Monteforte Toledo siguen interpelándonos hoy día.

[5] R. SAFRANSKI, *El mal o el drama de la libertad*, Tusquets, Barcelona 2005.

Centroamericana 26.1 (2016): 55-68
ISSN: 2035-1496

LOS FRANCO-CENTROAMERICANOS Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL
Anotaciones sobre la presencia centroamericana en el conflicto europeo

SERGIO COTO-RIVEL
(Université de Nantes)

Resumen: El objetivo central del artículo es analizar el compromiso de los franco-centroamericanos a partir del llamado general hecho por el gobierno francés, el 2 de agosto de 1914, que contenía la declaración de guerra. Este hecho fue ampliamente difundido en la prensa centroamericana, sin embargo, nuestro interés se concentra en los registros conservados en el Consulado General de Francia en Centro América, los cuales nos muestran las diferentes opciones que tenían esos hijos o nietos de franceses, quienes desconocían muchas veces la lengua y la tierra de sus padres, para ya sea enlistarse de manera inmediata o ser declarados "insumisos", un delito grave en tiempo de guerra. En el marco de las celebraciones del centenario de la Guerra 1914-18, queremos estudiar la presencia centroamericana en Europa, no solamente sus héroes, sino también a aquellos que no quisieron entregarse a la carnicería de las trincheras.

Palabras clave: Primera Guerra Mundial – Centroamérica – Insumisos – Ejército francés – Franco-centroamericanos – Inmigración francesa.

Abstract: **The Franco-Central Americans and the First World War. Notes on Central American presence on the European conflict**. The main objective of this article is to analyze the engagement of the Franco-Central Americans after the general calling made by the French Government on August 2nd, 1914 following France's declaration of war. This calling was widely broadcasted by the Central American press, however, our interest lies in the registers kept by the Consulate General of France in Central America, which reveal to us the alternatives that those children and grand-children of French expatriates, despite their frequent ignorance of their elders' language or land, had: either enlist straight away or be declared 'disobedient' – a very serious offence in wartime. In this year of celebration of the First World War centenary, we intend to study the Central American presence in

Europe, not only its heroes, but also all those who did not want to turn themselves in to the slaughter of the trenches.

Keywords: First World War – Central America – Disobedience – French army – Franco-Central Americans – French immigration.

Introducción

¿De qué manera vivieron los centroamericanos descendientes de franceses el anuncio de movilización general que rápidamente se difundió a partir del 2 de agosto de 1914? ¿Se mantuvieron o no los lazos familiares, económicos y cívicos con una patria, a veces completamente desconocida, que llamaba a la guerra? Muchas preguntas surgen cuando nos acercamos a los registros militares conservados en el puesto diplomático del Consulado de Centro América con sede en Guatemala y pensamos de qué forma este evento determinante del siglo XX afectó la región. Esto no solamente desde un punto de vista económico, sino también desde las implicaciones militares de una parte de sus residentes. Son conocidas por ejemplo algunas representaciones literarias del conflicto de parte de sus testigos, como lo es el caso del poeta nicaragüense Salomón de la Selva quien luchó en el ejército británico, o el del costarricense José Basileo Acuña en la Legión Extranjera[1], así como las abundantes crónicas del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. Sin embargo, lo que me interesa de manera particular en este primer informe es la respuesta a la movilización general por parte de una población ligada al conflicto por una herencia familiar.

Las celebraciones del centenario de la Primera Guerra Mundial han movilizado en el año 2014 a una gran cantidad de historiadores especialistas del conflicto bélico quienes han publicado una masa considerable de estudios sobre un periodo de gran complejidad. Los cuestionamientos del centenario no se dan solamente en torno a la verificación factual, sino también a partir de

[1] Ver el artículo al respecto: J. CHEN SHAM, "La primera Guerra Mundial y la poesía centroamericana: la contienda vista por José Basileo Acuña y Salomón de la Selva", *Revista Pensamiento Actual*, Universidad de Costa Rica, 13 (2013), 21.

perspectivas múltiples que incluyen la construcción de la memoria, el testimonio y las representaciones culturales tales como la literatura y el cine. Es inevitable hacer referencia aquí a la Gran Guerra como el momento determinante del siglo XX en relación con los discursos en torno a la construcción de la memoria, no solamente como una amplia y abundante toma de la palabra del testigo que ha presenciado el horror, sino también como una oportunidad indispensable para la historiografía de teorizar y discutir sobre el discurso testimonial, sus alcances y utilizaciones. La palabra y la experiencia de los soldados se convierten en un monumento, y el testigo logra muchas veces convertirse en el historiador de su propia experiencia[2]. Comienza una época en la que se privilegia la palabra del testigo como la única o la más adecuada forma de analizar los eventos de la guerra, obviando así para algunos los importantes silencios voluntarios e involuntarios del testimonio[3].

La evocación del conflicto primeramente europeo en 1914 como un conflicto mundial se presenta de forma clara y aceptada para los historiadores del siglo XX, incluso al describirlo como un punto de inflexión determinante en la transformación de las sociedades y el paso hacia una modernidad. Sin embargo este punto de ruptura en principio generalizado, no ha sido suficientemente analizado de esta manera cuando pensamos en los procesos históricos latinoamericanos. ¿De qué forma las fracturas de la Gran Guerra afectaron la historia social y cultural latinoamericana, la cual se encontraba ya bajo la influencia creciente de Estados Unidos? El caso de Centroamérica participa de esta misma dualidad en la medida en que la consideración de un conflicto mundial la coloca dentro de sus implicaciones y alcances, mientras que al mismo tiempo la Gran Guerra no haya sido una coyuntura determinante en los estudios históricos contemporáneos para esta región. En este punto puede ser válida la pregunta que se hace Olivier Compagnon con respecto a las periodizaciones contemporáneas en América Latina al lanzar la hipótesis según la cual «la primera Guerra Mundial podría constituir un

[2] S. AUDOIN-ROUZEAU, *14-18, retrouver la Guerre*, Éditions Gallimard, Paris 2000, p. 62.

[3] *Ibidem*.

momento particular en la historia del siglo XX latinoamericano»[4]. El autor señala que los historiadores tratan «el conflicto como un evento fundador de la historia contemporánea de la humanidad, pero radicalmente extranjero a las historias nacionales [latinoamericanas], los manuales escolares dan testimonio de esto de manera ejemplar hasta inicios del siglo XXI»[5].

Algunos elementos sobre la inmigración francesa

La presencia francesa en Centroamérica se ve incrementada durante el siglo XIX, tiempo después de las independencias, gracias a los cuerdos comerciales establecidos con la nación europea. A pesar de que para la primera mitad del siglo XIX la región se situaba como una de las mayores consumidoras *per capita* de productos franceses, ésta no constituía una prioridad para los intereses comerciales de Francia[6]. «En promedio, entre los años 1850 y 1860, Francia compró 3% de las exportaciones de Guatemala y suplió 15% de las importaciones del mismo país. Costa Rica exportó 23% de sus productos a Francia, pero compró solo aproximadamente 6% de sus importaciones aquí. Los barcos franceses suplieron entre 2 y 4% de los barcos y entre 4 y 5% del tonelaje comercial en Guatemala, El Salvador, Costa Rica y Nicaragua»[7]. Las subsecuentes inversiones francesas difundieron un cierto atractivo de la región para los empresarios europeos que deseaban instalarse. Gran parte de los inmigrantes llegados durante la segunda mitad del siglo XIX fueron atraídos por este tipo de proyectos, desde los primeros intentos de un canal propuestos

[4] O. COMPAGNON, *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grand Guerre*, Fayard, Paris 2013, p. 12.

[5] *Ibidem*.

[6] T. SCHOONOVER, *The French in Central America. Culture and Commerce 1820-1930*, A Scholarly Resources, Wilmington, Delaware 2000, p. 5.

[7] *Ivi*, p. 25.

por Gabriel Lafond de Lurcy[8] hasta la puesta en marcha de la inversión francesa en el Canal de Lesseps.

A pesar del fracaso en la construcción del Canal, las inversiones francesas en Centroamérica continuaron de forma importante, superando incluso las inversiones estadounidenses hasta la venta del proyecto canalero. De acuerdo con Schoonover, «entre 1880 y 1914 Centroamérica fue importante en las relaciones financieras internacionales de Francia. Después de mediados del siglo XIX, la relación más impactante entre Francia y el mundo de las finanzas fue como una nación prestamista y no como un socio de negocios»[9]. Lo cierto es que la llegada de franceses al Istmo se acrecentó en las dos últimas décadas del siglo XIX. «Hacia 1892, la población francesa del istmo era de aproximadamente de 4 a 5 mil personas. Cerca de tres cuartos de este total vivía en Panamá, Costa Rica tenía la mitad del resto. Hacia 1900 sin embargo, los franceses estuvieron más dispersos entre las sociedades centroamericanas»[10]. Un ejemplo de esta redistribución lo podemos ver en dos cartas personales enviadas al Cónsul general de Centro América en Guatemala, en la que trabajadores franceses de la *Compagnie Universelle du Canal Interocéanique* esperan probar suerte en otro país de la región:

> Deseoso de dejar el Istmo, a causa de la situación precaria infligida a los trabajadores, he decidido dirigirme hacia las Repúblicas de América Central. Me dijeron que una exposición se preparaba en Guatemala para fin de año y

[8] SCHOONOVER, *The French in Central America*, p. 33; R. SOTO-QUIROS, "Pierre Rouhaud y Alphonse Dumartray. Tempranos visionarios franceses de un canal interocéanico en América Central", *Boletín AFEHC*, 2007, 31, en línea <www.afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1666>, consultado el 23 de junio de 2016.

[9] SCHOONOVER, *The French in Central America*, p. 87.

[10] *Ibidem*.

> que las casas francesas tendrían que ejecutar trabajos de instalación y de construcción[11].

No es fácil dar cifras exactas en relación con la cantidad de inmigrantes franceses en la región para inicios del siglo XX, o de la comunidad ya establecida desde las décadas anteriores. A pesar de que el Consulado General de Francia en Centro América llevaba el registro civil para los nacimientos y muertes en el territorio, y sobre todo la inscripción de los recién llegados en los registros, gran cantidad de los viajeros, inmigrantes temporales o permanentes no tenían una relación directa con las autoridades de su país de origen, lo cual dificultaba las estimaciones. Para inicios del siglo XX, una importante política de migración trataba de atraer los capitales extranjeros, indispensables según el pensamiento de la época, para que la región pudiera desarrollarse. Tal es el caso de la Exposición Centroamericana organizada en Guatemala en 1897 a la que se hace referencia en la carta anterior, a la cual deseaban asistir numerosas casas comerciales francesas, como se puede comprobar en la correspondencia del Consulado[12]. Dentro de esta misma política podemos mencionar el informe del Vicecónsul de Francia en Costa Rica, Émile Jore, quien en su informe de fin de misión para 1904 realiza un estado económico general del país para publicitar las ventajas que un país como Costa Rica puede ofrecer a los franceses que quieran venir a instalarse allí, ya que todas estas calidades serán puestas en valor solamente con una fuerte inmigración:

> Todas estas ventajas naturales hacen de Costa Rica un verdadero país privilegiado, una suerte de Niza donde la gente rica de América del Norte vendrá tal vez un día a pasar su temporada de invierno. Desde ya, Costa Rica, que no está a más que 5 días por mar de Nueva Orleans, comienza a recibir algunos turistas americanos. La aventura del Canal de Panamá, situado a

[11] Carta enviada el 18 de febrero de 1896 al Cónsul de Francia en Guatemala por Ch. Francescani, Culebra, Panamá (Archives diplomatiques de Nantes – France [ADN], nuestra traducción).

[12] Correspondencia del puesto diplomático correspondiente a los años 1896-1897, ADN.

> solamente 14 horas por mar desde Limón, principal puerto de Costa Rica en el Atlántico, sin duda va aumentar considerablemente el número de visitantes[13].

Centroamérica y la Primera Guerra Mundial

Numerosos estudios retoman las consecuencias económicas en la región centroamericana generadas por el estallido de la Gran Guerra, en particular en lo que concierne las exportaciones e importaciones con las grandes potencias. De esta manera los principales estudios históricos se ha interesado en la región como teatro de rivalidades económicas organizadas a partir de los bloques que se enfrentaban en la guerra. Esta perspectiva retoma precisamente el entramado económico de los países del istmo desarrollado en gran parte por casas comerciales extranjeras. Dicha situación se vuelve complicada cuando estas empresas funcionan con trabajadores de distintas nacionalidades, como es el caso de compañías francesas que empleaban agentes alemanes y viceversa.

Schoonover señala para el caso de Guatemala, la importante presencia de compañías alemanas a las cuales el país estaba muy ligado económicamente. Dichas empresas comenzaron una campaña propagandística a fin de influenciar la opinión pública[14]. Con este objetivo fueron creados periódicos nacionalistas a partir de 1914.

> La credibilidad de la declaración de guerra de Francia y su solicitud de apoyo fue minada cuando las empresas francesas locales mantuvieron a sus empleados alemanes. El ministro pidió a las firmas y empresarios franceses que dejaran de emplear agentes alemanes y que condujeran los negocios de acuerdo con las políticas nacionales de guerra[15].

Este complejo entramado social que se vincula a las políticas de guerra de los países europeos en principio y de Estados Unidos posteriormente, no se ve reflejado directamente en las políticas nacionales de los países latinoame-

[13] E. JORE, *Informe vice-consular de 1904*, ADN.

[14] SCHOONOVER, *The French in Central America*, p. 142.

[15] *Ibidem*.

ricanos. Estos se pronunciaron desde el inicio del conflicto como neutrales, situación que cambió posteriormente con la entrada de Estados Unidos en la guerra. Sin embargo es posible identificar una importante simpatía de la población por la causa aliada:

> Cada estado centroamericano decretó el 14 de julio (día de la Bastilla) fiesta nacional (...) A mediados de 1918, el cónsul francés Désiré Pector expresó su esperanza de que los hombres de negocios franceses aprovecharán la fuerte ola de simpatía para negociar provechosas concesiones de posguerra[16].

Los países Aliados impusieron en estas áreas comerciales listas negras de compañías con las que no se debía trabajar. De igual manera se interrumpe el flujo de inmigración de ciudadanos alemanes en la región[17].

Los registros de la Embajada de Francia en Centroamérica

Para abordar las repercusiones directas de la entrada en guerra de Francia y de su movilización general sobre las comunidades francesas, me he interesado particularmente en los archivos conservados por los puestos diplomáticos de la región. La mayoría de estos son conservados en el consulado de Guatemala. Las relaciones diplomáticas con Francia se abren en Guatemala hacia los años 1830, de manera posterior fue creado aquí el Consulado general de Francia en Centroamérica. La representación viceconsular en las otras naciones llegará después con el establecimiento de las diferentes repúblicas a finales de la década de 1840. Esta situación se mantendrá hasta mediados del siglo XX con la creación de embajadas en cada uno de los países centroamericanos a partir de 1950. De esta manera, la centralidad de las relaciones consulares se sitúa en Guatemala durante los periodos correspondientes a las dos guerras mundiales. No obstante, cada viceconsulado mantiene sus propios archivos desde su

[16] *Ivi*, p. 149.

[17] Para el caso de los alemanes en Costa Rica ver: C. BERTH, "La inmigración alemana en Costa Rica. Migración, crisis y cambios entre 1920 y 1950 en entrevistas con descendientes alemanes", *Revista de Historia de América*, 2006, 137.

creación, los cuales serán conservados en cada país y no de manera centralizada en Guatemala.

El ministerio de Asuntos Internacionales de Francia conserva los archivos de cada puesto diplomático en dos centros principalmente, uno en Nantes y otro en La Courneuve, estos realizan la repatriación de toda la información conservada desde la creación de cada misión diplomática. Los archivos que conciernen los países centroamericanos se encuentran clasificados hasta 1950 en el puesto de Guatemala, sin embargo algunas veces los otros países mantuvieron algunos registros de los antiguos viceconsulados. Desgraciadamente estos son sumamente incompletos. El caso de los registros militares en general no es la excepción, por lo que subsisten los registros personales del servicio militar así como las movilizaciones durante la Gran Guerra solamente de los sujetos residentes en Guatemala o que de alguna forma tuvieron que ver con esta circunspección. Se conservan entonces registros militares de 132 personas que fueron convocadas a prestar sus servicios durante la Gran Guerra[18].

Desertores e insumisos, una historia a medias

El material de los registros militares resulta bastante desigual, en la medida en que cada dossier nominativo conserva documentos distintos en relación con cada caso. Los documentos más comunes forman parte de la correspondencia entre el Consulado y el interesado o su familia, así como los registros médicos o los informes de otros puestos diplomáticos sobre la persona en cuestión. No existe ningún tipo de lista de los franceses residentes en Guatemala que fueron movilizados o que no respondieron al llamado general. Además no ha sido conservada ninguna correspondencia de la época con las autoridades francesas, guatemaltecas o con particulares.

[18] No se tomaron en cuenta los registros de aquellos a los que por su edad no entraban en el llamado general de movilización.

Uno de los primeros elementos que sobresale a través de la lectura de los registros personales es el nivel de respuesta a la movilización general convocada por el gobierno francés. Si bien en el territorio francés la respuesta a dicha movilización es considerada como masiva con un alto grado de aceptación para 1914, este no parece ser el caso de la comunidad francesa en Guatemala y en Centroamérica en general. Esta constatación puede llevarnos hacia una mejor comprensión del contexto ideológico y económico de la comunidad durante la guerra y de las implicaciones que tenían para ellos las estructuras represoras del Estado o las prioridades económicas y comerciales.

De los 132 registros militares analizados, podemos ver que hubo solamente 36 movilizados al frente de batalla, es decir un 27%. Aquí se han tomado en cuenta los 4 años de guerra y no una primera respuesta en 1914. Otros 59 individuos fueron exentos del servicio por diversas razones, para un 45% del total. 27 de ellos fueron declarados "insumisos", es decir que no han acatado el llamado, lo cual es considerado un delito que debe ser juzgado por un tribunal militar. Este último grupo corresponde con el 20% de los registros. Y finalmente 10 dossiers no aportan suficiente información para saber cuál fue el paradero de la persona registrada, para un 8% del total.

¿De qué manera se realizaban el llamado y la movilización? Según los registros consulares, los ciudadanos de nacionalidad francesa (es decir, los nacidos en Francia así como sus descendientes nacidos en Centroamérica que no hayan adquirido la nacionalidad del país de residencia) estaban obligados a cumplir con el servicio militar correspondiente a su clase, es decir, veinte años después del nacimiento, por lo que los hijos de franceses debían viajar a Europa para cumplir con este requisito o serían considerados como "insumisos" por el Consejo Militar. La diferencia en tiempo de guerra es que los ciudadanos con la edad necesaria debían atender de forma inmediata el llamado luego de haber recibido la "orden de ruta" y dirigirse al Consulado quien organiza la salida hacia Francia (en general a partir de Puerto Barrios con diferentes escalas hasta Bordeaux o Le Havre). El problema que enfrentaban los agentes consulares tenía que ver con las dificultades encontradas por los convocados para desplazarse e incluso para recibir la orden de ruta. Por lo cual había un importante trabajo de búsqueda de información sobre los hombres convocados y sus paraderos.

Como podemos ver, la mayoría de los registros corresponden a los ciudadanos que fueron exentos del servicio o que fueron declarados insumisos. Muchos de ellos pasaron de la lista de insumisión a la de exención gracias a un certificado médico corroborado con una visita médica en el consulado. Incluso podemos ver en muchos dossiers los intentos repetidos de obtener la declaración de exención presentando todo tipo de excusas, documentos, certificados varios para demostrar ya sea la incapacidad física o el apego al país de residencia. Entre estas podemos encontrar: la participación en el ejército guatemalteco, salvadoreño o nicaragüense, la inscripción en listas electorales de la comunidad, la adquisición de otra nacionalidad, las dificultades económicas para desplazarse a la capital, ser el sostén económico de la familia, o simplemente por "asuntos familiares" o la pertenencia a una orden religiosa. Muchas de estas justificaciones eran investigadas por los agentes consulares a fin de determinar ya sea la insumisión o la exención.

Es necesario considerar que el delito de insumisión, castigado penalmente, implicaba para los franceses emigrados, la pérdida de su nacionalidad en la medida en que habrían cometido un delito en tiempo de guerra por el que debían ser juzgados en Francia, lo cual les impedía regresar al país. En estos casos, los vínculos con Francia eran determinantes para decidir si debían o no responder al llamado, ya que al encontrarse fuera del país no corrían el riesgo de ser juzgados. En este sentido podemos considerar el grado de apego o no a la patria como una motivación indispensable para el compromiso militar. A pesar de esto, lo agentes consulares franceses trataban de disuadir a las casas de comercio de emplear a los ciudadanos declarados insumisos para así ejercer una mayor presión[19].

Otro de los motivos de exención que presentan un gran interés para la comunidad francesa de la época eran los asuntos comerciales. Buena parte de los franceses que mantenían relaciones con el consulado formaban parte de

[19] Carta de ULLMO & Co a M.E. Jeanpierre, agente consular en San Salvador, para comunicarle su decisión de emplear al señor Levi, insumiso francés, ya que la ley francesa no se aplica en el extranjero (fechada el 31 de marzo de 1919, Archivos militares, ADN).

familias bien establecidas, propietarios de fincas cafetaleras o de empresas comerciales. Por esta razón la necesidad de atender los negocios aparece como una parte importante de las justificaciones al no acatamiento de la movilización. Sin embargo, no es hasta 1916 que de acuerdo con una circular oficial, son exonerados los empresarios que dirigen compañías francesas en el extranjero, las cuales colaboran con el desarrollo económico del país. Es el caso de empresarios como Louis Dreyfus en el Salvador, Louis Fourminieux, Charles Perret, Alfredo Dubuc Barrascut y Moïse Wurmser en Guatemala. Pese a esto el recurso más presentado para obtener la exención es la enfermedad, las cuales son muchas veces descritas de manera somera, como el caso de "exento por debilidad general".

Son conservados también varios procesos de "sumisión", es decir la declaración por medio de la cual el sujeto se entrega las autoridades consulares reconociendo su delito de no acatamiento al llamado, así como tres procesos de arrepentimiento por deserción. Este tipo de documentos nos brindan valiosas informaciones sobre los procesos de reclutamiento, así como las condiciones de vida de la comunidad en la región, muchos de los cuales no conocían el francés y habían perdido grandemente los lazos con la tierra de los padres (en muchos casos tierra del padre solamente).

A pesar de la baja participación, fue posible consultar al menos 13 registros de franco-centroamericanos muertos en el campo de batalla o en el traslado hacia Europa. 6 de ellos nacidos en Guatemala o El Salvador. Desgraciadamente no se conservan registros de otros posibles candidatos que, a pesar de no tener vínculos familiares con Francia, desearon ser reclutados como voluntarios.

Visiones de un conflicto a distancia

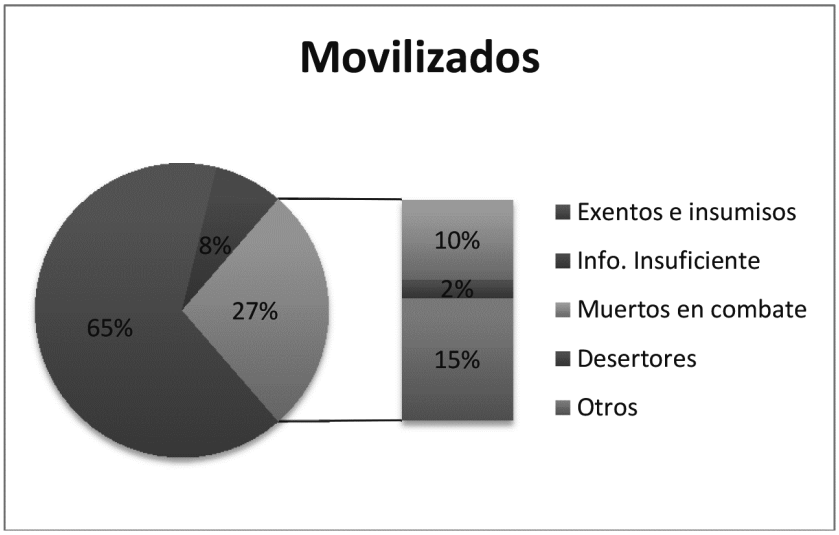
Los datos suministrados por los registros militares del puesto diplomático en Guatemala nos proporcionan elementos interesantes en relación con los procesos de reclutamiento del ejército francés en el exterior, las tazas de participación y de insumisión (tema aún poco abordado en los estudios históricos de la Gran Guerra incluso para el caso de Francia) así como la

interacción de la comunidad francesa de Centroamérica y sus vínculos sociales y económicos desarrollados en la región.

Más allá de anticipar conclusiones determinantes, el objetivo de esta presentación es organizar las informaciones disponibles sobre la movilización general en Centroamérica durante la Primera Guerra Mundial y plantear una serie de cuestionamientos que podrán ser útiles para futuras investigaciones sobre la historia centroamericana, las migraciones europeas en la región y la Gran Guerra. Una de las pistas por seguir en este tipo de estudio es la del tipo de compromiso de distintos sectores de la población en relación con el llamado a la guerra. En primer lugar, el estudio de las poblaciones de franceses en el exterior puede darnos otros matices sobre la figura del combatiente convencido, patriota y ampliamente representado por todos los grupos socioeconómicos, imagen que ha sido generalizada e inmortalizada, en especial durante las diferentes actividades y proyectos de la celebración del centenario de la Primera Guerra Mundial. En segundo lugar, es posible profundizar en el estudio de las relaciones comerciales y culturales de las comunidades de inmigrantes europeos en la región centroamericana, las cuales fueron transformadas con el inicio del conflicto en 1914. Finalmente, el caso de los franco-centroamericanos y la guerra constituye un elemento más de las tensiones ocasionadas en la región a partir del conflicto, más allá de consecuencias estrictamente económicas en la importación o exportación, sino en las experiencias vividas por distintos sectores de la población.

Gráficos

Registros militares
8%
20%
27%
45%
Insumisos
Exentos
Mobilizados
Info. Insuficiente


Movilizados
8%
27%
65%
10%
2%
15%
Exentos e insumisos
Info. Insuficiente
Muertos en combate
Desertores
Otros

Centroamericana 26.1 (2016): 69-84
ISSN: 2035-1496

LOCALISMOS Y COSMOPOLITISMOS EN LA PELÍCULA «DISTANCIA» DE SERGIO RAMÍREZ

DANTE LIANO
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Resumen: La película "Distancia" (2010) del director guatemalteco Sergio Ramírez se basa en hechos reales acontecidos en los años recientes. Durante los años '80, en Guatemala se realizó un genocidio contra la población indígena. Esto provocó la muerte de 200 mil personas, la fuga a México de más de 50,000 mayas y un fenómeno poco conocido: la huida hacia las montañas de un millón de personas, que recibieron el nombre de CPR (Comunidades de población en resistencia). El film cuenta una historia derivada de esa fuga. El artículo analiza el film y, a través de ese análisis, trata de demostrar cómo la distancia geográfica se convirtió en una distancia simbólica, metáfora de la distancia que separa a las diferentes etnias de Guatemala.

Palabras clave: Guatemala – "Distancia" – Sergio Ramírez – Genocidio – CPR – Distancia simbólica.

Astract: Localism and Cosmopolitanism in the Film «Distancia» by Sergio Ramírez. The film "Distancia" (2010) by Guatemalan director Sergio Ramírez is based on real facts occurred in recent years. During the 80's, in Guatemala a genocide was perpetrated against the indigenous population. This caused the death of 200,000 people, the leak to Mexico of more than 50,000 Mayan and a little-known phenomenon: the exodus to the mountains of one million people, wich received the name of CPR (Communities of Population in Resistance). The film tells a story derived from such escape. The article analyzes the film, an through that analysis tries to show how geographic distance became a symbolic distance, metaphor of distance between the different ethnic groups of Guatemala.

Key Words: Guatemala – "Distancia" – Sergio Ramírez – Genocidio – CPR – Symbolic distance.

La predilección de Luis Cardoza por los juegos de palabras lo llevó a escribir: «Patria es no tenerla»[1]. La aparente provocación no oculta una verdad que, con el paso de los años, se vuelve cada vez más clara: la fragilidad del Estado, en Guatemala. Como si la ironía se ejercitara en la creación de paradojas, a esta fragilidad se acompaña un sólido ejercicio del poder en manos de dictadores civiles o militares, que a lo largo de la historia republicana han sido los vicarios, para nada escondidos, de una oligarquía cimarrona y anacrónica, quizá la más atrasada de América Latina[2]. En el escaso horizonte intelectual en que se mueven, para los oligarcas guatemaltecos el país no es otra cosa que una metonimia de las fincas que poseen: señoríos medievales transformados en fuente de alta finanza. Son los descendientes de los criollos españoles, y por eso Severo Martínez acuñó otra definición que es un aforismo: «la patria del criollo»[3]. Guatemala no tiene ciudadanos, sino dueños. Guatemala es su patria, y no es la patria del que nada tiene. Por eso, ser guatemalteco es ser apátrida.

Por eso, parte de ser guatemalteco implica huir de Guatemala. No solamente en el destino de los intelectuales, para quienes ya desde hace muchos años se escribió el futuro: «encierro, entierro o destierro»[4]. En la actualidad, huir de Guatemala, más que una jactancia intelectual, se ha convertido en una necesidad de los pobres, de los marginados, de los que, por destino, están inscritos en la categoría de los siervos[5].

[1] L. CARDOZA y ARAGÓN, *El río. Novela de caballerías*, FCE, México 1986, p. 786.

[2] M.E. CASAÚS, *Linaje y racismo,* FyG editores, Guatemala 2011.

[3] S. MARTÍNEZ, *La patria del criollo,* Editorial Universitaria Centroamericana, San José de Costa Rica 1973.

[4] Es una frase bastante frecuente en Guatemala, que se refiere al destino de los intelectuales. Ignoro el origen, pero no es reciente.

[5] «Según la edición de la Encuesta Nacional de Condiciones de Vida (ENCOVI) correspondiente al presente año, que llevó a cabo el Instituto Nacional de Estadística (INE), la población guatemalteca en condición de pobreza aumentó de 51 a 53.71 por ciento del año 2006 al 2011, o sea que se incrementó en casi un 3 por ciento; en tanto que la población en

En la cinematografía centroamericana, la película que marca el inicio de un grupo no muy numeroso, pero cualitativamente válido, de films sobre la migración, es "El Norte", de Gregory Navas[6]. Aunque el director no es guatemalteco, sí lo son la historia, los protagonistas, algunos escenarios y los actores principales. En este caso, la trama se basa en la huida de una pareja de indígenas mayas, de la etnia quiché, luego de una masacre en su aldea. Las vicisitudes de la emigración clandestina están ya en algunos temas tópicos de esa categoría de films. Una situación insostenible en Guatemala como origen de la fuga, el atravesamiento de la frontera mexicana (con frecuente recurso al soborno), el recorrido del territorio mexicano con una serie de vejaciones sufridas por los migrantes, la superación de la dificultad de entrar clandestinamente en los Estados Unidos (en "El Norte", una de las partes más impresionantes de la película, pues los migrantes deben arrastrase a través de un largo tubo de desagüe, con las inevitables porquerías y animales de alcantarilla que los asaltan), y, finalmente, el establecimiento, como ilegales, en los Estados Unidos, donde encuentran una situación sumamente difícil.

De "El Norte" se puede afirmar que, entre sus muchas virtudes cinematográficas, sobresale la trama, que logra crear un suspenso casi angustioso delante del submundo de la inmigración. Hay que anotar que, para 1983, esa temática constituía casi una novedad. Hay secuencias notables en el film: la escena de apertura, con el ejército guatemalteco que masacra a la población; la simpática relación con el conductor de camión mexicano que sorprende a los inmigrados

extrema pobreza aumentó de 35.8 por ciento a 40.38 por ciento, es decir un 4.58 por ciento» (*elPeriódic*o, "Editorial", Guatemala, miércoles 16 de noviembre de 2011). «Los únicos rubros que muestran una reducción son la pobreza extrema y la no pobreza. El primero pasó de 15.20% a 13.33%, y el segundo, de 49% a 46.29%. Según Marciano Castillo, gerente del Instituto Nacional de Estadística (INE), el que haya menos no pobres es preocupante, pues la tendencia debería ser contraria» (*Siglo XXI,* "La pobreza total del país sube 2.71 puntos en 5 años", Guatemala, 14 de noviembre de 2011).

[6] "El Norte". Director: Gregory Nava. Idiomas originales: inglés, k'iche', español. País de producción: Estados Unidos, Reino Unido. Productor: Anna Thomas. Género: dramático. Color: color. Audio: sonoro. Año: 1983. Duración: 139 min.

cuando ellos quieren hacerse pasar por mexicanos; la dramática travesía del desagüe; el desenlace trágico. La identificación del director con los inmigrantes inclina peligrosamente el film hacia el melodrama, y esto se hace evidente en el final que llama a la conmoción.

Como la finalidad de este trabajo no es hacer el recuento de todas las películas sobre la inmigración, quisiera referirme brevemente solamente a dos de las últimas: "La jaula de oro", del español Diego Quemada-Díez[7] y "Sin nombre", de Cary Joji Fukunaga. La primera fue filmada en 2013 y cuenta la historia de tres adolescentes guatemaltecos, Juan, Sara y Chauk, que buscan entrar a los Estados Unidos. La mayor parte de la película se concentra en la travesía de México por medio del tren de carga conocido como "la bestia", en cuyo techo se suben, a diario, miles de inmigrantes. Los protagonistas atraviesan las fases típicas de ese viaje hacia el infierno: son asaltados por la policía mexicana, luego los asaltan las maras, y, al final, cuando el último de ellos logra atravesar la frontera, es abatido en el desierto por uno de esos cazadores de hombres que se divierten, al otro lado del Río Grande, en cazar inmigrantes como si fueran animales. De nuevo nos encontramos con una trama que sobrepasa la técnica cinematográfica, aunque Queimada-Díez maneja mucho mejor los diálogos y, sobre todo, los silencios de sus protagonistas. A veces, una cierta lentitud en la andadura de la trama denuncia la calidad primeriza de la obra, y el final resiente, como en "El Norte", de un cierto melodramatismo.

Con varios premios a su favor, "Sin nombre"[8], de 2009, relata una historia muy similar. La acción inicia en Honduras, cuando Sayra, la protagonista, es obligada por su novio a emigrar a los Estados Unidos. La película retoma los tópicos de este tipo de tramas: la frontera mexicana y sus policías corruptos, el viaje en "la bestia", el ataque de los delincuentes, el atravesamiento de la

[7] "La jaula de oro". Director: Diego Queimada Díez. Idioma original: español. País de producción: México. Género: Dramático. Color: a colores. Año: 2013. Duración: 102 m.

[8] "Sin nombre". Director: Cary Fukunaga. Actores: Edgar Flores, Paulina Gaitán, Kristian Ferrer, Tenoch Huerta, Diana Garcia. Idioma original: español. País de producción: México, USA. Género: dramático. Color: color. Año: 2009. Duración: 96 min.

frontera, el final trágico para uno de los componentes del grupo. Quizá la parte más lograda sea la descripción de las "maras", sus técnicas de reclutamiento, los ritos iniciáticos y una excelente reproducción del microlenguaje "marero". Los diálogos son verdaderamente excelentes y constituyen un punto de fuerza del film, con una capacidad mimética extraordinaria. La fuerza de las imágenes es potente, con la fotografía de una exasperada humanidad montada en el techo del tren, metáfora de la desesperada esperanza de los migrantes.

Quisiera hablar, en esta ocasión, de otro tipo de migración, que se dio solamente en Guatemala durante los años más crudos de la guerra interna. Como se ha dicho, muchos de los sobrevivientes a las masacres perpetradas por el ejército huyeron a México y de allí a los Estados Unidos. Se trató de una desgracia que, paradójicamente, dio frutos a la distancia. Muchos de los mayas escapados a los Estados Unidos pusieron en práctica la tradicional aptitud para el comercio y fundaron florecientes empresas. Eso les permitió, al final de la guerra, o regresar al país con unos ahorros que, en Guatemala, jamás habrían acumulado, o mandar ingentes remesas a sus familiares. En otros casos, los hijos de los exiliados o los exiliados mismos hicieron estudios en los Estados Unidos, llegando a ser profesores universitarios. Un caso especial es el de Enrique Sam Colop, filólogo maya, autor de imprescindibles estudios sobre el *Popol Vuh,* y de una notable edición y traducción al español de ese libro.

No todos pudieron atravesar la frontera guatemalteca. Una cantidad muy grande de indígenas se retiró a las montañas, lejos de la persecución del ejército. Se calcula que fueron alrededor de un millón de personas que, por años, vagaron en las selvas del país, escondiéndose de la represión. Se llamaron a sí mismas CPR (Comunidades de Población en Resistencia). A parte de los testimonios recogidos por las "Comisiones de la Verdad", faltan todavía relatos que den cuenta de lo que esas personas vivieron durante esa fuga interna[9].

[9] Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), *Memoria del silencio,* Guatemala 1999, edición digital, p. 24. La bibliografía sobre la época es bastante abundante: cf. C. FIGUEROA IBARRA, *El recurso del miedo. Estado y terror en Guatemala,* FyG editores, Guatemala 2011. Asimismo: M.A. ALBIZÚREZ, *Tiempo de sudor y lucha,* Praxis, México 2006; OFICINA DE DERECHOS HUMANOS DEL ARZOBISPADO DE GUATEMALA (ODHA),

Se trata de una auténtica migración interna. Los indígenas en fuga no fueron muy lejos. Simplemente se escondieron en los bosques y las selvas que conocían muy bien. Buscaron la protección del "Santo Monte", una deidad que personifica el espíritu de la Naturaleza. Cuando, en 1996, después de la firma de los Acuerdos de Paz, el gobierno organizó el retorno de los refugiados, hubo que pensar no solamente en los aproximadamente 500 mil que estaban acampados en Chiapas, sino en una masa más consistente que vivía establemente en las montañas. Poco a poco, la gente fue regresando, o a sus pueblos de origen, o a nuevas poblaciones fundadas a propósito para ellos.

Durante la fuga, muchas familias se disgregaron. Algunos perdieron para siempre contacto con sus parientes y resulta impresionante que, aun ahora, en la época en que la tecnología ofrece la mayor comunicación posible, muchas personas no puedan hallar a sus parientes más cercanos.

También después de la guerra comenzó la búsqueda de las fosas comunes en donde el Ejército había arrojado a las víctimas de las masacres, y con la ayuda de antropólogos forenses, muchos de los asesinados han podido ser identificados. Ello es de extremada importancia para los mayas, pues, según su religión, una persona no descansa en paz hasta que sus restos no han sido debidamente sepultados, con los ritos y las usanzas de su antigua cultura. Todavía en la actualidad hay una peregrinación constante allí en donde son encontrados restos humanos, pues miles de personas andan en la búsqueda de sus seres queridos.

La película "Distancia", de la cual me quiero ocupar en esta ocasión[10], comienza en nuestros días, con la figura de un hombre anciano que presencia la

Guatemala, nunca más (Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica), Guatemala 1998. Véase también: ST. MICHAEL & ALL ANGELS EPISCOPAL CHURCH AND THE CPR-SIERRA'S, "Guatemala Project", <www.cprguatemalaproject.org/About%20the%20CPR.html> (consultado el 28 de septiembre de 2014), como un ejemplo de la solidaridad internacional hacia las CPR.

[10] "Distancia". Director: Sergio Ramírez. Actores: Carlos Escalante, Sak Nikté, Julián Zacarías, Roberto Díaz Gomar, Maya Núñez. Idioma: español, ki'che', kek'chi'. País de

exhumación de varios cadáveres. Los antropólogos, que han llegado a conocerlo por su persistencia, le avisan que tampoco esta vez han encontrado los restos de su hija. El film inicia *in medias res*, pues resulta evidente que el hombre lleva bastante tiempo buscando a su hija. Más adelante, se nos hará saber que la separación ocurrió cuando el Ejército entró al pueblo, masacró a sus habitantes y, en la prisa de escapar, padre e hija se perdieron de vista. Seguimos al humilde campesino que trabaja para un patrón, dueño de finca, según los cánones sociales guatemaltecos. Alguien le avisa que su hija está viva y que le puede mandar un mensaje. Padre e hija se dan cita en un lugar cerca de Nebaj, un pueblo del Quiché. La simple trama del film es seguir al padre en ese viaje cargado de símbolos y sentimientos, al reencuentro de la mujer. El viaje, como sucede con casi toda la narrativa, es solo un pretexto para darnos varios cuadros de la vida diaria de los mayas en la Guatemala actual. Al final, se produce el reencuentro, y la historia tiene aquí un hallazgo muy atinado: la hija ha crecido en el seno de otra cultura maya, la cultura kek'chí, cuya lengua es ininteligible para un ki'che', como el protagonista. Así que el reencuentro se realiza a través de un traductor, en medio de embarazosos silencios. Luego, se separan, pues la hija ya es una mujer casada y culturalmente pertenece a otra etnia. Y sus padres adoptivos son comisionados militares, esto es, colaboradores del Ejército durante la guerra. Encontrarse ha sido sancionar una **distancia**: más que la distancia física que los separaba, ahora es una distancia cultural, histórica, emocional. El padre regresa a su pueblo.

La cultura guatemalteca contemporánea se ha caracterizado por un florecimiento de la cinematografía. Se trata de películas de un cine incipiente, sin el respaldo de una tradición y de una industria cinematográfica. A diferencia de otros países latinoamericanos (México, Cuba, Colombia, Perú, Argentina, Chile) no ha habido una producción comercial anterior que haya sentado las bases para las producciones actuales. Hasta hace poco tiempo, la aparición de una película hecha por un director guatemalteco adquiría la

producción: Guatemala. Género: dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año 2012. Duración: 76 min .

característica de un acontecimiento. Así fue con "El silencio de Neto" (1994), de Luis Argueta[11], un film de marcados rasgos autobiográficos que sorprendió por ser un debut con altos rasgos de profesionalidad. Sin embargo, el relativo éxito en los festivales internacionales (fue postulado al Oscar como mejor film extranjero) no ayudó a Argueta a encontrar nuevos productores para otro largometraje.

Más recientemente, jóvenes directores han presentado propuestas muy interesantes, como "Gasolina"[12], "Toque de queda"[13], "La camioneta"[14] y otros. "Gasolina" es la historia de unos jóvenes que vagabundean en un tiempo muerto, sin mayores ideales y sin mayores objetivos, delatando un fuerte vacío existencial que parecería ser la principal denuncia de la película. El film se apoya mucho en el aspecto lingüístico, más que en la acción, y trata de imitar el habla urbana juvenil guatemalteca. "La camioneta" constituye lo que se podría denominar una 'docuficción', pero también aquí la historia prevalece sobre los aspectos más específicos de la cinematografía. Hay una evidente simpatía por los protagonistas pero la carencia de una trama sólida desvía la atención del espectador. "Toque de queda" aborda el tema de la violencia urbana y la impotencia de la clase media de entender sus verdaderas raíces. Resulta muy significativo que las películas más logradas, en ámbito guatemalteco, sean de

[11] "El silencio de Neto". Director: Luis Argueta. Idioma: español. País de producción: Guatemala. Producido por: Buenos Días. Género: dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año 1994. Duración: 106 min.

[12] "Gasolina". Director: Julio Hernández Cordón. Actores: José Andrés Chamier, Carlos Dardón, Francisco Jácome. Idioma: español. Países de producción: Guatemala, Estados Unidos, España. Color: color. Año: 2008. Duración: 71 min.

[13] "Toque de queda". Directores: Ray Figueroa y Elías Jiménez. Actores: Juan Pablo Olyslager, Julio Serrano, Brenda Lau Markus, Edgar Arreola. Idioma: español. País de producción: Guatemala. Productora: Casa Comal. Género: Dramático. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2012. Duración: 90 min.

[14] "La camioneta". Director: Mark Kendall. Idiomas: inglés, español. Países de producción: Estados Unidos, Guatemala. Productora: Ek Balam Producciones; Follow Your Nose Films. Género: documental. Color: color. Audio: estéreo. Año: 2012. Duración: 71 min.

directores españoles, como la ya mencionada "La jaula de oro" o la afortunada "Estrellas de la línea", de Chema Rodríguez[15].

Lo que distingue a "Distancia" es un rigor artístico casi caligráfico. La película comienza con un plano general en donde se puede apreciar el paisaje guatemalteco del altiplano: las nubes van emergiendo de los valles y pareciera que los picos de la cordillera de la Sierra Madre flotaran bajo un cielo azul sin tacha. Esa atención por una fotografía muy cuidadosa, que no busca simplemente retratar sino reconfigurar la imagen a través del encuadre, va a ser una constante del film. Un deseo por transformar en hecho estético el simple gesto de mirar.

La siguiente secuencia está marcada por otro de los rasgos estilísticos del film: el uso del silencio. En primer plano, el rostro del protagonista, de marcados rasgos mayas, don Tomás Choc, quien está ayudando a cavar la tierra para encontrar las tumbas clandestinas. Lo hace interesadamente, pues busca los restos de su hija. La cámara se desplaza hacia los rostros de otros parientes, que sin mover un rasgo, esperan el resultado de la excavación. Y en medio de ese silencio general (de fondo, los ruidos del bosque y la montaña) poco a poco emerge una calavera. No hay aspavientos ni descomposturas en los hiératicos mayas: reconocen a sus familiares, mientras los antropólogos toman apuntes.

Así como algunos films ("Sin nombre", "Gasolina") apuestan su eficacia a la felicidad de los diálogos, "Distancia", en cambio, se basa en los silencios de don Tomás Choc. Hombre de muy escasas palabras, Choc tiene un cuaderno escolar, y con letra de niño, va escribiendo sus experiencias. En algún momento de la película, dice que comenzó a tomar esas notas cuando tuvo que huir a la montaña. El uso del severo rostro de don Tomás es un gran logro estético. La apuesta del director pareciera estar no en la trama, buena quizá para la taquilla de Hollywood, sino en la imagen. Que la imagen hable sin acudir al lenguaje articulado.

[15] "Estrellas de la línea". Director: Chema Rodríguez. Idioma: español. País de producción: España. Producido por: Tomás Cimadevilla, Beatriz Delgado, Chema Rodríguez. Género: documental. Color: color. Audio: estéreo. Año 2006. Duración 95 min.

El impresionante paisaje rural de Guatemala domina toda la película, que escasamente se detiene en ambientes urbanos. Naturalmente, estamos en el altiplano, conocido por sus altas montañas y por los 21 volcanes que provocan una sensación imponente: a dondequiera que se dirija la vista, hay uno o dos volcanes, algunos en tenue erupción. Sin decirlo, la película nos muestra uno de los contrastes más notables del país: una naturaleza de una hermosura deslumbrante (Aldous Huxley refiere haber sufrido una especie de síndrome de Stendhal en Cobán, el lugar menos adecuado) y un sufrimiento lacerante en las gentes que lo pueblan. Don Tomás se mueve melancólicamente dentro de ese paisaje, como si no percibiera su belleza, como si el dolor que ha experimentado (pero que no refleja sino con mínimos movimientos de su rostro) le impidiera alzar la vista hacia el horizonte. Lo quisiera o no el director, las imágenes son una perfecta metáfora de la vida de los campesinos de Guatemala. Con harta razón, Severo Martínez observa que para el campesino la tierra nunca es un paisaje, sino fuente de esfuerzos, sudores, cansancios. Solo los patrones o los turistas ven la patria como paisaje.

Así, cuando una antropóloga le comunica que ha encontrado a su hija Lucía, y que esta desea verlo, don Tomás no da muestras de ningún sentimiento. Simplemente, va a donde su patrón y le pide permiso para ausentarse del trabajo. La escena refleja con exactitud el comportamiento de los dueños de la tierra respecto de sus campesinos. Entre dictatorial y paterno, el joven patrón concede el permiso, no sin dar un leve regaño al anciano. Es quizá, la única escena del film en la que se denuncian las condiciones de opresión de los campesinos. No es estridente, sino que más bien sugiere la situación a través de los hechos.

El personaje del patrón es representado con el máximo de economía lingüística y gestual. Sucede así con otros personajes que, en un cierto modo, podrían encuadrarse como personajes-tipo: hay un ladino que conduce un vehículo comercial y que vive en constante contacto con los indígenas del altiplano: su actitud resume y declara las contradicciones étnicas de ese tipo de persona. Amigable, jovial, paternalista a veces, el hombre tiene un carácter opuesto al de Tomás Choc. Es extrovertido y alegre. Pareciera no padecer del racismo que exhibe la mayoría de los ladinos, quizá por el contacto constante con la población indígena. Como todos los comerciantes viajeros, el ladino

viaja con una escolta, un policía privado que no se separa nunca del fusil que ostenta. Hay aquí una sabia anticipación narrativa: cuando el ladino ofrece transportar a Don Tomás, en vista de que perdió el autobús, hace notar al soldado y al protagonista una de las realidades más intrigantes de Guatemala: las lenguas indígenas, pese a provenir del mismo tronco mayense, no son fácilmente inteligibles entre sí. Un poco lo que sucede con las lenguas romances: no por saber el español una persona puede entender con facilidad el italiano, el francés o el rumano. El policía es kek'chi'. Don Tomás, k'iche'. Solo pueden comunicar en español. Más adelante, en la película, se entenderá la importancia de este diálogo. Otros personajes representados con gran ironía son un fotógrafo y su novia, ambos también ladinos. Por su profesión y actitud, se nota que pertenecen a los estratos altos del país, y que tienen una ideología progresista, ambientalista, en suma, de izquierda. Pero cuando don Tomás sufre un desmayo, no dudan en abandonarlo a su suerte y escapar despavoridos, temiendo incluso un chantaje. El viaje de don Tomás, por tanto, sigue los cánones que la literatura ya ha establecido: no solamente es un viaje sino sirve como ocasión para ir retratando personas y situaciones. Cuando don Tomás, por fin, llega al pueblo donde se encontrará con su hija, halla a un viejo amigo de los tiempos de la huida a la montaña. Es el único indígena, en la película, que habla español con un fuerte acento maya. Ahora es un fotógrafo y conduce a don Tomás hacia una cantina, en donde van a beber "guaro": aguardiente puro, apenas matizado por unos limones. Hay una escena memorable en esa secuencia: mientras los amigos beben, entran unos expatrulleros civiles.

Los patrulleros civiles fueron una de las armas del Ejército para combatir la revolución armada. En la mayor parte de los casos, obligaron a muchos de los indígenas del altiplano a hacer un veloz servicio militar. Luego los armaron y les dieron poder de vida y muerte en contra de sus mismos paisanos. Algunos de esos patrulleros, como los kapós en los campos de concentración, se convirtieron en los peores verdugos de sus coterráneos. De esa forma, la población se dividió, y viejos odios emergieron. Algunos aprovecharon esa posición de poder para arreglar cuentas con sus vecinos; otros, para despojarlos de sus pertenencias.

El ingreso de los patrulleros en la cantina crea, pues, un ambiente de tensión, pues resulta claro que don Tomás y su amigo pertenecen al otro

bando: al de las víctimas de la guerra. Entonces, en ese tenso momento, el amigo se levanta y canta una canción de guerra, en contra de los mismos patrulleros. Es un acto temerario y catártico, al que el espectador no puede dejar de participar, en su admiración por la valentía del hombre que canta.

Todo está listo para el encuentro entre padre e hija. En una ceremonia semejante a la de un *reality* televisivo, un no bien identificado "Presidente" (¿el presidente de la república?) aprovecha el encuentro para hacer espectáculo y un poco de publicidad.

Es aquí en donde se revela un obstáculo inesperado. La hija, ahora una mujer, había sido secuestrada y adoptada por una pareja, cuyo jefe de familia era Patrullero Civil, es decir, un indígena colaboracionista con el Ejército represor[16]. Ese Patrullero Civil es kek'chi', numerosa etnia que se sitúa en el centro norte del país. Su territorio colinda con el territorio k'iche', pero, como se ha dicho, los idiomas son diferentes.

Padre e hija, para comunicar, tienen que recurrir a un intérprete, un indígena que traducirá al español el diálogo del reencuentro. El español del indígena es perfecto, como solo puede ser una lengua aprendida. El personaje semeja al de don Tomás: es sobrio, reservado, casi inexpresivo, extremadamente respetuoso y consciente del drama que está "interpretando". El padre cuenta a la hija su búsqueda a lo largo de esos últimos años. La hija, a su vez, le refiere haber sido adoptada y quiénes son sus padres adoptivos. Le refiere también que tiene un hijo. En ese momento, el intérprete se levanta, y los deja solos, para que se digan lo que quieran. Es un momento mágico, de gran intensidad dramática, pues ¿qué se van a entender uno del otro? El silencio domina toda esta secuencia, aunque, al fin, algo se dicen, conscientes de que el otro no entiende. Pero al final se entienden, y un intenso abrazo sella el

[16] Las patrullas civiles nacen como una consecuencia del "Plan de Acción para Áreas en Conflicto" (PAAC), un plan de reclutamiento de campesinos por parte del Ejército, que incluía la creación de 'Aldeas Modelo' y de una serie de programas que premiaban la adhesión de los campesinos con comida y otros beneficios. Naturalmente, la alternativa era la muerte (FIGUEROA IBARRA, *El recurso del miedo*, p. 305).

reencuentro. Luego, se separan, conscientes de que cada quien tomará su propio camino y que no se van a volver a ver.

La metáfora de esta conversación muda concentra, a mi parecer, la idea central de la película. La distancia que ha separado a padre e hija es una distancia histórica (la guerra), espacial (los kilómetros entre un pueblo y otro) lingüística y, en fin, simbólica. El film propone la aporía y propone también un sueño, una profecía.

La aporía es la situación actual del país, en donde las diferentes clases y las diferentes etnias están hablando lenguajes diferentes, que, en principio, conducirían a una entropía, a una Babel no solamente lingüística. El diálogo constantemente predicado por el poder no se realiza en la realidad. Cada quien conduce un discurso diferente y eso no hace a una nación. Esa es la "distancia" del título. Al mismo tiempo, el hecho de que padre e hija se hayan logrado entender a pesar de no hablar la misma lengua propone un esfuerzo por superar las barreras lingüísticas, sociales, étnicas, para la construcción de una nueva realidad. Y esa sería la profecía.

Un aspecto de la película que no se debe descuidar y que resulta esencial en ella, es el retrato del mundo indígena contemporáneo. Generalmente, se asocia a la población autóctona con el retraso, con el hambre, la miseria y el analfabetismo. Con un estadio pre-moderno de la sociedad. Y, en efecto, como se ha dicho, la mayor parte de la población indígena vive en esas condiciones, como si la Revolución Francesa no hubiera abierto las puertas a la modernidad.

Pese a todo ello, junto con la ausencia de modernidad, en el mundo indígena han penetrado todos los rasgos de la postmodernidad. Es lo que García Canclini llamó, en los años '90, las «culturas híbridas»[17]. El diagnóstico del estudioso argentino es certero: en muchas partes de América Latina conviven estadios pre-modernos con situaciones postmodernas. Ya lo había enunciado Carlos Fuentes, cuando habla de la cultura latinoamericana como una serie de estratos superpuestos. Me permito disentir de García

[17] N. GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México 1990.

Canclini en el optimismo mostrado en su libro. Porque si bien es cierto que las culturas autóctonas han sido penetradas por lo postmoderno, lo que ha penetrado ha sido el aspecto más deteriorado, más alienante, más consumista.

En la película, ello está ilustrado por el modo de movilizarse de los indígenas. Ahora, en lugares en donde antes los caminos eran senderos de mulas, se abren espaciosas carreteras por donde corren peligrosos autobuses de transporte extraurbano. En varias ocasiones, el viaje de don Tomás tiene que ver con alguno de estos autobuses. O, de todos modos, puede verse el paisaje cortado por esas líneas de asfalto, signo de la modernidad de las comunicaciones.

Otro objeto típico de la postmodernidad es el uso de los teléfonos móviles. En una de las escenas de la película vemos a un joven que pinta el muro de una casa con los colores de la compañía Tigo. Es práctica bastante común que una empresa le pague a una familia la pintura de su casa con tal de que aparezca en la pared el logo de la compañía. Todo el campo guatemalteco está lleno de teléfonos celulares, que hasta el más pobre de los indígenas siente imprescindible. En modo bastante gráfico, la película hace ver la convivencia entre la pobreza y el objeto de alta tecnología.

También, como fondo de algunas escenas, se escucha la radio que transmite en lengua indígena o de todos modos canciones autóctonas. Es otra de las características de la Guatemala contemporánea. Es cierto que la televisión ha invadido los espacios en todo el país. Pero más eficaz ha sido la radio, que requiere poca inversión y que ha sido uno de los instrumentos de comunicación más eficaces, pues los locutores usan las lenguas locales para transmitir todo tipo de mensaje, principalmente de contenido religioso, pero también de contenido político. Ha sido un formidable instrumento de concientización.

Sin embargo, la escena que quisiera subrayar, y que, de suyo, resulta una de las más impresionantes de toda la película, es el Café Internet situado en el pueblo. El lugar está lleno de niños indígenas que juegan con la *playstation*, raptados e hipnotizados por esa diversión electrónica. En este caso, la postmodernidad revela uno de sus rostros más deletéreos y peligrosos. Allá como aquí, el ordenador o la consola de juegos ha sustituido a la comunidad familiar. Comunidad que constituía una de las bases fundamentales para la conservación de las tradiciones indígenas mayas.

Desde la época de la conquista, los mayas habían logrado mantener su cultura, al lado de la cultura española, gracias a una transmisión comunitaria de ritos, religión, costumbres, lengua y tradiciones. Ello se debía a la organización social en el interior de las comunidades mayas: según el derecho consuetudinario, usado mucho más que el derecho romano del Estado, un consejo de ancianos gobierna un pueblo dado, y de ese consejo deriva una jerarquía de los pobladores. Junto con tal organización, existe toda una serie de especializaciones, según las cuales los ancianos van formando a jóvenes escogidos para la retransmisión de todos los aspectos de la cultura. Este tipo de figuras ha cambiado de nombre a lo largo de los tiempos: si antes se les llamaba 'brujos' (según una visión fuertemente eurocéntrica), luego se les llamó 'sacerdotes' (como equivalentes de los intelectuales europeos) hasta que, en la actualidad, se ha llegado a 'guías espirituales'. En cierto sentido, esa actividad casi clandestina sustituía las funciones educativas del Estado, cuyas preocupaciones andaban muy lejos del interés por conceder a los indígenas su derecho a la educación. Si las tasas de analfabetismo (en español) eran muy altas, en cambio la educación comunitaria funcionaba perfectamente, en lengua maya.

Toda esa estructura educativa está siendo puesta en peligro por la penetración de la cultura postmoderna, frecuentemente identificada con la cultura *trash:* comida basura, representada en Guatemala por el "Pollo Campero", que ha llegado ser una suerte de símbolo nacional, la cultura de Disneylandia, el predominio de la telenovela, transmisor de los valores dominantes, la cultura pop globalizada, etc. etc. Algunos representantes del mundo cultural indígena indican el peligro de pérdida de su propia cultura por causa de esta falsa modernización.

En resumen, la película presenta un retrato de la sociedad maya contemporánea, oscilante entre la pre y la postmodernidad. Supera la visión literaria del criollismo de los años 40 e incluso la visión de Miguel Ángel Asturias. El maya de hoy oscila entre el videojuego, el teléfono móvil, el internet café y las antiguas costumbres mayas. Nadie sabe en qué terminará y la película tampoco lo dice: simplemente muestra cómo es.

Para terminar. La guerra interna en Guatemala podría dar lugar a una literatura épica, con la casi infinita cantidad de historias que generó. Sin embargo, quizá por la cercanía de los hechos (aunque ya se van a cumplir 20

años de su conclusión) no ha habido una literatura épica generada por esa guerra. Es como si la materia causara una impresión tan fuerte que amedrentara a los autores. La película "Distancia" no ignora la dimensión épica de su materia narrativa, y, en efecto, aparecen temas clásicos en ella: el tema del viaje (que recuerda a Ulises), el tema de la búsqueda y de la *pietas* filial (La Eneida) y la culminación de la anagnórisis, cara a la literatura de todos los tiempos. Sin embargo, la opción del director Ramírez es por contar esa épica desde una perspectiva sesgada. Decía Gabriel García Márquez que no le interesaba contar la violencia en Colombia desde el punto de vista de los que combatieron, sino desde el punto de vista de los que sudaban frío, escondidos, llenos de terror[18]. De esa manera, Ramírez elige una óptica minimalista: el dolor íntimo, personal, profundo, de un padre que ha perdido a su hija y el dolor tristísimo de no poder recuperarla. El clímax de la película se encuentra en el diálogo entre padre e hija, sobrio, mesurado, definitivo, lleno de silencios y es de uno de los momentos más duros sobre la historia reciente de Guatemala.

La metáfora de la **distancia** resulta de gran clarividencia, pues concentra algunos de los problemas de la Guatemala actual. La distancia social entre los que detentan el poder y los que no tienen nada; la distancia económica, entre los que todo tienen y los que no poseen nada; la distancia entre etnias, que no solo no poseen la misma lengua para dialogar, sino que simplemente no quieren dialogar. No sólo una obra de arte, sino una contribución para "ver" esa distancia y, quién sabe, para que, a través de esa toma de conciencia, se comience a trabajar para abolirla.

[18] M. VARGAS LLOSA, *Historia de un deicidio,* Barral Editores, Barcelona 1971, p. 538.

Centroamericana 26.1 (2016): 85-103
ISSN: 2035-1496

ELECCIONES TRADUCTIVAS ENTRE RITMO Y FUNCIONALIDAD
La traducción italiana de «Hombres de maíz» de M.Á. Asturias

RAFFAELLA ODICINO
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

> La traducción no consiste únicamente
> en reproducir la obra original,
> sino que proporciona una nueva vida al original
> en otros tiempos y espacios.
>
> (Yu-fen Tai)[1]

Resumen: Desde una perspectiva crítica de los *Translation Studies*, el artículo analiza algunos aspectos de la traducción italiana de la novela *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias con el objetivo de reconstruir las estrategias y decisiones adoptadas en el proceso de la traducción, partiendo de que la actividad traductora es una interpretación funcional de los diferentes elementos lingüísticos y culturales presentes en el texto de partida a través de los cuales es posible llegar a una representación global de la creación literaria.

Palabras clave: Miguel Ángel Asturias – *Translation Studies* – *Uomini di mais* – Traducción literaria – *Hombres de maíz*.

Abstract: **Translation Choices between Rhythm and Functionality. Italian Translation of «Men of Maize» by M.Á. Asturias**. From a critical perspective of 'Translation Studies', this

[1] YU-FEN TAI, "Más allá de la traducción: literatura nacional y literatura comparada", *Quaderns. Revista de Traducciò*, 2011, 18, p. 185, en línea <ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n18/11385790n18p179.pdf> (consultado el 16 de junio de 2015).

work discusses some aspects of the Italian translation of the novel *Men of Maize* by Miguel Ángel Asturias in order to reconstruct strategies and decisions taken in the process of translation, assuming that the activity of translation is a functional interpretation of the different linguistic and cultural elements present in the source text through which it is possible reaching a global representation of literary creation.

Key words: Miguel Ángel Asturias – Translation Studies – *Uomini di mais* – Literary Translation – *Hombres de maíz*.

Introducción

Con el nacimiento de los estudios de traducción (*Translation Studies*), Holmes[2] propone una primera clasificación del ámbito de estudio de la traductología y considera la crítica de la traducción parte de la traductología aplicada. Uno de sus objetivos es analizar las traducciones y los fenómenos que acompañan la actividad traductora, para establecer unos principios generales que los expliquen y describan. Por eso, considera imposible separar los fenómenos empíricos de los estudios descriptivos, que en su 'mapa' de los Estudios de Traducción (EdT) subdivide en tres clases:

1. orientados al *producto* (descripción de traducciones),
2. orientados a la *función* (descripción de la situación sociocultural en la que se inscriben las traducciones),
3. orientados al *proceso* (descripción y análisis del proceso realizado por el traductor)[3].

[2] J.S. HOLMES, "The Name and Nature of Translation Studies", en J.S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1972, pp. 67-80.

[3] «*El estudio descriptivo de la traducción (DTS) orientado al proceso* se centra en el proceso o acto mismo de la traducción. El problema de lo que exactamente se realiza en la "pequeña caja negra" de la mente del traductor cuando crea un nuevo texto, en mayor o menor medida correspondiente, en otra lengua», *ivi*, p. 72 (trad. nuestra, cursiva en el original).

En los mismos años, Even-Zohar desarrolla la 'teoría del polisistema'[4] y los sucesivos estudios de Toury y Lefevere[5], que en ella se inspiran, evidencian la importancia del papel que la traducción desempeña en los diferentes sistemas literarios y culturales, considerando esencial estudiar y analizar los textos traducidos para profundizar y comprender las relaciones entre traducción, literatura y cultura.

A pesar de que el interés por definir y trazar una línea general de actuación se ha mantenido en el centro de las investigaciones, aún varios años después de los estudios de Holmes y Even-Zohar, Torop lamenta la falta de unas bases sólidas para su desarrollo y subraya que la crítica de la traducción no debe ser y no es (como a menudo se ha considerado) crítica literaria o textual aplicada a la traducción:

> Mientras no se elaboren las bases generales para el análisis de las traducciones, un crítico no podrá saber en qué fundamentar sus consideraciones. En defini-

[4] La 'Teoría del Polisistema Literario' fue presentada por Even-Zohar en 1974 aplicando, junto con Toury, los principios de la teoría sistémica a la literatura y a su traducción. Los autores consideran la existencia de un sistema en el cual se inscribe la literatura mundial, formado por los diferentes sistemas nacionales, los diferentes géneros y por los que definen microsistemas, como el de la literatura traducida. El microsistema (o subsistema) constituido por la literatura traducida considera que los textos por traducir los elige la literatura de llegada y adoptan, consiguientemente, comportamientos específicos. El texto de llegada puede entonces optar por la aceptabilidad, si es homologado a los cánones de la literatura de llegada, o por la adecuación si presenta más amplia libertad respecto del canon de llegada. En este último caso puede constituir una innovación en la literatura de llegada y también contribuir a su renovación. Cfr. I. EVEN-ZOHAR, "Le relazioni tra sistema primario e sistema secondario all'interno del polisistema letterario", *Strumenti critici*, 1975, 26, pp. 71-79; ID., "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario", en S. NERGAARD (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995.

[5] G. TOURY, "'Translation of Literary Texts' vs. 'Literary Translation'. A Distinction Reconsidered", en S. TIRKKONEN-CONDIT – J. LAFFLING (eds.), *Recent Trends in Empirical Translation Research*, Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Joensuu 1993, pp. 10-24 y ID., *Descriptive translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1995; A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET Libreria, Torino 1998.

> tiva, o la crítica falta completamente, o el análisis textual y verbal se sustituyen al análisis traductológico[6].

Sin embargo, aunque el debate sigue abierto y aún falta un verdadero 'protocolo' de actuación investigadora, es posible reconocer algunos conceptos básicos que la traductología ha ido acuñando y que pueden ser una referencia concreta para construir un modelo de análisis centrado en el proceso que produce el texto de llegada (TL), considerando la crítica de la traducción como la producción de «ensayos que tengan como objeto la manera en que un texto ha sido traducido, la estrategia traductora adoptada y los resultados cualitativos conseguidos»[7].

Entre los conceptos básicos que la traductología ha formulado y que, según Hurtado Albir, «son elementos clave para el análisis de la traducción (...) que han ido desplazando a la que ha sido la noción clave a los largo de la historia: la noción de fidelidad»[8], la autora indica, considerándolos «nociones transversales y recurrentes»[9]: la equivalencia, la invariable y la unidad traductoras; el método traductor; las técnicas, los problemas, los errores de traducción.

Todos estos conceptos «están íntimamente relacionados entre sí y actúan complementariamente en la definición y descripción de la traducción»[10]. La crítica de la traducción, en su aspecto de re-construcción del proceso traductor, podrá entonces partir del análisis de estos conceptos[11] aplicados a un determinado

---

[6] P. TOROP, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, edición de B. Osimo, Hoepli, Milano 2010, pp. 32-33 (trad. nuestra).

[7] B. OSIMO, "Peter Torop per la scienza della traduzione", en TOROP, *La traduzione totale,* p. XXVI (trad. nuestra).

[8] A. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología* (2001), Cátedra, Madrid 2011.

[9] *Ivi*, p. 201.

[10] *Ivi*, pp. 201-202.

[11] Todos estos conceptos han sido estudiados bajo diferentes enfoques, lingüísticos y culturales. La propuesta de 'Modelo Traductológico Dinámico' (MTD) de Bolaños los integra, armonizando el nivel textual (tanto del texto de partida/TP como del TL) con el nivel contextual (contexto sociohistórico) de la traducción, enfatizando que se trata de un «proceso de comunicación intercultural». S. BOLAÑOS CUÉLLAR, "Sobre la ética en la comunicación intercultural: el caso de la traducción", *Signo y Pensamiento. Eje temático*, XXVII (2009), 55, p.

texto de llegada para tratar de interpretar y reconstruir el proceso realizado por el traductor, en su identificación y resolución de problemas, toma de decisiones y aplicación de las diferentes estrategias adoptadas, así como considerar los resultados conseguidos respecto de la función del TL en la cultura receptora[12].

Hombres de maíz / Uomini di mais

Según Francesco Fava

> El segundo descubrimiento de la América de lengua española, para Italia, se produce en 1968: en efecto, en ese año, se traduce *Cien años de soledad* (...) novela a la que están vinculadas las fortunas de la narrativa hispanoamericana del llamado "*boom*"[13].

Un año antes, en 1967, Miguel Ángel Asturias recibe el Nobel por la Literatura y se edita en Italia *Uomini di mais*[14]. La traducción realizada por el

118. Para profundizar el concepto de MTD véase: ID., *Towards an Integrated Translation Approach. A Dynamic Translation Model (DTM)*, 2008, en línea <ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/3726/> (consultado el 22 de junio de 2015).

[12] Sobre la importancia de la función de la traducción en la cultura de llegada véase también la citada 'Teoría del Polisistema' y los estudios de L. VENUTI, *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, Routledge, London/New York 1998; A. PYM, *Method in Translation History*, St. Jerome Publishing, Manchester 1998; TOURY, "'Translation of Literary Texts' vs. 'Literary Translation'. A Distinction Reconsidered" y BOLAÑOS, *Towards an Integrated Translation Approach*.

[13] F. FAVA (ed.), *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Sellerio, Palermo 2013, p. 13 (trad. nuestra, cursiva en el original).

[14] La traducción de *Cien años de soledad* marca el nacimiento del *boom*, pero en esos años varias importantes obras se habían traducido al italiano, entre otras *Pedro Páramo* (1960), *El reino de este mundo* (*Il regno di questa terra*, 1959), *Huasipungo* (1961), *Los perros hambrientos* (*I cani affamati*, 1962) o *El mundo es ancho y ajeno* (*I peruviani*, 1962) que en 1978 se volvió a publicar con el título de *Il mondo è grande e alieno* (véanse los trabajos en FAVA (ed.), *Tradurre un continente*).

hispanista Cesco Vian[15] entreabre las puertas del mercado italiano a un espacio geográfico y cultural tan amplio, variado y *maravilloso* que resultará casi imposible abarcar en su totalidad, a pesar del interés suscitado y del gran éxito de público.

Nos interesa aquí analizar algunos aspectos de la traducción italiana de la novela del gran autor guatemalteco que nos permitan reconstruir una líneas generales de las estrategias y decisiones adoptadas en el proceso, considerando la actividad traductora una interpretación funcional de los diferentes elementos lingüísticos y culturales presentes en el texto de partida para llegar a una representación global de la creación literaria.

Los aparatos paratextuales

La ausencia de aparatos paratextuales (solo siete notas a pie de página)[16] influye fuertemente en la recepción del texto en Italia. Cuando se publica *Uomini di mais*, no solo se debe traducir el espacio literario de Hispanoamérica, sino también su espacio social y cultural. Conocer el marco histórico-social de la novela no es imprescindible para comprenderla, pero, como observa Liano, «saber que viene de

[15] También de Vian son la traducciones al italiano de otras novelas de Asturias: *Mulata de tal* (*Mulatta senza nome*, 1967), *Viento fuerte* (*Vento forte*, 1967) y *Los ojos de los enterrados* (*Gli occhi che non si chiudono,* 1968).

[16] Las pocas notas se concentran en las primeras cincuenta páginas y se refieren fundamentalmente a objetos de la vida cotidiana y elementos de la naturaleza. En la traducción se mantiene el término original, en cursiva: 1) *tecomate*: zucca svuotata che serve da bottiglia (p. 12); 2) *Avilantaro*: Pedro de Alvarado, terribile *conquistador spagnolo*, compagno di Cortés, il ricordo della cui crudeltà è vivo tuttora presso i Maya (p. 24); 3) *bucul*: piccola zucca, usata anche come tazza (p. 25); 4) *pitahaya*: bellissimo frutto rosso di una pianta della famiglia delle cactacee (p. 28); 5) *Nixtamalero*: così chiamato perché all'alba si deve togliere dal fuoco il *nixtamal*, pentola in cui cuoce il mais in acqua di calce, che lo rende più soffice (p. 29); 6) *ocote*: legno di pino molto resinoso, molto adatto a farne fiaccole (p. 38); 7) *fanega*: misura di capacità per aridi, corrispondente a litri 55,5 circa (p. 50). M.Á. ASTURIAS, *Uomini di mais*, Rizzoli, Milano 1967. De ahora en adelante, todas las citas en italiano son sacadas de esta edición, solo se indicará entre paréntesis el número de la página. En todas las citas cursiva en el original, negrita / subrayado nuestro.

allí, de la irrupción del ladino en el mundo indígena, para cambiar violentamente sus ritmos, su cultura, su vida (...) puede ser útil para entender algunos episodios del relato»[17].

La oposición *indio/ladino* presente en la novela se ha sintetizado, muy a menudo, en los diferentes valores asignados al mismo objeto, el maíz: «valor sagrado e integrador/valor económico y comercial»[18]. Desafortunadamente, la traducción italiana de la novela opta por indicar en cursiva el término original *indio* (en la época ya incorporado en el diccionario italiano)[19] y traducir *ladino* con 'civilizzato' (y no en cursiva), trazando inevitablemente una línea de lectura que contrapone *civilización/barbarie* sin brindar coordinadas de ningún tipo que puedan orientar al lector italiano. A pesar de que las notas se puedan considerar en la traducción literaria un «fracaso traductivo»[20], en este caso, en ausencia de una presentación adecuada de la novela[21], una simple nota hubiera evitado la infeliz traducción del término 'ladino':

> Indios con ojos de agua llovida espiaban las casa de los ladinos desde la montaña (133)[22].
>
> Dalla montagna, *indios* dagli occhi color di pioggia guatavano le case dei civilizzati (15).

[17] D. LIANO, "Los déspotas sumisos", en M.Á. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, edición crítica, Gerald Martin (coord.), ALLCA XX/Fondo de cultura económica, colección Archivos, Paris 1992, p. 547.

[18] A. ARIAS, "Algunos aspectos de ideología y lenguaje en *Hombres de maíz*", en ASTURIAS, *Hombres de maíz*, p. 564.

[19] L. AMBRUZZI, *Diccionario español-italiano*, Paravia, Torino 1949.

[20] U. ECO, *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Debolsillo, Barcelona 2009, p. 120.

[21] La introducción a la novela traducida por Vian, realizada por el hispanista Roberto Paoli, aparece en la edición de 1981 (Rizzoli, Milano).

[22] M.Á. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, José Mejía (ed.), Cátedra, Madrid 2014. Todas las citas en español son sacadas de esta edición, solo se indicará entre paréntesis el número de la página. Negrita / subrayado nuestro en todas las citas.

Aspecto fónico y registros lingüísticos

El aspecto fónico representa un ámbito privilegiado en la escritura de *Hombres de maíz*. Un primer desafío para el traductor es mantener la musicalidad marcada por las repeticiones insistidas, el uso de vocablos con carga onomatopéyica, las metáforas, la abundancia de formas coloquiales marcadamente expresivas. Además, en los díalogos de la novela se resaltan los datos fonológicos característicos del habla de los grupos sociales que la protagonizan, como la oscilación vocálica (*meíz, me apié, pior, mesmo, no siás*); la aspiración de la 'h' y de /f/ (*juyó*, *juerza*); la elisión de /d/ (*¿onde lo igeron?*) o la velarización de /b/ (*güeno, güenas*). La representación del nivel fónico del habla constituye un problema traductor casi imposible de resolver, y la traducción italiana uniforma la representación gráfica a una pronunciación estándar, que no contradice las normas lingüísticas a las que el lector está acostumbrado:

–Asegunda parte nu hay (136)
"Seconda parte non ce n'è" (17)

–¿Y onde se podrá averiguar? (140)
"E dove si potrà saperlo?" (19)

–Por eso digo yo que no es pior castigo... (142)
"Per questo dico io che non è il peggior castigo..." (21)

–Y se jue, pue... (161)
" È partito, dunque..." (34)

Los personajes también se caracterizan a nivel gramatical y sintáctico, a través de un menor o mayor apego a la norma[23]. Se trata de una dificultad de traducción notable, puesto que las dos lenguas en juego pueden no presentar las mismas posibilidades de desviación de la lengua estándar en los mismos

[23] Para profundizar el tema del lenguaje hablado en la novela, cfr. D. LIANO, "El habla de los indígenas en *Hombres de maíz*", *Centroamericana*, 2009, 17, pp. 51-61.

ámbitos. Una solución posible es la de familiarizar el TL[24], eliminando los 'errores' y disminuyendo la caracterización del personaje; otra posibilidad es la de trasladar el 'error' a otro segmento del texto, inclusive a otro plano de la lengua (fonético, sintáctico, léxico) en la estrategia denominada de compensación. La traducción italiana de *Hombres de maíz* opta por una estandarización lingüística, eliminando las características del habla popular y los rasgos de desviación de la norma típicos del habla de algunos personajes:

1. "Ve Piojosa, diacún rato va a empezar la bulla" (130).
   "Sai, Pidocchiosa, fra poco qui comincia la cagnara" (13).

2. –Adiós, tené cuidado por todo y hasta puesito –le gritó el señor Tomás secamente (159).
   "Addio, sta' bene attento a tutto e a presto!" gli gridò il signor Tommaso seccamente (33).

El primer caso constituye una *pérdida*, pues el italiano relajado posee la expresión da qui a un po' (dentro de poco); mientras que en el segundo ejemplo habría un buen margen de *compensación* rebajando el registro en otro segmento del texto: tené cuidado → stai all'occhio (¡ojo!)

Los "realia"

Una de las cuestiones más debatidas en la traductología es la dicotomía 'traducibilidad/intraducibilidad'. En un texto literario el nivel de intraducibilidad está directamente relacionado con la presencia de elementos léxicos marcadamente culturales, o *realia*, que determina una mayor o menor fluidez del texto de llegada (TL). Las dificultades de traducción relacionadas con los *realia* han sido analizadas por varios teóricos (como «indicadores culturales»

[24] La dicotomía familiarización/extrañamiento propuesta por Venuti, destaca la importancia del elemento cultural en el proceso de traducción y considera el primer método una violencia etnocéntrica sobre el texto fuente y el segundo una práctica cultural transgresiva. Cfr. VENUTI, *The Scandals of Translation*.

en la definición de Nord o «culturemas» en la de Vermeer) y sistematizadas por Vlahov y Florin[25].

El problema concreto que presenta un texto con una frecuencia muy marcada de *realia* es la imposibilidad de reproducir plenamente la connotación de dichos elementos en la lengua de llegada ni las varias asociaciones que estos sugieren en el lector del texto de partida. Ya desde las primeras páginas la abundancia de *realia* geográficos en la novela de Asturias evoca un mundo capaz de 'enardecer la imaginación' y despertar todos los sentidos del lector[26]:

1. La tierra cae soñando de las estrellas, (...) donde el guarda canta con lloro de barranco, vuela de cabeza el gavilán, anda el zompopo, gime la espumuy (126).
2. Las piedras de las hondas de pita zumbaban (...) entre las parvadas de torditos, clarineros, sanates y cuachocos que venían a buscar granos para sus buches y sus nidos (187).
3. en busca (...) de la calaguala, la contrayerba y el chicalote, por menester (296).

[25] Los elementos culturales han sido considerados centrales en la traducción por Eugene Nida ya en 1945 en "Linguistics and Ethnology in Translation Problemas" (en E. NIDA, *Exploring Semantic Structures*, Fink, München, 1975, pp. 66-78). Sucesivamente, han sido estudiados por Peter Newmark, Christiane Nord en cuanto indicadores culturales y por Hans Vermeer en cuanto culturemas (cfr. C. NORD, *Translating as a Purposeful Activity*, Sr. Jerome Publishing, Manchester 1997, p. 34). Por su parte, Vlahov e Florin dedican al concepto de *realia* un estudio completo, dividiéndolos en: geográficos y etnográficos, folclóricos y mitológicos, cotidianos o histórico-sociales y estudiando las posibles estrategias traductoras (cfr. S. VLAHOV – S. FLORIN, "Neperevodimoye v perevode: realii" ["The Untranslatable in Translation: Realia"], *Masterstvo perevoda,* n. 6, Sovetskii pisatel, Moskva 1970, pp. 432-56; S.VLAHOV – S. FLORIN, *Neperovodimoe v perevode. Realii*, Vysšaja škola, Moskva 1986, citados en B. OSIMO, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano 2004).

[26] M. ZISKA, "La visión exótica del mundo indígena en *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel de Literatura 1967", *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 10 (2012), 1, p. 42, en línea <divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/VisionExoticaDivergencias.pdf> (consultado el 15 de junio de 2015).

Todos los ejemplos se refieren a *realia* geográficos sin correspondencia en italiano y que la traducción analizada tiende a mantener, aunque de manera no uniforme, tratando de evitar el procedimiento de sustitución[27] y la consiguiente 'falsificación' de la realidad del texto:

1. La tierra cae soñando de las estrellas (...) donde el guarda canta con lloro de barranco, vuela de cabeza el gavilán, anda el zompopo, gime la espumuy (126).

   La terra cade sognando dalle stelle (...) dove il guardiano canta con pianto di botro, cala in picchiata lo sparviere, passeggia la grande formica *zompopo*, geme la colomba spumosa (9-10).

En este fragmento se evidencian tres diferentes elecciones traductoras:
- calco traductivo: guarda, forma apocopada de guardabarranca (pájaro de la selva), en el original encuentra su explicación en el complemento circunstacial que le sigue (canta con lloro de barranco). En la traducción resulta imposible mantener este equilibrio, y se opta por una traducción literal del *realia* (guardiano) que pierde toda relación semántica con el complemento circunstancial (pianto di botro)
- transcripción: el *realia* se mantiene, pero adicionando un elemento que lo explicita: formica *zompopo*. Este recurso es utilizado frecuentemente en *Uomini di mais*: zompopo → formica *zompopo*; sanates → uccelli *sanates*; cenzontle → uccello *cenzontle*, julín → pesce *julín*, etc.
- aproximación: se traduce el *realia* por aproximación, en este caso mediante una palabra que reproduce solo la estructura fonética del original, acompañada de un elemento denotativo: colomba *spumosa*.

[27] La sustitución es uno de los procedimientos indicados por Vlahov y Florin en la traducción de los *realia* y consiste en la utilización de un elemento presente en la cultura de llegada (*realia* por *realia*, *realia* por expresión genérica o *realia* por 'análogo funcional'). El riesgo de la estrategia de sustitución, en la traducción literaria, es el de aumentar la comprensibilidad inmediata en detrimento del valor estético y del respeto de la diversidad cultural.

2. Las piedras de las hondas de pita zumbaban (...) entre las parvadas de torditos, clarineros, sanates y cuachocos que venían a buscar granos para sus buches y sus nidos (187).

   Le pietre delle fionde di fibra d'agave fischiavano (...) tra le frotte di tordi, *clarineros, sanates, cuacochos* e altri uccelli, che venivano a beccar grani per i loro gozzi e i loro nidi (52).

En este caso la técnica utilizada es de traducción contextualizada: la traducción italiana agrega un elemento de contextualización de todos los *realia*, ausente en el original (altri uccelli).

3. en busca (...) de la calaguala, la contrayerba y el chicalote, por menester (296).

   in cerca (...) della felce *calaguala*, della controerba medicinale e del cardo *chicalote*, ottimi ingredienti (141-142).

En el ejemplo se evidencia la técnica de transcripción explicitada: felce *calaguala* y cardo *chicalote*. Además, se ha utilizado la técnica de apropriación mediante el calco: controerba (contrayerba), agregando un determinante que no está presente en el original (medicinale).

De mayor dificultad resulta la traducción de los *realia* cotidianos, referidos, como en los ejemplos siguientes, a la comida. La descripción del banquete, rebosante de imágenes, nos sumerge en los preparativos:

1. Las encargadas del chile colorado rociaban con sangre de chile huaque las escudillas de caldo leonado, en el que nadaban medios güisquiles espinudos con cáscara, carne gorda, pacayas, papas deshaciéndose, y güicoyes, en forma de conchas, y manojitos de ejote, y trozaduras de ichíntal (149).

2. Las tamaleras, zambas de llevar fuego, sacaban los envoltorios de hoja de plátano amarrados con cibaque de los apastes aborbollantes y los abrían en un dos por tres. Las que servían los tamales abiertos, listos para comerse, sudaban como asoleadas (...) tropezones para los que en comenzando a comer el tamal, llegan hasta a chuparse los dedos (...) Tamales mayores, rojos y negros (...), y tamalitos, acólitos (149-151).

3. tamalitos (...) de tusa blanca, de bledos, choreques, lorocos, pito o flor de ayote; y tamalitos con anís, y tamalitos de elote (...) tamalitos coloreados con grana y adornados con olor (149-151).

La traducción italiana opta por una estrategia (a veces excesivamente) familiarizante, de actuación de la norma de adaptación[28] del texto a la cultura de llegada, con mayor o menor fortuna (evidenciamos en negrita las soluciones familiarizantes, que siguen la norma de adaptación):

1. Las encargadas del chile colorado rociaban con sangre de chile huaque las escudillas de caldo leonado, en el que nadaban medios güisquiles espinudos con cáscara, carne gorda, pacayas, papas deshaciéndose, y güicoyes, en forma de conchas, y manojitos de ejote, y trozaduras de ichíntal (149).

   Le incaricate del **peperone** rosso innaffiavano con sangue di **peperone** *huaque* le scodelle di brodo fulvo su cui galleggiavano *huisquiles* spinosi tagliati a metà e nemmeno sbucciati, assieme a carne grassa, frutti di palma e patate che si frantumavano, e *guicoyes* in forma di conchiglia, e **fagiolini verdi** a mazzetti, e fettine di radice di *ichintal* (25).

En este fragmento se evidencian diferentes elecciones traductoras:
- sustitución *realia* por *realia*: la traducción italiana utiliza un *realia* de la cultura receptora (peperone, fagiolini verdi), también muy utilizado en la cocina popular. En el caso de 'peperone *huaque*' la sustitución es parcial, pues se mantiene un elemento de la estructura original.
- transcripción: el *realia* se mantiene, sin agregar un elemento que lo explicite: *huisquiles*, *guicoyes*, *ichintal* (con la pérdida de los elementos gráficos del acento y la diéresis). La traducción considera suficiente el contexto para alcanzar un nivel de comprensión aceptable.

2. Las tamaleras, zambas de llevar fuego, sacaban los envoltorios de hoja de plátano amarrados con cibaque de los apastes aborbollantes y los abrían en un dos por tres. Las que servían los tamales abiertos, listos para comerse,

[28] TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*.

> sudaban como asoleadas (...) tropezones para los que en comenzando a comer el tamal, llegan hasta a chuparse los dedos (...) Tamales mayores, rojos y negros (...), y tamalitos, acólitos (149-151).
>
> Le addette alle crocchette, rosse in faccia dal tanto soffiare sul fuoco, estraevano i fagottini di foglia di banano legati con fibre di tifa dagli orci ribollenti, e li aprivano in un batter d'occhio. (...) Quelle che servivano le polpette aperte, pronte per essere mangiate, sudavano come vittime di un'insolazione (...) bocconcini per quelli che cominciano a mangiare le crocchette e se ne leccano le dita (...) Crocchette enormi, rosse e nere (...) e polpettine di contorno (25-26).

El fragmento es parte de una unidad de traducción (la descripción de la preparación de la comida)[29] con un elemento léxico predominante presente en el original (tamal) que se pierde totalmente en la traducción. Los tamales se convierten en croquetas y albóndigas (crocchette, polpette) en una técnica de sustitución por analogía funcional que exaspera la norma de adaptación a la cultura meta:

3. **tamalitos** (...) de tusa blanca, de bledos, choreques, lorocos, pito o flor de ayote; y **tamalitos** con anís, y **tamalitos** de elote (...) **tamalitos** coloreados con grana y adornados con olor (149-151).

   fagottini di candido cartoccio di mais, con bietole, fiorellini rosa, semi commestibili, germogli di *pito* o fiore di *ayote*; e **polpettine** all'anice, e **polpettine** di *helote* (...) e **crocchettine** colorate con la cocciniglia e profumate di spezie (25-26).

[29] Según A. Hurtado Albir «La unidad de traducción es uno de los temas más complejos que tiene pendientes la Traductología. En este sentido, comparte las dificultades teóricas de la definición de texto; en el caso de la unidad de traducción, la dificultad es todavía mayor, ya que se produce entre dos situaciones comunicativas y dos textos (el original y la traducción) y se dan más procesos cognitivos», HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, p. 237. Consideramos, en este caso, 'unidad de traducción' no solo una unidad funcional y operativa, sino también una unidad de sentido constituida por elementos de diferente naturaleza y que forma parte de la 'organicidad textual'.

En el ejemplo también se pierde la repetición de la palabra *tamal* que evoca la función del maíz como fuente de sustentamiento del hombre y hasta aparece una tercera forma de traducirla: **fagottini** (empanaditas).

Asimismo, para no interrumpir excesivamente la fluidez del texto[30], predomina la estrategia familiarizante en la traducción por generalización de elementos de la naturaleza: bledos → bietole; choreques → fiorellini rosa; lorocos → semi commestibili).

El mundo mítico

El título de la obra de Asturias remite explícitamente al mito prehispánico de la creación del hombre y el máiz será, consiguientemente, uno de los símbolos presentes en toda la obra. Entre los aspectos lingüísticos que en la novela aluden al mundo mítico podemos identificar las maldiciones y la venganza ritual. El fuego, símbolo de la venganza ritual, también está presente en toda la novela junto con la noche y el agua con carácter ambivalente, siendo a la vez aliados de la vida y de la muerte.

Otro elemento lingüístico que remite al mundo mítico, así como a la tradición oral y su carácter colectivo, es la repetición que, en la novela de Asturias, no se da solo en la voz del relato, sino en las voces de los personajes, que recrean el estilo formulaico y repetitivo de los textos mayas. En la novela este recurso no influye solo en el aspecto fónico/musical, sino también en la representación de la cultura oral indígena de la cual la repetición es un rasgo típico, como observa Ong

> pensar en términos no formulaicos, no mnemónicos, aún cuando fuera posible, sería una pérdida de tiempo puesto que el pensamiento, una vez formulado, no podría ser recordado y no sería conocimiento duradero, sino pensamiento fugaz. (...) Un pensamiento y un discurso lineal y no repetitivo, o analíticos,

[30] VENUTI, *The Scandals of Translation*.

son creaciones artificiales, estructuradas por la tecnología de la escritura (pp. 64 y 69)[31].

En los ejemplos siguientes la repetición (o evocación) de los elementos simbólicos genera imágenes que se instalan en la memoria:

1. tamalitos (...) de tusa blanca (...); y tamalitos con anís, y tamalitos de elote, como carne de muchachito de maíz sin enducerer (149-151).

2. Luego se encendieron fogarones con quien conversar del calor que agostaría las tierras si venía pegando con la fuerza amarilla.
   Alrededor de los fogarones, la noche se veía como un vuelo tupido de pajarillos de pecho negro y alas azules.
   Cerca de los fogarones otros hombres se escarbaban las uñas delos pies con sus machetes (147).

3. ¡Treme otro, mija!.... Tamales mayores, rojos y negros, (...) ¡Treme otro, mija!... (...) tamalitos coloreados con grana y adornados con olor. ¡Treme otro, mija!... (149-151).

En la traducción italiana en ninguno de los ejemplos propuestos se mantiene la repetición, decisión que influye en la cadencia del texto y sus alusiones a la cultura oral:

1. tamalitos (...) de tusa blanca (...); y tamalitos con anís, y tamalitos de elote, como carne de muchachito de maíz sin enducerer (149-151).

   fagottini di candido cartoccio di mais (...); e polpettine all'anice, e polpettine di *helote*, come carne di bimbo, di mais non indurito (25-26).

Además de perderse la repetición, el uso del marcador de pausa que separa bimbo/di mais cambia el significado del enunciado. El mais non indurito ya no

[31] W.J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986 (trad. nuestra).

es especificativo del sustantivo bimbo, sino de polpettine, anulando el sentido implícito de 'recién nacido' y la alusión al mito de la creación del hombre.

2. Luego se encendieron fogarones con quien conversar del calor que agostaría las tierras si venía pegando con la fuerza amarilla.
   Alrededor de los fogarones, la noche se veía como un vuelo tupido de pajarillos de pecho negro y alas azules.
   Cerca de los fogarones otros hombres se escarbaban las uñas de los pies con sus machetes (147).

   Poi si accesero roghi, con i quali conversare del caldo che avrebbe rinsecchito i terreni se avesse seguitato a picchiare con la forza gialla.
   Attorno ai roghi, la notte, si vedeva un fitto svolazzare di uccelletti dal petto nero e l'ali blu.
   Altri uomini, accanto ai bracieri, si pulivano le unghie dei piedi coi coltellacci (23-24).

El uso de dos palabras diferentes en la traducción de "fogarones", roghi y bracieri**,** interrumpe la repetición presente en la parte inicial de los tres párrafos que se presentan en rápida sucesión y forman parte de la misma unidad de traducción[32]. Además, en el último caso, se produce también un cambio en el orden de las palabras que modifica la cadencia del fragmento y la imagen evocada.

3. ¡Treme otro, mija!... Tamales mayores, rojos y negros, (...) ¡Treme otro**,** mija!... (...) tamalitos coloreados con grana y adornados con olor. ¡Treme otro, mija!... (149-151)

[32] En el texto original las repeticiones son casi siempre ternarias, y en varias ocasiones la traducción respeta esta cadencia, como en el siguiente ejemplo: «¡Qué de mentiras aquella noche en San Miguel Acatán (...) ¡Qué de mentiras piadosas salidas de los sobres (...) ¡Qué de cartas en aquella párvula ciudad» (356) / «Quante bugie, quella sera, a San Michele Acatán (...) Quante pietose menzogne traboccanti dalle buste lacerate (...) Quante lettere in quella piccola città» (192).

> "Me ne dia un'altra, bellezza mia!...". Crocchette enormi, rosse e nere [...] "Venga un'altra, bellezza mia!..." [...] crocchettine colorate con la cocciniglia e profumate di spezie. "Ancora un'altra, bellezza mia!" (25-26).

La repetición de una de las palabras clave de la unidad de traducción (tamal), se entrecruza en el original con la insistente fórmula con la que se pide la comida. La traducción italiana elimina toda repetición, y utiliza siempre una fórmula diferente. Tampoco reproduce el habla relajada y el registro coloquial: en particular, para la contracción de la forma voseante "traéme → treme" usa la tercera persona singular, que es forma de cortesía del italiano (me ne dia).

Conclusiones

Según Ángel López García «la traducción no puede aspirar a otra cosa que a reemplazar unas formas por otras, *con mayor o menor fortuna*»[33]. Y con mayor o menor fortuna la traducción italiana de *Hombres de maíz* se enfrenta con un texto denso de dificultades traductoras, que se evidencian en la abundancia de referencias culturales, juegos fónicos, invenciones lingüísticas y en la variedad de registros presentes en la novela.

Publicada por primera vez en 1967, casi veinte años después de la aparición del original, constituye para el lector italiano un primer acercamiento a una visión de la realidad distante y totalmente desconocida. Visión que el autor guatemalteco sabe intuir y expresar a través de la estructura misma de la obra y de una extraordinaria riqueza verbal. Las reiteradas acumulaciones, enumeraciones y metáforas de *Hombres de maís* y sus incursiones a un mundo que solo se puede bosquejar a través de la elaboración del mito, constituyen un desafío constante en la construcción de una estrategia traductora flexible y funcional que debe *re*-crear, en su musicalidad, exuberancia y variedad de registros, una realidad (lingüística) maravillosa.

[33] A. LÓPEZ GARCÍA, "Estudios sobre neurolingüística y traducción", 2008, p. 56, en línea <www.uv.es/=alopez/documentos/neuroytrad.pdf> (consultado el 27 de junio de 2015, cursiva nuestra).

El espacio intercultural que habita la traducción la lleva a cumplir con una función ética en el encuentro entre las culturas de las que se hace mediadora. *Uomini di mais* oscila entre las dos normas primarias, que no se excluyen mutuamente, de adecuación (al texto original) y aceptabilidad (para las espectativas del lector meta). Adecuación y aceptabilidad, ritmo y funcionalidad son conceptos que exigen una constante negociación por parte del traductor entre el texto de partida y las posibilidades que ofrece la lengua meta. En su conjunto *Uomini di mais* trata de compensar las inevitables pérdidas y no evita una estrategia global de extrañamiento que renuncie a la de fluidez y haga del traductor lo que Venuti[34] define un «rebelde con causa», que promueve la visibilidad del texto original tratando de proyectar al lector en la cultura que lo ha producido. Pero, si por una parte nos demuestra que la traducción no es imposible, por otra nos dice que es imposible reproducir toda la fuerza y vitalidad idiomática del original.

[34] VENUTI, *The Scandals of Translation*.

Centroamericana 26.1 (2016): 105-132
ISSN: 2035-1496

ICONOGRAFÍA FEMENINA EN EL ARTE Y EL CINE Y SU APROPIACIÓN EN LA OBRA DE LUIS DE LIÓN

TANIA PLEITEZ VELA
(Universidad de Barcelona)

Resumen: El artículo analiza dos textos del escritor guatemalteco Luis de Lión a partir de la configuración de los arquetipos femeninos presentes en dichos textos y su vínculo con tradiciones y discursos culturales europeos, tal y como aparecen en dos obras claves de la cinematografía del siglo XX. El conflicto cultural al que aluden los textos de Luis de Lión puede ser leído, a la vez, como una propuesta innovadora y transgresora de representación del conflicto histórico guatemalteco que toma en cuenta no sólo el espacio público y la Historia, sino que también incursiona en el espacio privado, uno donde la ladinización ha dejado como saldo una arquitectura emocional violentada.

Palabras clave: Luis de Lión – Feminidad – Masculinidad – Imagen – Conflicto cultural – Violencia.

Astract: Female Iconography in Art and Cinema and its Appropriation in the Work of Luis de Lión. The article analyzes two texts of the Guatemalan writer Luis de Lion considering the configuration of the female archetypes present in these texts as well as their links with European traditions and cultural discourses, as they appear in two key works of the twentieth century cinematography. The cultural conflict alluded by the texts of Luis de Lion can be read, at the same time, as an innovative proposal and a transgressive representation of the Guatemalan historical conflict that takes into account not only public space and history, but also private space, one where ladinización has left a violated emotional architecture.

Key Words: Luis de Lión – Femininity – Masculinity – Image – Cultural conflict – Violence.

Ya en un artículo anterior[1] me he referido a la utilización de arquetipos femeninos como eje para expresar un conflicto cultural por parte del escritor guatemalteco Luis de Lión. En el presente artículo profundizaré en los aspectos tratados en aquel (relativos a los arquetipos forjados por simbolistas y prerrafaelistas, cuya influencia se traslada a la literatura durante gran parte del siglo XX) y añadiré una breve referencia sobre dichos arquetipos representados en dos filmes: la película de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), y la de Roger Vadim, *Y Dios creó a la mujer* (1956), los cuales aparecen, de alguna forma, adaptados en la escritura del guatemalteco, tanto en su novela *El tiempo principia en Xibalbá* como en su poema "Y Dios creó a la mujer"[2].

Una colisión cultural y de géneros

En los últimos años, varios estudiosos nos han informado sobre el traumático evento que significó el paso de una sociedad indígena (paralela y equivalente en términos de género) a una sociedad colonial androcéntrica. Por ejemplo, Susan Kellogg, en su artículo "From Parallel and Equivalent to Separate but Unequal: Tenochca Mexica Women, 1500-1700"[3], hace referencia al declive progresivo de las condiciones de vida de las mujeres nahuas (en lo que a estatus legal e influencia social se refiere) durante los dos siglos posteriores a la conquista de México. Asimismo, Karen Vieira Powers ha dedicado un libro al análisis de la génesis de la sociedad androcéntrica en Hispanoamérica, *Women*

[1] El artículo se titula "'Buscando algún sol que hubiera dentro'. Estudio comparativo entre *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión y *Canto palabra de una pareja de muertos* de Pablo García", en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2014, 27-28, en línea <istmo.denison.edu/n27-28/articulos/05.html> (consultado el 4 de abril de 2015).

[2] Las ilustraciones utilizadas en este artículo son de dominio público a menos que se indique la fuente.

[3] Artículo incluido en S. SCHROEDER – S. WOOD – R.S. HASKETT (eds.), *Indian Women of Early Mexico*, University of Oklahoma Press, Oklahoma 1997.

in the Crucible of Conquest. The Gendered Genesis of Spanish American Society, 1500-1600:

> A pesar de que la invasión española en las Américas frecuentemente figura como una colisión cultural, lo que permanece menos comentado es que también fue una colisión de géneros. Ya que, dentro de esa confrontación entre dos mundos inmensamente distintos –el europeo y el indígena–, está inmerso el encuentro entre pueblos que tenían creencias distintas sobre lo que significaba ser una mujer y lo que significaba ser un hombre[4].

Por lo tanto, esta investigadora correlaciona la imposición del colonialismo español con la variación de los roles de género, la sexualidad y las relaciones entre hombres y mujeres en el Nuevo Mundo. En otras palabras, examina hasta qué punto se alteraron los sistemas de género indígenas, lo que se tradujo en un cambio significativo de la posición social de estas mujeres. Según la estudiosa, en el mundo precolombino, estas relaciones se basaron en un principio de equivalencia y paralelismo: la esfera de las mujeres y la de los hombres eran distintas pero de ninguna manera se imponía una sobre la otra. Pero los conquistadores y colonizadores trajeron ideas sobre las relaciones entre hombres y mujeres radicalmente distintas. En realidad, el patriarcado gobernaba las relaciones sociales, políticas y económicas de *toda* Europa. Pero Vieira Powers señala que en España este era aún más extremo debido a que involucraba la reclusión de las mujeres en el hogar con el fin de salvaguardar su sexualidad. En este sentido, la Iglesia le confiaba a los hombres el bienestar espiritual, moral y físico de sus mujeres (esposas, madres, hermanas, hijas)[5].

[4] K. VIEIRA POWERS, *Women in the Crucible of Conquest. The Gendered Genesis of Spanish American Society, 1500-1600,* University of New Mexico Press, New Mexico 2005, p. 39 (la traducción es mía).

[5] Muchas de las creencias que los conquistadores traían provenían de una cultura que le asignaba a los hombres casi exclusivamente la autoridad sobre los asuntos tanto políticos y religiosos como familiares y domésticos. Legalmente, las mujeres estaban bajo el tutelaje de sus padres, sus esposos o algún pariente masculino. Si eran llamadas para ejercer de testigos en un

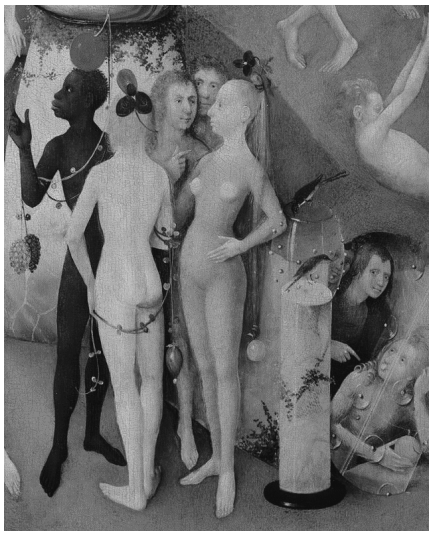
No extraña, pues, que Luis de Lión, nacido en el seno de una familia kakchikel, se aprovechara de uno de los conflictos europeos más antiguos para hablar de la situación indígena contemporánea, un conflicto que tradicionalmente ha marcado a la sociedad patriarcal occidental y que ha perfilado su imaginario: el miedo y la fascinación que la mujer ha causado en el hombre, sobre todo la mujer erótica. De Lión se aprovecha del mismo para referirse a la ladinización del indígena hasta en lo más profundo de su intimidad, es decir, se detiene en un proceso cultural, una colisión, que termina distorsionando el espacio de los afectos, el terreno emocional, sobre todo las relaciones domésticas y sexuales entre hombres y mujeres indígenas.

El origen de esta imaginería europea tiene dos vertientes las cuales reflejan, al mismo tiempo, las reacciones que tradicionalmente la mujer ha causado en el hombre, ese ser deseado pero que también encarna el pecado y la muerte. La primera tiene que ver con Eva, ya que es la portadora del pecado original y es, según el cristianismo, la culpable de los males de la humanidad. Esto ya se deja ver, por ejemplo, en la Edad Media por medio de imágenes religiosas. En la catedral de Reims, del siglo XIII, destaca una escultura de Eva acariciando un reptil, mientras que en la catedral de Chartres, también del siglo XIII, sobresale la escultura de la esposa de Putifar (amo de José) escuchando los consejos del diablo. En la iglesia de la Sainte Croix (Burdeos), del siglo XII, aparece esculpida una mujer, símbolo de la lujuria, junto a su amante, el demonio[6]. Más adelante, en el arte, destaca la tabla central "Tierra" del famoso tríptico de El Bosco (Jerome van Aken), *El Jardín de las delicias* (1500-1505): en el caótico mundo de los pecados y la lujuria, en una esquina, se ve a una Eva diminuta escondida en una cueva, señalada por Juan el Bautista con dedo acusador.

juicio, tres mujeres eran consideradas equivalentes al valor de un testigo masculino. *Ivi*, pp. 40-41.

[6] Véase: E. BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid 1998, pp. 36-38.

Eva acariciando un reptil, catedral de Reims, siglo XIII[7]



"Tierra" (detalle), El Jardín de las delicias (1503-1504)[8]

La otra vertiente tiene que ver con el mito hebreo de Lilith, supuestamente la primera mujer insubordinada que abandona a Adán y que encarna el paradigma de la perversidad femenina: representa a la mujer sensual y seductora, atractiva y fatal, la diablesa, quien a menudo es retratada con la serpiente como aliada y amante, ya que el reptil es tanto la personificación de Lucifer como un símbolo fálico. Obras pictóricas como *La tentación de San Antonio* (1878) de Félicien Rops o *El pecado* (1893) de Franz von Stuck, evidencian el imaginario y la iconografía que ha existido en torno a la mujer como personificación de la lujuria y cómplice del demonio; la *femme fatale* precisamente se convirtió en figura paradigmática de los pintores prerrafaelistas y simbolistas; mientras que la *Venus Verticordia* (1864-68) de Rossetti (cuadro en que sobresale, rodeada de flores, una mujer de larga y ondulante cabellera, labios carnosos y un pecho parcialmente descubierto, pero que

[7] Fuente: BORNAY, *Las hijas de Lilith*, p. 36.

[8] El Bosco, *Museo Nacional del Prado*, Madrid.

alrededor de su cabeza lleva una especie de aureola) ya perfila el ideal masculino de mujer que prevaleció a finales del siglo XIX y durante gran parte del XX: la figura sincrética Virgen/Venus.

F. Rops, La tentación de san Antonio, 1878 – Bibliothéque Royale Albert Ier, Bruselas

F. von Stuck, El pecado, 1893 – Galleria d'Arte Moderna, Palermo

D.G. Rossetti, Venus Verticordia, 1864-68 – Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth

Sin embargo, en el *Popol Vuh*, todos los dioses tienen una contraparte femenina: lo masculino y lo femenino son complementos ineludibles que intentan demostrar el equilibrio universal. La creación, según los antiguos mayas, se sustenta en una concepción dualística, razón por la cual los nombres de la divinidad son ordenados en parejas creadoras, como Ixmucané e Ixpiyacoc. Por lo tanto, si en el imaginario masculino europeo se ha enfatizado durante siglos la cualidad fatal de las mujeres, lo "peligroso" del principio femenino del mundo, es decir, la amenaza del Eterno Femenino (y de ahí la necesidad de construir una imagen de mujer virginal y etérea, como contrapropuesta), la cosmología maya más bien se vertebró tomando en cuenta ese principio, existiendo así una fuerte presencia femenina en el proceso de creación del universo y la humanidad.

En la novela *El tiempo principia en Xibalbá* (escrita entre 1970 y 1972, pero publicada por primera vez en 1985), De Lión explora el deseo masculino que experimenta una comunidad de indígenas en una Guatemala ladinizada y racista. Precisamente, la imagen de la mujer le sirve al autor como elemento narratológico de conflicto convirtiéndose así en el eje sobre el cual se

precipitan y yuxtaponen las diferencias entre indígenas y ladinos. Lo anterior se expresa en la dicotomía virgen/puta. Como dice Toledo:

> Los hombres de la comunidad tienen una obsesión, poseer sexualmente a la virgen, ya que históricamente representa como símbolo, no al cristianismo en la imaginería indígena, sino a la mujer española, intocable, virgen, blanca y libre de pecados como parte de los valores inculcados durante el proceso de evangelización a que son sometidos los indígenas conquistados y coloniales[9].

Así, la estatua de la Virgen de Concepción, la de mejillas «color de durazno», desata el deseo sexual en los hombres de una aldea indígena. Al ser una virgen blanca, los indígenas no pueden identificarse religiosamente con dicho símbolo: por un lado, es una imagen impuesta a su imaginario espiritual y, por el otro, la virgen no es morena ni tiene los rasgos indígenas. Así, la presencia de la virgen materializa y acentúa la diferencia entre ladinos e indígenas. Al mismo tiempo, esta se convierte en un objeto de deseo de los hombres indígenas por ser precisamente un símbolo ajeno, exótico.

Todos los hombres desean a la virgen en silencio, pero como no pueden poseerla sexualmente (al fin y al cabo es un ídolo de madera), recurren a Concha, la "puta" de la aldea, una muchacha parecida a la virgen, con «el mismo pelo, la misma cara, los mismos ojos, las mismas pestañas, las mismas cejas, la misma nariz, la misma boca y hasta el mismo tamaño, con la diferencia nada más de que era morena, que tenía chiches, que era de carne hueso y que, además, era puta»[10]. Pero llega un día en que el deseo deja de ser reprimido y vivido en silencio: uno de los hombres, Pascual (que representa al indígena ladinizado) secuestra la estatua de la virgen e intenta concretar con ella el acto sexual o, más bien, lleva a cabo una violación: «Pasó toda la noche en lucha

[9] A. TOLEDO, "Entre lo indígena y lo ladino: *El tiempo principia en Xibalbá* y *Velador de noche, soñador de día,* tonalidades melodramáticas en la narrativa guatemalteca contemporánea", *Tatuana,* s/a, 2, p. 8, en línea <www.bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revxibal-velador.pdf> (consultado el 10 de diciembre de 2014).

[10] L. DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, Bancafé/Magna Terra editores, Guatemala 2003, p. 18.

constante contra la madera, puyándola, queriendo atravesarla a puro huevo, pero la madera se resistía. A veces parecía que como que se iba a convertir en carne, que como que estaba a punto de sangrar, y entonces su miembro se volvía más nervio, más miembro, más necio»[11].

La imagen, por supuesto, resulta transgresora y provocadora: el falo del subalterno que corrompe el símbolo divino del poder ladino. No obstante, ese hombre intenta penetrar la madera una y otra vez, sin éxito, hasta que, adolorido, se resigna y la mira «como quien mira a un enemigo que lo ha derrotado». Esa imagen grotesca desenmascara la realidad de una cultura poscolonial que ha sembrado la semilla de la discriminación: de la misma forma que no puede penetrar ese pedazo de madera, ese indígena, aunque ladinizado, tampoco puede penetrar en el mundo ladino, realmente no tiene lugar en esa cultura y, a su vez, termina despojado: «Y ojeroso, desvelado, deshecho su miembro, herido, dolorido, su cara más vieja como si viniera de un lugar terrible». Por lo tanto, el hombre termina por despreciar a esa imagen de la virgen: «en sus mejillas ya no había ni sombra de color y sus labios necesitaban ahora de algún colorete para aparentar frescura. Parecía una cualquiera, parecía una puta»[12].

Esta actitud pareciera reflejar su desprecio por ese mundo ladino que a la vez lo rechaza. El conflicto está servido: por un lado, el deseo despega de la imagen femenina construida, la de la mujer blanca, virginal, idealizada, anhelada, pero esa imagen se distorsiona cuando se vuelve terrenal, cuando la virgen deja de ser intocada, cuando se vuelve "carne". Entonces a aquella se le impone otra imagen, también construida: la de la mujer fácil, la mundana, la *femme fatale*. Idealización y desprecio se precipitan sobre ese eje femenino. Por lo tanto, en la novela se construye un espacio erótico donde coexiste lo blasfemo y lo sagrado, lo que marca un descenso a un ambiente de rasgos surrealistas (incluso expresionistas, por los elementos grotescos de los que

[11] *Ivi*, p. 61.

[12] *Ibidem* (todas las citas de este párrafo pertenecen al mismo número de página de la novela).

beben las imágenes) donde lo atroz y lo violento coinciden con el esperpento y lo excéntrico. De esta forma, el erotismo se asocia a los rasgos ideológicos del catolicismo invirtiéndose el simbolismo tradicional de este último[13].

En síntesis, podemos comprobar que en la novela lionina el dilema de los prerrafaelistas y simbolistas, que explicaré más adelante, se expresa en la bifurcación que adquiere el deseo masculino en esa comunidad indígena: una vez conquistados por el imaginario europeo, esos indígenas fantasean con otro ideal de belleza femenina, una mujer blanca, con mejillas «color de durazno». Pero al mismo tiempo hay otra mujer deseada (por parecerse físicamente a la Virgen de Concepción) que, sin embargo, es repudiada porque es una mujer que experimenta un fuerte deseo sexual; Concha, de hecho, encarna un doble prejuicio porque no es blanca y encima es "puta". Todo lo anterior inevitablemente desencadena un conflicto en el interior de los hombres indígenas de la novela: su complejo de inferioridad aumenta porque saben que no pueden aspirar a tener en sus brazos a una mujer blanca y virginal (el arquetipo impuesto), puesto que el indígena ocupa el último escalón en la escala social:

> Recordás que sabiendo que era imposible una unión con ella, con esa madera, buscaste en la ciudad qué pariente suya podría quererte, que buscaste a muchas, que les decías que en tu pueblo tenías tierras, dinero, buena casa; recordás que todas te rechazaron, que no te miraban siquiera, que sólo te escuchaban las de las cantinas pero que de todas maneras te decían: ¡Indio!, y que entonces fue cuando te conseguiste a ésta que sí te habla; que sí te oye, que sí te amó, que aún podría amarte otra vez; a ésta que es india pero que por lo menos tiene el nombre y el apodo de la que vos adorabas; a ésta, pero no para mujer sino que para sirvienta[14].

[13] PLEITEZ VELA, "'Buscando algún sol que hubiera dentro'. Estudio comparativo entre *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión y *Canto palabra de una pareja de muertos* de Pablo García".

[14] DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 66.

De ahí que en la novela uno de los hombres exprese su deseo de forma violenta (robándose la virgen e intentando violar la estatua de madera), una acción simbólica que llama la atención sobre su situación: puesto que en el entorno ladino no tiene voz ni existe, aquel se hace visible mediante una acción escandalosa, agresiva, esperpéntica. Vale la pena preguntarse: ¿Por qué Luis de Lión utiliza imágenes femeninas para referirse a la invisibilización del mundo indígena y sus conflictos en una sociedad ladinizada? Tendremos que irnos atrás en el tiempo y al continente europeo, al origen de la mujer como signo y arquetipo en las artes, como objeto de arte.

Orígenes de una iconografía femenina

Erika Bornay, a largo de su libro *Las hijas de Lilith*, sostiene que desde finales del siglo XIX y principios del XX, las ideas abstractas del simbolismo hicieron uso de una "forma concreta" de mujer a la que le fue otorgada una dimensión conceptual, es decir, arquetípica, pero con una riqueza de matices como nunca antes la había tenido en la historia del arte. Dicha dimensión se tradujo en obras pictóricas, literarias y, más tarde, cinematográficas, en las que se palpan claramente dos versiones de lo femenino construidas en el imaginario: la mujer artificial (amante-estéril) y la natural (esposa-madre). No obstante, como vimos, las representaciones femeninas se remontan varios siglos atrás, evidenciando que la realidad social y cultural de la misoginia ha estado tan presente que ha llegado a naturalizarse. El supuesto carácter maligno y tiránico de la mujer se ha venido retratando constantemente; por ejemplo, en el grabado titulado *La cólera de la esposa* (siglo XV), de Israhel van Mechenem, aparece una esposa maltratando a su indefenso marido bajo la mirada gozosa del diablo. Más adelante, hacia finales del XIX, la idea continuó viva como lo demuestra *Las etapas de la crueldad* de Ford Madox Brown: la niña maltrata al perro mientras la joven se muestra indiferente a su pretendiente.

I. van Mechenem, La cólera de la esposa, siglo XV – Albertina, Viena

F.M. Brown, Las etapas de la crueldad, 1890 c. – City Art Galleries, Manchester

Dichas representaciones, precisamente, alcanzan un punto álgido a finales del siglo XIX con los prerrafaelistas y los simbolistas, quienes las convirtieron en iconografía recurrente. Como afirma Bornay, «aunque la mujer es también la esposa casta, la madre-Madonna, y la *soeur d'election* baudeleriana, ella es, sobre todo, la mujer fatal»[15]. Uno de los primeros en utilizar el término de la *femme fatale* fue Georges Darien, en su novela *Le voleur* (1897). Décadas más tarde, la aceptación de su forma francesa apareció en la edición de 1969 de *The Random House Dictionary of the English Language*: «Femme fatale. French. An irresistible attractive woman who leads men into danger; siren»[16]. Nacía así, oficialmente, la imagen arquetípica de la mujer fatídica en el arte, la literatura y el cine.

¿Por qué los simbolistas insistieron en una dimensión negativa de la imagen femenina construida? Bornay opina que una respuesta se puede encontrar en su concepción dual del mundo:

[15] BORNAY, *Las hijas de Lilith*, p. 98.

[16] *Ivi*, p. 114.

> para los simbolistas, existe un mundo superior, el del espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos. Esta supuesta *bondad* del espíritu, en oposición a la *maldad* de la materia, dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico y religioso y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo de la mujer, puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos[17].

¿Y por qué enfatizar ese miedo? Según Bornay, en Europa, el miedo a lo femenino se hizo más patente a partir de mediados del siglo XIX, cuando empezaron a aparecer movimientos feministas organizados (como el de Flora Tristán). Asimismo, las mujeres ingresaron como trabajadoras en la vida pública, en fábricas y oficinas. Para muchos, observar a la mujer fuera de su papel conyugal y maternal se convirtió en motivo de ansiedad y miedo; fuera de los papeles tradicionales, esta se les aparecía como un ser usurpador y amenazador al *statu quo* establecido. Al mismo tiempo, había otro motivo importante: la prostitución crecía a niveles alarmantes; las fronteras a las que las prostitutas estaban confinadas se ampliaban, convirtiéndose en protagonistas de los centros urbanos. Esto se tradujo en pavor a las enfermedades venéreas: los placeres sexuales equivalían a la muerte, como ha quedado reflejado en el cuadro de Félicien Rops, *La parodia humana*.

Todo lo anterior culminó con la aparición del arquetipo de la *femme fatale* para dar forma a aquella mujer que tanto inquietaba a la comunidad masculina. Precisamente, es hacia el final de ese siglo que Baudelaire escribe: «El satanismo ha vencido. Satán se ha vuelto ingenuo»[18]. Los artistas se obsesionaron además con los excesos sexuales (recordemos *La Venus de las*

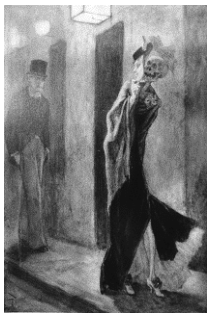
[17] *Ivi*, p. 98.

[18] A. ALVAREZ, *El dios salvaje. El duro oficio de vivir*, Emecé editores, Barcelona 2003, p. 220.

pieles de Sacher-Masoch), lo que pareciera más chocante a la sociedad burguesa, aquello que demostrara la intensificación de una vida dedicada al arte. En su libro *La muerte, la carne y el diablo*, Mario Praz muestra como gradualmente el fatalismo llegó a ser sinónimo de fatalidad sexual: «la *femme fatale* reemplazó a la muerte como inspiración suprema»[19]. Por lo tanto, se afianza una imaginería literaria y visual que tiene como protagonista a la mujer con poder letal, sensual, dominante, la "mala", un arquetipo que surge del deseo y la misoginia masculinos y que empieza a aparecer bajo un amplio repertorio iconográfico. Así, se la representa bajo el maquillaje de diversos rostros basados en personajes míticos de la antigüedad pagana, histórica y bíblica: Eva, Lilith, Salomé, Judit, Dalila, Venus, Pandora, Medea, Circe, Helena de Troya, Cleopatra, Mesalina, Lucrecia Borgia, la Esfinge, la Medusa, la Sirena, la vampiresa... Precisamente, en la novela de Ramón del Valle Inclán, *La cara de Dios* (1889), Víctor le describe a su amigo Palomero la pasión que siente por Paca la Gallarda, a lo que este responde: «Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían»[20].

[19] *Ivi*, p. 219.

[20] R. DEL VALLE INCLÁN, *La cara de Dios*, Taurus, Madrid 1972, p. 273.



F. Rops, La parodia humana, 1881[21]

Lo más importante de tener en cuenta es que por medio de esas imágenes femeninas, en la que sobresale la representación del dominante y el dominado, se excluye, automáticamente, toda posibilidad de una relación armónica, recíproca y dual, de ahí sus connotaciones trágicas y las implicaciones emocionales de estos conflictos. Se trata de contradicciones emocionales recreadas por medio de tópicos. Así, en un sentido tradicional, las diversas versiones de lo femenino se convierten en un eje donde se precipita el conflicto, la mujer-arquetipo que lleva intrínseca la muerte, la perdición, el ángulo emocionalmente violento de la existencia masculina.

Siguiendo a P. Jullian, Bornay subraya que «el cine, incluso mejor que la pintura, va a ofrecer a un mundo más y más mecanizado las imágenes creadas años atrás por los decadentes y los simbolistas»[22]. Basta recordar el impacto que en 1915 produjo el exotismo de Theda Bara (juego de palabras que a la inversa se lee *death arab,* destacando la sexualidad y el exotismo), cuando protagoniza *A Fool There Was,* en el papel de una vampiresa. En 1917, la actriz volvió a llamar la atención personificando a otra imagen representativa de la *femme fatale*: Cleopatra. En definitiva, aquellos mitos que tanto fascinaron a la sociedad masculina de artistas, van a ser recuperados por el cine. Mas aun, la concepción europea y decadente de la mujer, expresada en la oposición madre/*femme fatale,* también llegará a Latinoamérica por medio de los

[21] Fuente: Lluvia artificial (http://lluviaartificial.blogspot.com.es/2013/04/felicien-rops.html)

[22] BORNAY, *Las hijas de Lilith*, p. 385.

modernistas, que bebieron de la imaginería simbolista[23], pero también del cine y de la publicidad.

Foto publicitaria de Theda Bara, 1918[24]

Dos referencias cinematográficas en diálogo con Luis de Lión

Una de las películas expresionistas más clásicas y legendarias es, sin duda, *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. No hay espacio aquí para entrar profundamente en el argumento del filme, pero lo que me interesa destacar es el papel de María en el contexto de la distopía futurista que se retrata, una donde coexisten dos clases bien definidas: los pensadores y los trabajadores. Así, una pequeña élite vive rodeada de lujo opulento mientras que la gran

[23] Por ejemplo, no olvidemos la construcción de la mujer en algunos poemas de Rubén Darío. En esta línea, Darío también adoptó el imaginario de la mujer fatal, a la que en ocasiones le exige que sea profunda, como en "Querida de artista" (*El canto errante*, 1907). En este, el yo poético le insta a una mujer-hechicera que se ponga a la altura de su amante artista, en otras palabras, que abandone la "artificialidad": «Cultiva tu artista, mujer, / que por cierto debes tener / los ojos de las hechiceras... / Cultiva tu artista, mujer, / sin abusar del alfiler / y del filo de las tijeras. / Y si eres de las hechiceras / que, desnudas, se dejan ver / en las pieles de las panteras, / o si de las tristes fieras, / cultiva tu artista, mujer». (R. DARÍO, "Querida de artista", en P. GIMFERRER (ed.), *Poesía*, Planeta, Madrid 2000, p. 209).

[24] Fuente: Forum de FilmdeCulte (http://forum.plan-sequence.com/theda-bara-t16751.html)

mayoría trabaja en condiciones deshumanizantes, en un complejo industrial que se iguala a una máquina monstruosa. María es una proletaria carismática, profundamente estimada por sus compañeros de trabajo, que suele sermonearles sobre la paz venidera y les pide paciencia para que no se subleven todavía, basándose en una profecía: pronto llegará el mediador, aquel que se convertirá en el corazón entre la cabeza (los pensadores) y las manos (los trabajadores). María se presenta, pues, como una especie de *Madonna*.

María, rodeada de velas, recuerda a una virgen[25]

María sermoneando a los trabajadores en las catacumbas[26]

Cuando el fundador y gobernante de la ciudad, Joh Fredersen, se entera que los trabajadores tienen planes de revuelta, le pide ayuda a un científico llamado Rotwang, quien le presenta su último invento: un androide. Fredersen le ordena al inventor que le otorgue al androide los rasgos de María, con el fin de aprovecharse de la credibilidad que esta tiene con los trabajadores. Rotwang secuestra a la carismática proletaria y transforma su figura en androide. La María-androide es lo opuesto de la María-humana y tiene todas las características de la *femme fatale* (seductora, artificial). Es ya ampliamente famoso el guiño cautivador que la androide hace durante un primer plano de la película.

[25] Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

[26] Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

María-androide, con gesto seductor[27]

Una vez creada, María-androide es presentada en Yoshiwara, un *nightclub* donde suelen divertirse los hijos de los ricos. Es allí donde interpreta sus bailes eróticos y los hombres enloquecen invadidos por la lujuria: pelean, se ponen celosos, se llenan de lascivia, cometen pecados. Pero, sobre todo, la veneran.

Los hombres en el nightclub reaccionan al baile exótico de María-androide[28]

En una escena, se la retrata como la meretriz de Babilonia, la gran prostituta del Apocalipsis. Así, los hombres observan con fascinación, asombro, deseo y adoración a ese fenómeno irresistible que es la mujer erótica, y esta aparece como símbolo que anuncia la muerte, la perdición, la llegada del Apocalipsis. En pocas palabras, una vez más se hace referencia a la trilogía mujer-sexo-muerte, o, lo que es lo mismo, maldad, pecado, castigo.

[27] Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

[28] Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

María-androide en pleno baile[29]

María-androide como la meretriz de Babilonia y los hombres a sus pies[30]

¿Y cómo es percibida María-androide en el lugar de los trabajadores? Programada por su inventor, quien obedece las órdenes de Fredersen, en el mundo proletario esta versión de María actúa como agente provocador: incita a los trabajadores a rebelarse. El plan de Fredersen es que lleven a cabo la sublevación para tener una excusa que le permita utilizar la fuerza en contra de ellos y reprimirlos. Sin embargo, los trabajadores descubren que han sido engañados. Creyéndola una bruja, terminan quemando a María-androide.

Ahora bien, lo interesante es que Luis de Lión nos muestra ese conflicto desde la perspectiva contraria: el deseo sexual y la perdición son provocados por la virgen (y no por la *femme fatale*), subvirtiendo de esta forma el imaginario tradicional. No obstante, en ambos casos se alude a una imagen femenina que al principio aparece virginal pero que luego es transformada en *femme fatale* por la mano del hombre: a través de la tecnología, en el caso de *Metrópolis*, y a través de una violación, en el caso de *El tiempo principia en Xibalbá*. En la novela, la virgen adquiere rasgos esperpénticos y surrealistas cuando, después de ser violada, la estatua es animada, adquiere vida, deja de

[29] Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

[30] Captura de imagen. ©1927 Universum Film AG (UFA). Credit: © 1927 UFA / Courtesy Pyxurz.

resistirse ante Pascual, su violador, y se abandona al deseo, tanto así que se aferra a este:

> Adentro, él oyó que llamaban. (...) Estaban enlazados como perros que no quieren desprenderse, atornillados para siempre. Él se dejaba como chupar, como absorber, como mamar por bajo; ella se deshacía en suspiros, en vaivenes, en movimientos de mar pacífico. (...) Seguían llamando en la puerta de la iglesia. Tocaban, querían empujar la puerta la puerta y entrar, pero no se atrevían. Ella se prendía más a él. Él quería zafarse para ir a preguntar qué querían, pero ella le tendía sus dos piernas en la espalda como tenazas y lo jalaba más hacia su cuerpo como para desaparecerlo.
> En la puerta seguían tocando.
> –Soltáme siquiera un momentito. Sólo voy a ir a ver que quieren y regreso.
> Pero ella no lo oía. Estaba en el último momento[31].

Cuando la virgen animada es descubierta en pleno acto sexual por todos los miembros destacados de la aldea, comienza a excusarse aunque enfatizando la diferencia entre indígenas y ladinos, es decir, adoptando un discurso condescendiente, paternalista y discriminatorio, el discurso construido por una hegemonía ladina que se sabe impune:

> Y entraron el alcalde, sus auxiliares y ministriles, el encargado de la milicia y los dos principales de la Cofradía y los demás miembros y las Hijas de María. ¡Jesús, las Hijas de María! Entonces, le dio vergüenza y de un tirón se zafó de él, corrió hacia donde estaba su ropa y se puso el vestido blanco, el manto azul, la corona de reina de las vírgenes, de rosa mística, torre de David, arca de oro,

[31] DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, pp. 70-71. Esa acción posesiva y dominante de alguna forma recuerda a la Fílide reinterpretada por el artista prerrafaelista Edward Burne-Jones: el pintor británico la retrata como árbol florido que se inclina y abraza al asustado Demofonte, quien intenta desprenderse de sus abrazos apasionados pero sofocantes, anuladores. La leyenda original cuenta que Fílide (o Filis), desesperada porque su esposo ausente no regresaba, se ahorcó, convirtiéndose en un deshojado almendro. Demofonte volvió tiempo después y cuando se enteró que la muchacha se había transformado en árbol, lo abrazó, tras lo cual el almendro se llenó de hojas (P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona 1981, p. 200).

> salud de los enfermos, refugio de los pecadores... Y les pidió perdón a todos, les dijo que disculparan pero que tenía años y años de haber conocido sólo a la paloma y que de allí en adelante nada, que mentiras, que seguía siendo virgen, que gracias porque la perdonaban, que gracias por no hacerle nada a su momentáneo marido, que sí, que déjenlo, que no tuvo la culpa, que había sido ella quien se le había insinuado y que ni modo, él era hombre. ¿Qué de puritita verdad la perdonaban? ¿De de veras de veras? Ah, vaya. Pues les haría todos los milagritos que quisieran. Pero que eso sí, si con él se había metido había sido por pura casuanecesidad. Que no fueran a pensar que con todos sería igual. Que recordaran que eran inditos. Que otra vez gracias por ponerla nuevamente en su camarín. ¡Gracias, inditos por su buen corazón![32].

Como vemos, la virgen justifica su acto sexual en un principio de etnicidad y, en ese sentido, Pascual posiblemente representa una excepción porque es un indígena ladinizado, diferente al resto de los "inditos" de la comunidad. Es en este momento que los hombres de la aldea se rebelan, se colocan en el escenario principal y ponen de manifiesto su etnia, pero bajo sus propios términos: destruyen la estatua de madera para reemplazarla por esta otra virgen, la virgen/puta, la virgen/*femme fatale*, la cual cesa de representar una dicotomía u oposición binaria para convertirse en una unidad sincrética. Según Palacios, esa acción simboliza el violento rechazo a un sistema social, cultural y sexual impuesto, lo cual restablece la tradición indígena, tal y como lo han hecho con otros santos folclóricos guatemaltecos, por ejemplo, Maximón. Aunque Palacios acierta al decir que alzar ese nuevo ídolo sincrético supone la construcción de una nueva identidad indígena, marcada por una constante tensión, no concuerdo con que eso implique únicamente una auto-determinación, una rearticulación de sus tradiciones, de su cultura y de lo indígena[33]. A mí parecer, se trata de algo mucho más complejo. Cuando la

[32] *Ivi*, pp.71-72.

[33] R.M. PALACIOS, *Indigenousness and the Reconstruction of the Other in Guatemalan Indigenous Literature*, Tesis doctoral, Universidad de Toronto, pp. 108-110, en línea <tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19072/1/Palacios_Rita_M_200911_PhD_thesis.pdf> (consultado el 8 de abril de 2015).

virgen/*femme fatale* comienza a ser venerada, en realidad no toma lugar un verdadero empoderamiento indígena. El conflicto iniciado a partir del fuerte deseo que experimentan los hombres de la aldea más bien representa una especie de fin de mundo indígena, tal y como lo conocían, en el que se resquebraja y se rompe la armonía de su espacio doméstico, el de los afectos, el de las relaciones entre hombres y mujeres, el de la familia, y, por ende, el espacio de la comunidad. Porque ese conflicto cultural y psicológico también toca a las mujeres indígenas, quienes, al ser consideradas por sus hombres como "hambrientas, feas", empiezan a sentir celos de la virgen: «Y no tardó mucho tiempo sin que las mujeres empezaran a ver en sus maridos su amor por ella [la virgen], a darse cuenta de que [ellas] sólo les servían para desahogarse, para tener hijos, para hacerles la comida»[34]. De esta forma, se erosionan las relaciones entre hombres y mujeres indígenas, imponiéndose, a la vez, un silencio catastrófico:

> Pero todos –padres, madres, hijos– con el amor, el rencor, el odio o los celos en silencio, subrepticiamente, clandestinamente en el corazón, sin sacarlos a los labios: ellas, eternamente bocarriba, pasivas, odiando mientras recibían a los hombres; ellos, amando a la Virgen mientras hacían, se movían sobre sus mujeres, cesaban, se agotaban; los hijos, agarrando de la mano a sus novias, pero por no poder agarrar la de la otra[35].

Como vemos, las mujeres indígenas adquieren una resentida conciencia de su diferencia con respecto a la virgen ladina: «aunque siempre se habían fijado que no eran blancas, rosaditas, pelo canche y sin trenzas, cuerpo fino y que se entiende, ladinas como ella, ahora esas diferencias pesaban, les dolían. Y empezaron a casi odiarla con respeto»[36]. Las mujeres indígenas, por lo tanto, llegan a ser discriminadas no solo por el mundo ladino sino también por sus hombres. Incluso, llegan a ser las víctimas de la violencia que devora a estos, esa

[34] DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, p. 63.

[35] *Ivi*, p. 64.

[36] *Ivi*, p. 63.

violencia desatada por la fervorosa veneración que ellos le rinden a la virgen/puta:

> Pero las mujeres decidieron rescatar a sus maridos, a sus novios, a sus padres, a sus hermanos, a sus hijos, y se apostaron en la primera esquina, y cuando la procesión asomó los llamaron con ruegos, con señas, con lágrimas, pero los hombres, en lugar de hacerles caso, las tomaron de las trenzas, las arrastraron, les rasgaron los vestidos y con leños y machetes y bofetadas les dieron en el rostro, en los senos, en el sexo, en las nalgas, en las piernas, en los brazos, hasta dejarlas bocarriba o bocabajo echando sangre y luego, pasando sobre sus cuerpos, sobre los llantos de los niños, sobre amores y fraternidades y maternidades, prosiguieron la procesión por las calles del pueblo[37].

Por un instante, surge el sueño de reconstruir la aldea, la aldea primigenia, «a querer reinventarla exactamente igual a la imagen que tenían de ella en el cerebro desde hacía siglos. Pero se dieron cuenta de que había que hacerla de nuevo... Pero ya no hicieron nada»[38]. Ante esa parálisis anímica y colectiva, provocada por el proceso transculturador, el odio, los celos, las peleas y el soplo de la Muerte arrasan con ellos. De esta forma, la virgen/*femme fatale* encarna también a la Muerte: «ella y su cofradía, la de la Muerte. (...) Tenía sed de vida y quería empezar a matar ya»[39]. Así, llega ese fin del mundo indígena de "hacía siglos":

> todos hacían retazos el aire con sus machetes, disparaban contra cualquiera, herían, mataban, maltrataban, gritaban, crujían de pura calentura, de puros celos y sólo algunos, a falta de no poderla besar, sobar, coger, morirse encima de ella, agarraban puñaditos de tierra, la besaban y se la tiraban.
> Pero nadie vio que se hizo. Porque cuando por fin terminó la batalla, en el quebradizo silencio, solo se escuchaba el silencio de los que habían muerto, los quejidos de los que agonizaban, de los sobrevivientes que, trastrabillando, trataban de levantarse y caminar, y más tarde, en la cantina o en las tripas de las

[37] *Ivi*, p. 75.
[38] *Ivi*, p. 73.
[39] *Ivi*, p. 75.

> calles, otra vez el chilín de los machetes y el ruido seco de los disparos, el adiós de las vidas, el silencio cuando ingresaban a la otra orilla, el silencio de esa orilla, el llorar de las mujeres que desfilaban buscando cada quien el cadáver que les pertenecía, el cansancio, la muerte, el silencio final[40].

Nuevamente pregunto: ¿Por qué De Lión eligió precisamente esta perspectiva para referirse al conflicto entre el mundo indígena y el ladino en la Guatemala de mediados del siglo XX? Me parece que la clave la encontramos en un poema posterior titulado "Y Dios creó a la mujer". La fecha que aparece en el manuscrito de este poema es la del 14 de mayo de 1984, por lo que prácticamente es lo último que escribió antes de su secuestro, el cual, precisamente, tuvo lugar al día siguiente. Según su hija Mayarí, es de suponer que el poema estaba en gestación; tampoco se sabe si escribió alguna línea durante su cautiverio, antes de su asesinato el 5 de junio de 1984[41]. En cualquier caso, el poema fue incluido recientemente en *Poemas del volcán de fuego* (Cultura, Guatemala 2014), aunque su elaboración no es parte original de los poemas que conforman a dicho libro. Si esto fue lo último que escribió De Lión, no me parece exagerado proponer que las alteraciones de lo masculino y lo femenino en el mundo indígena, debido a las estrategias de una política discriminatoria (que sistematizó y normalizó el racismo), fue una obsesión literaria que el autor mantuvo hasta el final.

En "Y Dios creó a la mujer", el escritor guatemalteco se vale del título de la famosa película de Roger Vadim, de 1956, protagonizada por Brigitte Bardot. Antes de leer el poema, me parece importante mencionar brevemente una escena de dicha película, donde el personaje de la francesa, Juliette, baila eróticamente tal si fuera una Salomé, algo que conecta con la iconografía que he descrito arriba.

[40] *Ivi*, pp. 76-77.

[41] Comunicación personal con Mayarí de León por medio de correo electrónico, 8 y 10 de diciembre de 2014.

Fuente: Fotolog[42]

Fuente: Última película[43]

El baile desinhibido de Juliette despierta un instinto violento en Michel, uno de los hombres que está obsesionado con la belleza y la actitud libre de la joven. Ese instinto se materializa cuando desenfunda una pistola y dispara para detener el baile. En definitiva, su danza reitera, una vez más, la representación femenina como símbolo de lo pagano, de la materia, de la sexualidad, el deseo y la perdición. Destaca en esta escena la presencia directa de la violencia y, además, la equivalencia del eterno femenino al insondable misterio: lo femenino retratado como algo tan desconocido y lejano como lo era el continente africano para el europeo. No en vano Freud denominó a la mujer como el Continente Negro. Y no en vano aparece la Bardot bailando rodeada

[42] http://www.fotolog.com/bbrigittebb/56721701/

[43] http://ultimapelicula.blogspot.com.es/2014/09/80-cumpleanos-de-brigitte-bardot. html

de africanos y al son de sus tambores. En la película de Fritz Lang, la mujer erótica sobresale como símbolo que anuncia la llegada del Apocalipsis y la discordia. En contraste, como vimos arriba, en *El tiempo principia en Xibalbá* lo que se enfatiza, por medio de imágenes femeninas, es el fin del mundo indígena, tal y como se conocía. En la película de Vadin se alude directamente al conflicto afectivo, al sentimiento de inseguridad, que provoca esa tradicional dicotomía virgen/*femme fatale*, algo que se transparenta en el irónico poema de De Lión.

Efectivamente, en el poema "Y Dios creó a la mujer", Luis de Lión satiriza ese imaginario artificialmente construido mostrando el contraste entre dos imágenes de mujer: la indígena natural y la blanca sensual, es decir, aquella que se le apareció cuando vio en la pantalla a la francesa. Así, el yo poético, en un diálogo imaginario con la Bardot, le asegura, irónicamente, que ha provocado un fuego en su interior. Después de hacer una descripción del cuerpo voluptuoso de la actriz, aludiendo a la imagen sincrética de Lilith y Eva, el autor enfatiza el contraste que se establece con un estado de cosas anterior a esa imagen artificialmente construida:

Eva mía,
caminabas
y eras la tierra y sus dos movimientos.
Eras mi sueño.
Todas las noches te metías en mi cabeza
con tu cuerpo de serpiente y tu piel de lirio.

Brigitte Bardot
yo venía de un pueblo donde no había cine
y sus mujeres eran catedrales.
Mis ojos sólo conocían los troncos de los árboles
y nunca habían visto un muslo.
Los senos no tenían nada de erotismo,
eran frutas llenas de jugo para los labios de los niños.
Los brazos y los abrazos eran cunas o nidos.
Las cinturas no eran de avispa,
eran redondas.
Los vientres eran surcos para reproducir la vida,
no almohadas.

Y uno crecía,
se casaba,
tenía hijos
y eso era todo.

Pero Dios
creó en París una mujer
y la exportó envuelta en celuloide.

(...)
Brigitte Bardot,
yo intenté la resistencia,
pero tu fuego era demasiado.
La aldea que yo traía en la cabeza
fue tomada por asalto y arrasada.
Y tuve que abrirte mi corazón
y luego alzar los brazos.

De eso hace muchos años,
Brigitte Bardot.
Y sin embargo...[44].

De Lión alude a la idea de que el indígena no conocía el erotismo a la manera europea precisamente por no existir en su cotidianidad la represión sexual, consecuencia de las prohibiciones católicas. Eso no quiere decir que no sintiera deseo, solo que la sexualidad y la construcción de género se vivían de manera diversa. Pero, con la llegada de ese Dios patriarcal, occidental, europeo, también comenzó a respirar en su imaginario una imagen de mujer supuestamente perversa y fascinante, alzando contradicciones, y es precisamente ahí donde comienzan los problemas, las fracturas en la psique masculina, en la psique de los hombres indígenas ladinizados. Por otra parte, surge otra pregunta al leer el poema: ¿está también Luis de Lión satirizando la imagen de la mujer indígena que alberga el

[44] L. De Lión, "Y Dios creó a la mujer", *Web poética*, 19 de junio de 1998, en línea <mypage.direct.ca/j/julio/lion.html> (consultado el 2 de diciembre de 2014).

mundo ladinizado, una visión más naif, primitivista? Es decir, ¿está el autor satirizando ambas imágenes femeninas construidas? No hay espacio aquí para ahondar en este último punto pero es una pregunta que lanzo para estudios futuros sobre el tema. Por ahora, creo que merece la pena considerar las imágenes femeninas que ha creado la artista indígena Paula Nicho Cumez, originaria de San Juan Comalapa, pueblo conocido por ser el lugar de nacimiento de varios artistas guatemaltecos, como José Colaj. Paula Nicho Cumez ha creado imágenes que humanizan a la mujer indígena desde una perspectiva más compleja porque aparece con sus pesares y sus anhelos y no solo ejerciendo sus labores domésticas y maternales[45].

P. Nicho Cumez, Cruzando fronteras, 2007[46]

[45] Para más información véase: "Celebrating Guatemalan Women during Women's History Month: Paula Nicho Cumez", *Roots and Wings*, 12 de marzo de 2012, en línea <root-sandwingsintl.org/blog/2012/03/celebrating-guatemalan-women-during-womens-history-month-paula-nicho-cumez/>; y *La mujer maya / Maya Woman: The Helen Moran Collection*, 2008-2013, en línea <mujeresmayasenarte.org/gallery.html> (consultados el 5 de diciembre de 2014).

[46] Fuente: *La mujer maya/Maya Woman*, The Helen Moran Collection, en línea <http://www.mujeresmayasenarte.org/gallery.html>.

Conclusión

Considerando el poema "Y Dios creó a la mujer" y lo enfatizado en la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, Luis de Lión nos entrega una propuesta personal contra-hegemónica que pareciera querer decir que, así como el mundo ladino ha alterado la imagen de la mujer en la mente indígena, descomponiendo dramáticamente el equilibrio en que vivían, así ha intentado entrar en su psicología para imponerle una visión de mundo que injustamente le esclaviza y atormenta. La Guatemala de mediados del siglo XX se nos aparece como un lugar conflictivo donde se ha perdido el sosiego ante la violencia y la discriminación cotidianas. Un lugar de muerte, física y existencial. Un Xibalbá latente. Por medio de las imágenes femeninas (virgen/puta) presentes en la novela, se subraya la representación del dominante y el dominado a través de dicotomías: ladinos/indígenas, hombres-indígenas/mujeres-indígenas, mujer-blanca/mujer-indígena, dicotomías interiorizadas y naturalizadas que excluyen, automáticamente, toda posibilidad de establecer relaciones armónicas y recíprocas en esa sociedad. En definitiva, la propuesta de este escritor resulta innovadora porque refleja el conflicto histórico guatemalteco tomando en cuenta no sólo el espacio público, la Historia, sino también el privado, el doméstico, un lugar donde la ladinización ha dejado como saldo una arquitectura emocional violentada. Más aun, la "masculinidad" de los hombres indígenas de la comunidad retratada, al no poder poseer a la mujer blanca y virginal que desean con fervor, es desplazada hacia lo pasivo, o hacia lo "femenino", creándose en su interior una profunda crisis de la masculinidad que desemboca en la violencia. Mientras tanto, las mujeres indígenas son desplazadas hacia el silencio, la sumisión, hacia un concepto de lo "femenino" aún más radical, convirtiéndose en las marginadas dentro de la esfera de los marginados.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
   a. Carta con las siguientes información: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
   b. Archivo informático del texto
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
   a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
   b. Los estilos de letra serán los siguientes:
      i. Texto general: redonda normal
      ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula)
      iii. Nombre del autor: versalita
      iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis
      v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula
   c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
   d. Las notas y las referencias bibliográficas no deben estar al final del artículo que a pié de página en el mismo artículo.

e. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en tondo, entre comillas bajas: «....». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte del textos omitidos dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados.
f. Para las citas en el texto, para destacar palabras sueltas o sintagmas breves se emplearán comillas dobles ("..."); el cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
g. Obras citadas:
   i. LIBROS: N. APELLIDO, *Título*, Editorial, Ciudad año.
   ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, "Título", *Revista*, año, n. volumen, p.
   iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), *Título del libro colectivo*, Editorial, Ciudad año, p.
h. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
i. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
   i. APELLIDO, *Título* (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
   ii. En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p.....); la segunda si todos los elementos son iguales.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.

2. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
3. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
4. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
   a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
   b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
   c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
   d. Un breve comentario
5. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista

Indexación en bases de datos

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

MLA International Bibliography

Dialnet

latindex

INDEXED BY LatAm Estudios+

Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina

Latinoamericana

A Contracorriente (Estados Unidos)
Acta Poetica (México)
Akademos (Venezuela)
América sin nombre (España)
Amérika (Francia)
Andamios (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aletria (Brasil)
Alter/nativas (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Anclajes (Argentina)
Antares (Brasil)
Argos (Venezuela)
Artelogie (Francia)
Badebec (Argentina)
Boletín (Argentina)
Brumal (España)

C.A.F.E (Francia)
Caracol (Brasil)
Caribe (Estados Unidos)
Catedral Tomada (Estados Unidos)
Centroamericana (Italia)
Chasqui (Estados Unidos)
Colindancias (Rumania)
Confluencia (Estados Unidos)
Confluenze (Italia)
Contexto (Venezuela)
Criação & Critica (Brasil)
Cuadernos de Literatura (Colombia)
Cuadernos del CILHA (Argentina)
452°F (España)
Decimonónica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scrita (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
Eutomia (Brasil)
Gestos (Estados Unidos)
Hispamérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
Intersticios (Argentina)
Kamchatka (España)
Kipus (Ecuador)
La palabra (Colombia)
Letral (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Lingüística y Literatura (Colombia)
Literatura, História e Memória (Brasil)
Meridional (Chile)
Mitologías hoy (España)
Olho d'água (Brasil)
Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
Praesentia (Venezuela)
Quaderni Iberò Americani (Italia)
RECIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIABEU (Brasil)
Signo (Brasil)
Taller de Letras (Chile)
Tejuelo (España)
Telar (Argentina)
Textos Híbridos (Estados Unidos)
Travessias (Brasil)
Variaciones Borges (Estados Unidos)
Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERICANA

Asociación de Revistas Literarias y Culturales

Questo volume è stato stampato
nel mese di ottobre 2016
su materiali e con tecnologie ecocompatibili
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-090-7

ISSN: 2035-1496

€ 8,00