

Lucrecia Méndez de Penedo, ensayista, crítica, investigadora y docente guatemalteca. Es Licenciada en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de San Carlos de Guatemala y Doctora en Letras por la Università Degli Studi di Siena, Italia, habiéndose graduado con honores en ambas instituciones. Es Académica de Número de la Academia Guatemalteca de la Lengua, Correspondiente de la Real Academia Española. Ha sido Directora del Departamento de Letras y Filosofía, Coordinadora de la Maestría en Literatura Hispanoamericana y Vicedecana de la Facultad de Humanidades en la Universidad Rafael Landívar. Actualmente se desempeña como Directora de Posgrados en la misma Casa de Estudios. Algunos de sus libros son: *Joven narrativa guatemalteca* (Guatemala: Editorial Rin, 1980 1a. Ed.; Ministerio de Cultura y Deportes, 1990, 2ª. Ed), *Letras de Guatemala* (Guatemala: Fundación Paiz para la Cultura, 1993), *Cardoza y Aragón: líneas para un perfil* (Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1994), *Mujeres que cuentan* –en coautoría con Aída Toledo– (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2000), *Maladrón, doble ultraje al paraíso* (Guatemala-México: Fondo de Cultura Económica, 2001), *Memorie controcorrente. El río. Novelas de caballería di Luis Cardoza y Aragón* (Roma: Centro Nazionale per le Ricerche, 2001), *Coordinadora de la Colección Archivos para Teatro de Miguel Asturias* (París: Colección Archivos/UNESCO, 2003). Ha publicado, dentro y fuera de su país, numerosas investigaciones y ensayos sobre autores fundacionales guatemaltecos como Rafael Landívar, Enrique Gómez Carrillo, Rafael Arévalo Martínez, Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón. Asimismo se ha ocupado de autores y corrientes recientes y de filones como escritura de mujeres y teatro. Otra línea de su trabajo ha sido la crítica de arte, que ha publicado en libros, revistas y reseñas periodísticas en Europa y América. También es columnista de opinión en la sección *Cara Parens* en el periódico *Prensa Libre*. Es miembro de consejos académicos y de revistas a nivel internacional. Ha organizado y participado en numerosos congresos y coloquios internacionales. También ha sido profesora invitada en España e Italia. Ha sido distinguida con la Orden Presidencial Miguel Ángel Asturias, las Palmas Académicas de Francia y la Stella Della Solidarietà de Italia.



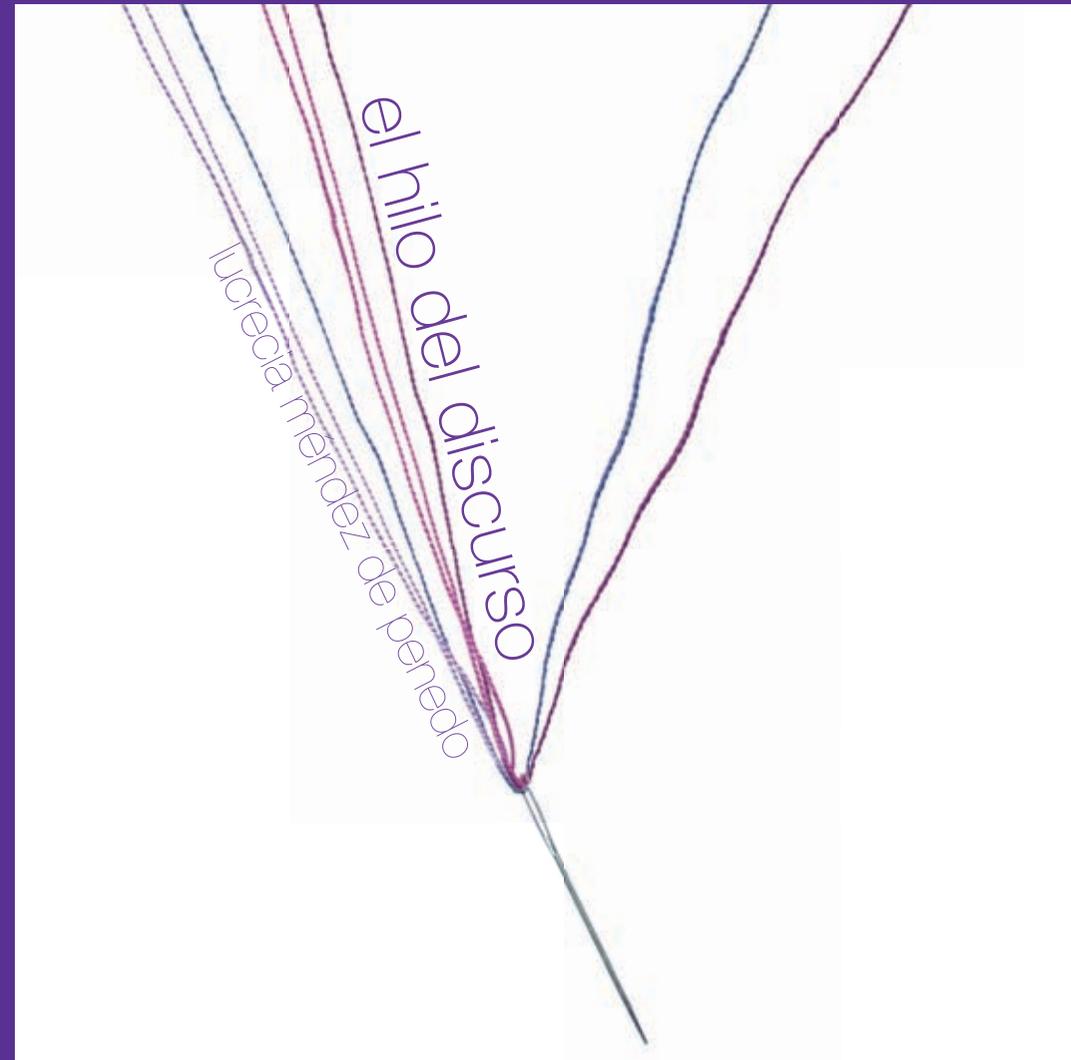
Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala



CULTURA DE GUATEMALA

Tercera Época: Año XXVIII • Volumen II, mayo-agosto 2007

CULTURA DE GUATEMALA



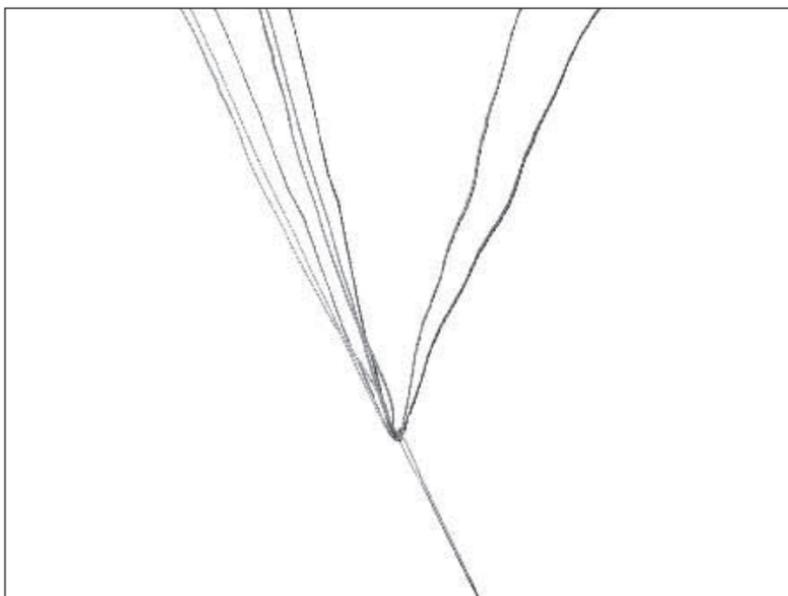
Tercera Época: Año XXVIII • Volumen II, mayo-agosto 2007

REVISTA CULTURA DE GUATEMALA 2007

EL HILO DEL DISCURSO

LUCRECIA MÉNDEZ DE PENEDO

REVISTA
CULTURA DE
GUATEMALA 2007



Lucrecia Méndez de Penedo



Universidad Rafael Landívar

Tradición Jesuita en Guatemala

Licda. Guillermina Herrera Peña

Rectora

Ing. Jaime Arturo Carrera Cruz

Vicerrector General

Lic. Ariel Rivera Irías

Vicerrector Administrativo

Lic. Rolando Alvarado, s.j.

Vicerrector Académico

Dr. Larry Andrade Abularach

Secretario General

CULTURA DE GUATEMALA

Licda. Guillermina Herrera Peña

Directora

Dr. Ricardo E. Lima Soto

Dra. Lucrecia Méndez de Penedo

M.A. Lucía Verdugo

M.A. María Eugenia DelCarmen Cuadra

Licda. Marcia Vázquez de Schwank

Lic. Ernesto Loukota

Consejo Editorial

Diego Penedo

Diseño de portada

Elizabeth González

Diagramación

Jaime Bran

Revisión

Una publicación de la Universidad Rafael Landívar

Vista Hermosa III, zona 16

01016, Guatemala de la Asunción

Guatemala, C.A.

Teléfono: 2426-4547

Fax: 2426-2626 Ext: 2486

Índice

Dos palabras...	13
Perfiles de escritura	15
Asturias, guatemalteco visionario	17
Travesía a contracorriente: <i>El río. Novelas de Caballería</i> de Cardoza y Aragón	23
<i>Maladrón</i> : doble ultraje al paraíso	37
La diáspora jesuita: antes y después	61
Real museo/mausoleo del dolor	63
Perfil y función protagónica del sujeto criollo en el discurso poético landivariano	91
Un guatemalteco en Japón	109
Gómez Carrillo: su crónica “otra” del Japón “otro”	111
La imaginación al poder	129
Juan José Arévalo, desde y en la memoria	131
El filo del discurso	155
Mujeres que cuentan	157
Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea	171

Contares y cantares	207
Asedio a la ciudad sagrada	209
Libertad en llamas: paralelismos de encuentros y desencuentros	215
Celebrar la vida	227
Del jardín anhelado a la selva inmediata	235
Máscara y rostro de Arturo Arias	243
El ángel de la retaguardia	249
Reencuentro con <i>los compañeros</i>	251
La inquietante inocencia de Eugenia Gallardo	261
Su propia luz, su propia sombra	273
Epifanía en el infierno	277
El signo de Luis Alfredo Arango	281
Carrera Andrade, poeta peregrino	295
Del ángel rebelde a ángel caído	307
La partición de las aguas	315
La minotaura en su laberinto	327
De la máscara al espejo	329
Figuraciones	337
Los ojos del Tucurú	339
Del mito al siglo XXI	341
Tún, el eslabón encontrado	345
Elocuencia de la desnudez	349
Los tapices/esculturas de Irene Carlos	352
Negra arcadia	355
Los cortes transversales de Isabel Ruiz	359
Identikit de la ausencia	365
El gran seductor	367
Un escritor de fábula	369
El soñador ausente	371

El fin de la inocencia	373
Cara Parens	375
¿Desaparecidas?	377
La otra censura	379
Telebasura/telecensura	381
Niños lobo	383
Nuestra Ciudad Juárez	385
Profesión: improvisador	387
Memoria y olvido	389
Consumidor consumido	391
Silencios elocuentes	393
Vivir aquí	395
sobre/des/re/vivir aquí	397

*A mis padres, Joaquín y Aura,
dormidos en mi corazón.*

Dos palabras...

Este libro ha implicado una mirada hacia atrás. A redescubrirse y revivirse. A veces para encontrar una voz y una mano ya descoloridas, casi ajenas, y otras, en cambio, alguien todavía familiar, con parecido asombroso. Escribir sobre los otros es indirectamente también escribir sobre uno mismo. Y volver incesantemente sobre dos o tres pasiones tan obsesivas, que por su transparencia ni las menciono.

Padecer del mal de la literatura solo se explica y tolera porque es vocación irrenunciable. Quien ama las letras y el arte no puede ser indiferente a la falta de belleza en la vida. La grosería y la fealdad son más que categorías éticas o estéticas: constituyen maltrato a la vida e impiden que el hombre desarrolle sus cualidades y calidades más altas. Necesitamos una sobredosis de arte y letras en la Guatemala actual.

En este volumen reúno algunos de los muchos textos publicados e inéditos que he ido acumulando a lo largo de los años. Dejé fuera temas a los que he dedicado horas de investigación como el teatro, o textos escritos —o por escribir— sobre autores importantes o muy queridos amigos porque merecerían más. Gran parte de ese archivo ha desaparecido, porque me inicié en la época pre-electrónica, que es como decir prehistórica. Quizás haya sido lo mejor. Que queden en la clandestinidad como pecados de juventud. Pero escribir también es exponerse, y no es fácil pasar del discurso sobre los otros a quitarse el antifaz.

He incluido una selección de textos varios, difíciles de clasificar en un solo filón. Hay ensayos, estudios e investigaciones, crítica de arte, reseñas, muchas presentaciones de libros. Y otros que no sé cómo llamar. Parto frecuentemente de una intuición que intento fundamentar con instrumentos más reflexivos, más lentos. Los registros de la escritura son variados: los condicionan el tema, el autor, la ocasión y muchas veces el estado de ánimo. Sigo pensando —obsesivamente, claro—, que la crítica solo ofrece, como decía Cardoza y

Aragón, *“posibles itinerarios de vuelo”*. Esa es la intención: propuestas de abordajes.

Intencionalmente no he seguido un orden cronológico, ya que no se trata de hacer el recorrido de una trayectoria de escritura, sino ofrecer algunas piezas sueltas de texturas muy diferentes que he tratado de hilvanar, para presentar una especie de collage –o identikit. Así se explica el título: es el hilo conductor de un discurso que viene bordándose desde atrás y pretende agujerear a fondo la superficie. El asunto fundamental es la literatura, pero también el arte plástico o la relación entre historia y cultura. Me confieso una devota de la historia como disciplina auxiliar, porque considero imposible hablar de literatura y arte en abstracto, sobre todo en Guatemala, donde los acontecimientos condicionan hasta en lo más mínimo la vida de todos.

Agradezco a la Universidad Rafael Landívar la publicación de este volumen y especialmente a Eugenia del Carmen, Coordinadora de Filosofía de la Facultad de Humanidades, su iniciativa y paciencia. Agradecer la compañía y el entusiasmo de todas las personas que han colaborado en este proyecto sería larguísimo. Pero ellos lo saben y eso basta.

Perfiles de escritura

Asturias, guatemalteco visionario

Desde niño, en el antañón barrio de La Parroquia y por el húmedo valle verde de Salamá, Miguel Ángel Asturias, sin percatarse, empezó a habitar los dos mundos, que como en una tensa superposición de transparencias -hermosa y trágica-, son Guatemala. Ya joven abogado pasó de las tinieblas de una de nuestras tiranías liberales -no es un oxímoron- al deslumbramiento frente al París proustiano que se disolvía en la irreverencia frenética de las vanguardias. Asturias llegó a una tierra prometida, acaso ni siquiera imaginada. Tanto ha de haber sido el contraste.

El paraíso perdido de la infancia reaparecía habitado por nuevos y fascinantes personajes que, en otro idioma, hablaban el de Asturias. Eran casi todos franceses: hacían manifiestos que duraban segundos; dinamitaban lúdicamente el sistema y así cambiaban para siempre el rostro ajado del arte. Los españoles, adelgazaban la prosa y la poesía y desempolvaban sus tradiciones populares jugueteando con espejitos convexos. Los latinoamericanos se transformaban en “pequeños dioses” huidobrianos que lo mismo retaban a cualquier surrealista a la página en blanco, que se percataban de poseer atávicas minas culturales. Los guatemaltecos descubrían a su tierra en París, como confesaba Luis Cardoza y Aragón. La distancia operaba milagros.

Intrigado, Asturias empieza a excavar para sacar a luz el “espejo enterrado” guatemalteco. Y lo hace de la única manera que le es posible como escritor: inventándolo. Crea una mitología a partir de otra para descubrir la historia oculta detrás de las máscaras. Lanza redes para atrapar mitos, leyendas, héroes del pasado precolombino, que cobran una nueva vida en sus páginas. El escenario de su escritura, en la mejor tradición barroquizante, se puebla de elementos diversos -ajenos y propios- procedentes de otras y diferentes épocas históricas; de las culturas oficiales y las populares. La magia y la realidad cristalizan en frisos de soberbio claroscuro.

La fulgurante palabra asturiana inicia a cincelar un perfil propio, que ya incorpora también, con partes iguales de exotismo y veracidad, los rasgos de la milenaria cultura maya. El exotismo de Asturias no es huída, bambalina o maquillaje. Es una afortunada estrategia estética para definirse ante la mirada de la otredad eurocéntrica. Un deliberado y necesario rito figurativo para dar peso, voz, contorno a una identidad que ya existía en su único estado congenial: el intermitente estado de fermentación. Del magma, el Gran Lengua, rescata el espejo convergente que revela la identidad mestiza guatemalteca. Sin abandonar su posición de ladino, Asturias se reencuentra y reapropia con una parte relegada de sí: la indígena, y la coloca donde estima que debe corresponder: a la par. Este limbo augural se revela como el espacio posible para imaginar la construcción de una futura nacionalidad. El escritor guatemalteco vislumbra la democrática “articulación de las diferencias”, ahora postulada por Mario Roberto Morales.

Para Asturias, el uso selectivo del discurso vanguardista será idóneo para la apropiación de su cultura, ya que le permite yuxtaponer y sobreponer espacios, tiempos, historias lejanas y cercanas entre sí, que lo conducen a bucear en el pasado y a predecir el futuro. Realiza cortes transversales que descubren el rico sincretismo cultural guatemalteco. Sin proponer irreales finales felices, sino que revelando los conflictivos espacios de urdimbre, Asturias, en primer lugar, se hace un reto a sí mismo.

Algunos de los vanguardistas europeos sintieron atracción fatal por el arte americano “primitivo”, así entre comillas, como reino fosilizado del estupor infantil. Salvo lúcidas excepciones, la infatuación –esa sí *naïf*– condicionó que este discurso estético permaneciera en el ámbito de lo pintoresco; de la curiosidad etnológica. Existía, sin embargo, un genuino interés por la ancestral mentalidad irracional, como vía alternativa de conocimiento intuitivo frente al helado racionalismo de la academia. La visión y las estrategias estéticas vanguardistas tomaron diferentes rutas y destinos. Los cubistas, dadaístas y surrealistas burlonamente dieron la espalda al sistema y se tiraron cerebralmente a las aguas del subconsciente. Para los latinoamericanos constituyó un pasaje hacia el subconsciente colectivo que emergía con toda la majestuosa riqueza de un pasado cultural propio -violentado pero sobreviviente- y ya

ineludiblemente insertado en una historia compartida. Y estaba allí, listo para ser revelado en todos sus matices y contradicciones por escritores que como Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier, son creadores de una espléndida e insólita épica americana.

Asturias tuvo la honesta lucidez para no renegar de su herencia hispánica. Mal hubiera podido ocultar la mitad de su rostro. Los clásicos del Siglo de Oro –Quevedo y Góngora, sobre todo–, y los contemporáneos fueron sus compañeros de viaje. Pero sobre todo nunca escondió sus libros de cabecera, entre la picaresca, la mística y la caballería. Tampoco ocultó su pasión por las fabulosas hazañas de los cronistas, inventores, como él, de un Nuevo Mundo. Personajes suyos resultan parientes próximos de aquellos de las goyescas cortes de los milagros de Valle-Inclán, así como de las extravagantes marionetas de García Lorca y Alberti.

Es así, que casi desde el principio, Asturias manifestó rechazo a las posiciones confrontativas y excluyentes que dividían tajantemente el mundo guatemalteco en indios y ladinos; en buenos y malos; en bárbaros y civilizados. Pero tampoco cayó en posiciones paternalistas y vergonzantes, sino que siempre reivindicó serenamente su ladinidad, como focalización propia que le permitía incursionar y acercarse al espacio compartido con las etnias indígenas, para destacarlo. Fue un visionario que descubrió que ya existíamos.

El antifundamentalismo de Asturias le valió la marginación y el rechazo de quienes se afincaban en patéticos purismos raciales y privilegios neoencomenderiles. Asturias profesó siempre lo que podríamos denominar un humanismo genérico. Su pensamiento democrático y reformista, de raíces liberales y templado por su omnipresente catolicismo de infancia, se fue enriqueciendo y actualizando por lecturas de las principales corrientes socialistas. Pero sobre todo, por las vivencias dentro y fuera de la dictadura, pero siempre y de alguna manera, en carne propia. Asturias fue tergiversado. Juzgado con rigor inquisitorial –y a veces, tartufesco–, paradójicamente sobre todo por aquellos que como él -no importa si dentro o fuera de la militancia partidista- luchaban por elementales causas de justicia social. Lamentablemente, la suspicacia y

el rechazo se agudizaron en las décadas en que la violencia se convirtió en lucha fratricida, ocasionada por los eternos intereses foráneos.

Peor aún, el ostracismo político alcanzó mezquinamente su obra literaria. Fruto absurdo -y no del manido “realismo mágico” latinoamericano- fue que el Premio Lenin y el Premio Nobel acrecentaron el desconocimiento de Asturias de parte de quienes más debieron haberlo celebrado. Le fue arrebatado injustamente su papel de fundador de las letras hispanoamericanas. Se confundió una cosa con la otra. Días tristes y solitarios han de haber sido los de la consagración para el escritor guatemalteco.

Ahora que llega el centenario de su nacimiento, es hora de releerlo, sin quemar incienso que lo oscurezca o nos nuble la vista. Asturias es un escritor fundador. Como pocos, dueño y señor de la palabra. También es una voz inteligente en el proceso identitario de autoconocimiento y autovaloración. Corresponde, sobre todo a los guatemaltecos, reapropiarnos de su legado para que sea escuchado. No deseamos erigir estatuas en parques vacíos: sería ofrecerlo a quien no se lo merece. Deseamos presentarlo como un personaje vivo y actual entre nosotros.

Guatemala fue su obsesión abierta y escondida. Recordamos un poco al azar algunas de sus obras, que en clave realista o metafórica, nunca se desprenden de su tierra. El mosaico de oralidades guatemaltecas desde las hipnóticas de los textos precolombinos -*Hombres de maíz*- hasta las de una Guatemala que está desapareciendo: *Viernes de Dolores*. Los carnavales sombríos de sus sugestivas *Fantomimas*, la otra cara del colorido. El urgente dedo acusador de su *Trilogía*. La transgresiva y delirante fantasía de *Mulata de Tal*, reducto metafórico del desengaño colectivo. El peso de la oscuridad de *El Señor Presidente*, pero también el alba de Gaspar Ilom. La transmigración por mundos fusionados en *Leyendas de Guatemala*.

El mejor homenaje a Asturias es dejar testimonios críticos de su trayectoria, más allá de lo circunstancial o lo retórico. Fijó con su palabra la justa dimensión del imaginario y la memoria nuestro continente, a través de la figura de su pequeña y atesorada Guatemala. Al igual que otros guatemaltecos ilustres como Rafael Landívar, Asturias celebró su tierra con la afligrida

saudade del desterrado que nunca quiso desprenderse de lo suyo. Llevó a cuevas, ríos, montañas, mercados, ritos, juegos, pero también el dolor de Guatemala. Hasta el final.

Si tuviéramos que definir a Asturias diríamos que sigue siendo un visionario. Sea por sus deslumbrantes descensos y ascensos con la palabra, así como por el esbozo apasionado del perfil guatemalteco. Desde su escritura, Asturias fue cronista y profeta de nuestra incesante génesis guatemalteca.

Travesía a contracorriente: *El río. Novelas de caballería* de Cardoza y Aragón

Inicio de la travesía

“*He vivido una imposibilidad*”¹ con esta desconcertante y lacónica frase Luis Cardoza y Aragón sintetiza su proyecto existencial, vivido e imaginado. Como revelan las páginas de su autobiografía, *El río. Novelas de Caballería*, desde el principio hasta el último de sus años, Cardoza fue un rebelde que rehusó el nihilismo o la resignación. Escrita por un joven octogenario, esta autobiografía constituye la *summa* de una existencia apasionada y lúcida a la vez. Atrapa en sus páginas las vivencias íntimas de las estaciones vitales de una personalidad fascinante, articulándolas con los diferentes escenarios históricos donde desempeñó siempre papeles protagonistas.

Nacido en la conventual y espléndida ciudad de Antigua Guatemala en los primeros años del siglo veinte y fallecido en 1992 en la ciudad de México, donde residía en prolongado autoexilio a raíz del derrocamiento de la Revolución de Octubre de 1944, Cardoza y Aragón, poeta, ensayista y crítico de arte, es uno de los clásicos de las letras guatemaltecas del siglo XX. La lejanía jamás implicó desarraigo de lo propio. Alerta a los acontecimientos históricos, sobre todo los de Guatemala, no fue un observador pasivo, sino que participó desde la especificidad de su oficio literario y de su indomable espíritu.

Lo vivido, pública y privadamente, por Cardoza y Aragón atraviesa y es atravesado intensamente por la historia y la cultura no solo de su tierra natal. Acontecimientos significativos en otros contextos, tanto europeos como

1 Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986:158. (Las citas textuales procedentes de este libro serán indicadas solamente con el correspondiente número de página).

hispanoamericanos –el París vanguardista y el México posrevolucionario de manera particular– forman parte fundamental de su formación y experiencias. El suyo será así el testimonio privilegiado de un guatemalteco cosmopolita. Esta obra de madurez vital y estética, que podría ser definida testamentaria, representa el legado extraordinario de un guatemalteco cosmopolita que logra la trascendencia por la palabra.

El escritor antigüeño es uno de esos seres que tienen “*derecho a la autobiografía*”;² de esos individuos que excepcionalmente emergen de la masa anónima y conformista. Su única norma fue la excentricidad. Y su autobiografía necesariamente no podía admitir paradigmas literarios sino para cuestionarlos o demolerlos. Cardoza y Aragón no se intimida frente a los grandes modelos autobiográficos clásicos –el intimista que deriva de *Las confesiones* de San Agustín y el “exteriorista” que proviene de las *Memorias* de Rousseau–, así como los de los contemporáneos, como Gide, Yeats, Vasconcelos y otros más, sino que ostenta una voluntad de trasgresión proponiendo con *El río* una especie de colaje de elementos narrativos diversos.

No obstante, el escritor guatemalteco rescata a dos escritores, un poeta, Jorge Manrique, y un ensayista, Michel de Montaigne –los dos géneros que él mismo practicó–, como sólidos puntos de referencia, pues en la confluencia de ambas líneas fluctúa su relato autobiográfico. Por las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el Maestre Don Rodrigo*, esas “*catedrales de vida y conciencia del tiempo*”³ confiesa un intermitente fervor:

*Ese autor de la Edad Media es mi amigo todos los días. Leo sus libros con gran frecuencia, su gran poema sobre la vida de los ríos que van a la mar, que es el morir. Es un poema clásico y, para mí, es el poema mayor de la lengua española, tanto en extensión como en calidad.*⁴

La reflexión de un yo ante el mundo en su ansia de conocimiento comprensivo constituye un rasgo inherente al ensayo. Cardoza fue siempre un devoto

2 Vid. Lotman, Jurij M. “*Il diritto all'autobiografia*” *La semiosfera*. 2a. Ed. Venezia: Marsilio: 1992:181-189.

3 p. 796

4 p. 796

lector de Montaigne; y cuando al referirse a su obra, afirma que sus “*ensayos son autobiografía, con un yo constante*”,⁵ confiere a la obra del escritor francés una índole literaria equiparable a la del género autobiográfico.

Ajeno a los dogmatismos, así fueran políticos, religiosos, estéticos, Cardoza y Aragón sostuvo la libertad responsable como valor supremo. No preconizó una libertad abstracta, sino concreta, como procedimiento y meta para resolver los conflictos sociales derivados de la injusticia y la opresión. Desde una perspectiva amplia, el pasado le interesó para explicar el presente, pero más que todo, para imaginar el futuro. La necesidad –y casi obligación– de cuestionar, reflexionar y expresar se encuentra latente en toda su obra literaria.

La pasión por la libertad atraviesa como corriente submarina este texto autobiográfico fluido y abierto, como un río. El discurrir cíclico de las aguas aparece como una metáfora del recorrido vital –simultáneamente eterno y circunstancial– donde el tiempo, más que una medida exacta o causal, constituye una experiencia interna. Una apreciación tan profunda del universo existencial humano requería una escritura de la memoria igualmente abismal, que sondeara en las honduras del inconsciente, pero al mismo tiempo se mantuviera atenta a la captación de la realidad cotidiana. Que no fuera estática sino en perpetuo movimiento. Como las aguas fluviales. Siempre iguales y siempre diferentes. Inasibles.

Cardoza y Aragón logra transmitir esta visión y esta sensación con una escritura autobiográfica sumamente experimental en cuanto a factura y oficio, ya que no se adhiere a los cánones de la escritura intimista. La composición y las estrategias discursivas indirectamente cuestionan los modelos tradicionales al crear una propuesta genialmente híbrida estructurada sinuosamente, apoyada en recursos como la visión simultánea y fragmentada, y un elaborado lenguaje que se corresponde con la densidad conceptual del autor.

Así, Cardoza logró crear a contracorriente un texto autobiográfico cuya lectura constituye un reto. No es una travesía fácil, pero zarpar en su compañía

5 p. 820

constituye una aventura deslumbrante e inolvidable. De manera sugestiva, el autor reiteradamente introduce afirmaciones aparentemente contradictorias, pero que en realidad pretenden evidenciar la complejidad y las facetas de los temas propuestos, obligándonos a abandonar la cómoda postura de lectores pasivos e incitando nuestra anestesiada capacidad crítica. Enfrentar como tripulantes un viaje errático se convierte posteriormente en estímulo para abandonar su nave y abordar la nuestra. Desplegar las velas hacia el itinerario existencial determinado por nuestro propio plan de navegación.

La escritura cardoziana de la memoria

El punto de partida de la escritura cardoziana de la memoria es muy particular, pues a diferencia de la mayoría, teóricamente no pretende probar nada, aunque al final, de alguna manera, el autor adquiere una figuración modélica. No ambiciona dar una imagen solemne o ejemplar de sí mismo y menos aún estructurar un relato en orden causal o cronológico. Las secuencias aparecen porosas, ancladas gaseosamente en espacios geográficos, ya que el autor no aspira a la reconstrucción filológica de su pasado, sino a esbozar atmósferas a través del rescate emotivo e imaginativo de sus paraísos e infiernos irremediamente perdidos. Cardoza y Aragón, como narrador de sí mismo y personaje de su propio texto, oscila entre una actitud iconoclasta y a inevitable dosis de egocentrismo, característica del género autobiográfico.

El río adopta la modalidad de un *“trabajo en perenne proceso de gestación”*.⁶ Al flujo discursivo incorpora las reflexiones acerca de la propia escritura, creando la impresión de ser un trabajo fruto del azar, lo que puede relacionarse con sus frecuentes consideraciones de la vida como un desafío continuo al destino. Por otro lado, la aparente desintegración del diseño estructural del texto, reveladora de su tendencia a la experimentación formal, también puede leerse en clave metafórica como una obstinada oposición a cualquier tipo de normativa social establecida.

Desde niño, Cardoza se sintió un exiliado. De personalidad altamente compleja, las diversas facetas se encontraron siempre en perenne conflicto

6 Traducción aproximada del término *“work in progress”*, utilizado por la crítica literaria.

entre ellas. Fue, en sus propias palabras: “*Un yo plural y contradictorio.*”⁷ En *El río*, el personaje deliberadamente aparece delineado con mayor fidelidad por las opiniones y las reacciones de los otros mejor que por sí mismo. Sean personalidades ilustres como Picasso, García Lorca, Neruda o personajes de su mundo íntimo y cotidiano: sus padres, Lya, el perrito, Salomón Castellanos, el prodigioso y fiel sirviente.

Toda autobiografía, a pesar de estar basada en la vida real históricamente comprobable de un sujeto —quien es autor, personaje y narrador a la vez—, comprende siempre una dosis de invención. La escritura autobiográfica oscila entre la ficción y la realidad y por ser literatura es siempre un artificio, es decir una elaboración simbólica de lo real. De manera similar al narrador de ficciones, el autor selecciona determinados momentos de la propia vida que estima significativos y deja en silencio otros —y lo no dicho acaso resulte más revelador. Por otro lado, quien escribe construye su propio personaje destacando con técnica de claroscuro aquellos rasgos que perfilen seguramente lo que se fue y se es, pero también lo que se hubiera querido ser. La memoria inducida nunca es neutral: el recuerdo recuperado a través de la palabra adquiere una figuración nueva, como resultado de la proyección de la fantasía desde el presente hacia el pasado. Sin embargo, para Cardoza una mirada retrospectiva racional hacia el ayer resulta limitadora porque ignora otra vía de conocimiento tanto o más importante: la intuitiva. El autor, que nunca olvidó las mejores lecciones del surrealismo, concibe la imaginación como privilegiado instrumento: “*Se miente al recordar; al imaginar no se miente.*”⁸

Este complejo y a veces hermético texto cardoziano requiere una lectura de gran movilidad, que vaya ajustando la lente a la pluralidad de elementos contrastantes que se alternan: el recuerdo íntimo y la crónica histórica; los tiempos y espacios lejanos entre sí; la voz alta —impregnada lejanamente de matices surrealistas— y otra menor. Una clave de interpretación apropiada surge de la visión cardoziana del mundo: la dialéctica. Es decir, el intermi-

7 p. 180

8 p. 102

tente juego de oposiciones entre dos elementos contrarios –antítesis– que buscan una síntesis que tendrá siempre un carácter transitorio. Afirma Cardoza: “*No se es; se deviene continuamente*”,⁹ ya que: “*Somos el mismo siempre y escribimos siempre la misma cosa infinita. Somos la misma fuente que canta siempre la misma canción con agua diferente.*”,¹⁰ de allí que: “*Yo no siempre soy yo*”.¹¹

El lector debe ponerse en sintonía con el autor para dialogar silenciosamente. El flujo móvil de perspectivas requiere simétricamente una perspectiva móvil de lectura, y el autor da las pistas del procedimiento adecuado:

*Nunca nos bañamos en el mismo fuego, nunca la obra acepta el mismo contemplador: en su lugar y en cierto momento es otra, que en otro momento y en otro lugar. Y aun en el propio lugar y en el propio momento.*¹²

Un Quijote navegante

Desde el pórtico del libro, o sea el título, Cardoza juega barrocamemente con los contrastes e indica sutilmente la correspondencia río/vida, pero también una visión del mundo de raíz dialéctica-materialista. Las nociones de constante devenir, de la transformación incesante de contrarios que proceden del famoso río heracliteano, pueden rastrearse en *El río*, renovadas a través del materialismo dialéctico e histórico, a la par de una visión existencial laica y no trascendental. Cardoza y Aragón privilegia la sacralización de la vida a la sacralización de la muerte. La vitalidad al letargo.

El autor toma el arquetipo del agua en el doble significado de vida y de muerte, en la modalidad de un río que nace y muere en el vasto espacio del mar de donde todo procede y hacia donde todo regresa en un flujo vital eterno: “*El río es como la vida de los hombres...pero no muere, sigue hacién-*

9 p. 31

10 p. 794

11 p. 481

12 p. 481

*dose, sigue naciendo, sigue muriéndose y vive de morir y muere de vivirse. Es de no ser siendo.*¹³

Cardoza juega con este elemento en todas sus formas y connotaciones de acuerdo con el imaginario colectivo occidental –el agua clara y el agua turbia; el rocío y el alud; las aguas rápidas y las en calma; las fluidas y las congeladas: el arroyo y el mar; las heladas y las cálidas; las profundas y las que no lo son– que remiten simbólicamente a diversos momentos y estados emocionales de la existencia humana. El motivo del viaje fluvial como aventura a contracorriente constituye entonces una metáfora del azaroso tránsito terrestre del hombre, quien puede –y debe– conducir firmemente su propia barca.

El subtítulo de esta autobiografía, *Novelas de caballería*, constituye una irónica y ambigua provocación, que apunta hacia un ciclo específico de la literatura española del siglo XV. El autor actualiza imaginativamente este modelo heroico y utiliza el término “novelas de caballería” como sinónimo de una autobiografía fuera de lo convencional. De manera burlona, para evitar presentarse como estereotipo ejemplar, se describe como una especie de moderno Don Quijote –“*mi triste figura caballeresca*”–¹⁴ en lucha contra los molinos de viento de su tiempo. Sin ayudas providenciales o prodigiosas, solamente apoyado en la fe por una utopía laica, Cardoza fatiga en extremo en extenuantes y solitarias batallas interiores, pero también en otras ideológicas, estéticas, políticas, por las causas de los “humillados y ofendidos” de la tierra. Como corresponde a un moderno caballero que sueña con cambiar el mundo.

Figuración fluvial

La complejidad estructural de *El río* deriva del montaje fragmentario de la perspectiva cubista, de la pluralidad polifónica de la voz única, del ritmo fluido y contrastante, el registro barroquizante, y en general, de la aparente casualidad constructiva del diseño y del relato. Cardoza utiliza la figuración fluvial para cristalizar una concepción de libertad existencial mediante una obra abierta; la oposición abierto/cerrado en el sentido de libertad/opresión es constante.

13 p.31

14 p. 127

La estructura discontinua, pero de gran dinamismo, conduce al lector por un viaje lleno de etapas a través de diferentes niveles de existencia privada y pública. Este recorrido es posible mediante varias lecturas, ya que el texto está construido por varios niveles entrelazados de forma casi manierista, entre la realidad y la fantasía. La hibridez del texto revela fragmentos de crónicas, confesiones, crítica literaria y de arte, ensayos, desahogos líricos, elegías, relatos narrativos, entre otros. Sin embargo, con estos materiales heterogéneos el escritor guatemalteco logra conformar un texto armónico que es en sí mismo un ejemplo de libertad creativa.

El autor se vale esencialmente de tres estrategias para conformar su discurso: simultaneidad, fragmentación y fluidez. Al contrario de la autobiografía tradicional que siempre lanza la mirada del presente hacia el pasado, Cardoza juega simultáneamente con el tiempo contraponiendo el presente, el pasado y el futuro, imprimiendo así una fuerte tensión al relato. Esta yuxtaposición temporal revela la intención de captar de manera totalizadora la realidad por medio de una escritura de raíz cubista que pretende ofrecer una figuración poliédrica de la realidad en todo su virtual dinamismo. Casi como atisbos de eternidad. La fragmentación no implica en esta obra falta de rigor y, menos aún, incoherencia, sino que la ausencia u ocultamiento de nexos explicativos entre elementos diversos debe ser imaginada por el lector. Como quien une las cuentas dispersas de un collar o compone un rompecabezas. En *El río*, las salidas del lecho fluvial mediante digresiones son siempre rupturas discursivas que crean suspenso, o dilataciones temáticas o emotivas. El ritmo ondulante no revela vacilación sino anticonformismo. Tampoco fugas sin sentido, sino aventuras para descubrir y descubrirse. Nunca la rutina, sino el asombro ante lo inesperado.

La máscara y los papeles

Las máscaras principales de tipo público que Cardoza revela de sí mismo: el artista, el político, el pensador, se sobreponen como transparencias cinematográficas, forjando así un personaje humano intenso y polémico, pero sin que estos papeles puedan deslindarse rígidamente uno del otro. En Cardoza, subyacente a la variedad de imágenes de sí mismo, se encuentra un perfil común: el rebelde. Una rebelión crítica y constructiva, que no cae jamás en el desaliento y menos aún en la anarquía como sinónimo de un subjetivismo vacío e inmanente.

Sus aforismos como relámpagos. Uno de los más célebres: “*La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre*”, resume su poética. Como artista—poeta, crítico de arte, ensayista—Cardoza no solo elaboró obras maestras, sino que también sostuvo firmemente su propia estética fundamentada en la total libertad de experimentación y expresión, pero condicionada a la excelencia de oficio.

Su parcial adhesión al surrealismo le hizo encontrar su propia voz en libertad en el París vanguardista:

*Aquí y allá toqué el surrealismo que vi nacer. Su condena del mundo que nos rodeaba incendió mi corazón. Por momentos viví en lo más alto de mi conciencia. (...) Soy contemporáneo de los surrealistas, guardo cierta analogía con un momento de ellos, un momento de fuego. Momento que me hizo aún más diferente cuando este momento se hubo desvanecido.*¹⁵

La epifanía surrealista rebasó el descubrimiento y liberación de las zonas nocturnas y profundas de la subjetividad, para revelar en esa abolición y conciliación de contrarios, la posibilidad de transformar de raíz el mundo externo. De este período data su rechazo del dogmatismo estético que intuyó en corrientes que enjuició severamente por considerarlas preñadas de un colorido superficial o de un realismo ramplón.

Reflexionó largamente sobre la función del escritor y las coincidencias no siempre afortunadas entre dos campos diferentes: ética y estética. Aunque sostuvo que el primer compromiso de un escritor es con la calidad de su obra, también afirmó que no es posible escamotearse a su tiempo. Sin embargo, rechazó el vasallaje intencional del arte a una causa, porque la revelación a través de la obra de arte tiene su propia peculiaridad y tiempo.

Cardoza—hombre político militó en sus propias filas. Su rebelión fue crítica y constructiva, sin caer en el desaliento. Cardoza se presenta simultáneamente como un gran individualista laico que cree que la solidaridad humana con-

15 pp. 252-253

ducirá hacia la utopía donde impere la justicia social. Entre la libertad para la creación y la libertad para la revolución, Cardoza no descubre discrepancia. Es más, una presupone la otra. El escritor guatemalteco no entendió la acción política en términos abstractos, sino como práctica generosa –pero no piadosa. Enraizada en convicciones éticas, y no frío cálculo, autolatría o cómodo lavado de conciencia.

En sus últimos años revisa ponderadamente los fundamentos del pensamiento marxista y dedica una larga reflexión al debate étnico guatemalteco: “¿Qué es ser guatemalteco?”¹⁶ y se pregunta y responde sosteniendo que la identidad consiste en precisar un perfil propio de contornos ya existentes, en constante estado de fermentación pero que no debe maquillarse de nacionalismo obtuso o interesado. Asimismo, se hace una lúcida apreciación del indígena, desde su posición de ladino letrado, y esboza una propuesta de convivencia interétnica que denominó *Tecunhumanismo*, en la que honestamente confiesa no aportar soluciones exactas, sino poner el tema a discusión.

Su labor artística no lo alejó de su particular compromiso y, a pesar de todo, nunca renunció a la utopía:

He vivido con el deseo de participar en la vida artística y, sobre todo, hacer lo posible para destruir las causas de la inmensa miseria de la inmensa mayoría guatemalteca. Ello me lo ha impuesto la Poesía. Es tan diáfana la problemática que no se necesita alardear de revolucionario para sentir que se debe participar. Simplemente soy un hombre que sabe sonrojarse. Algo que cada día he intentado hacer, cuando afuera he vivido, mucho más de la mitad de mi vida; o cuando dentro he vivido, cada día a las puertas de la expulsión.¹⁷

Cardoza—pensador. La reflexión en torno a los problemas existenciales inherentes a la condición humana no aparece desligada de la especificidad personal o histórica. Son estos los fragmentos más originales en *El río*, y

16 pp. 785-793

17 p. 420

aparecen colocados al principio y al final del texto, como un marco donde el autor deja flexionar la memoria a niveles profundos y se expresa con la sensibilidad de un sismógrafo. Constituyen los momentos más íntimos, de un alto registro lírico, y comprenden la elegía afectiva sobre el mundo de la infancia y el enfrentamiento solitario y valiente con la muerte.

En *El río* Cardoza toca todos los puertos de las estaciones emocionales y los ritos de iniciación: el deslumbramiento amoroso, la vocación profesional, el ingreso al mundo de los adultos, el compromiso político, para mencionar algunos. La felicidad y el desencanto, pero la esperanza y el júbilo a pesar de todo.

La parte dedicada a la infancia antigüeña constituye un espacio mágico de perenne estupor, de “*tiempo sin relojes*”¹⁸, e irrepetible: “*La infancia, por absoluta, es efímera eternidad*”.¹⁹ Sin ceder totalmente a la reminiscencia idealizada de su amada y fantasmal Antigua, su cálido cosmos hogareño, ya que fue también una pequeña cárcel para su espíritu libre. Y para otros compañeros de juegos, propiciatoria de un macabro “*club de niños suicidas*”.

Cardoza admite la imposibilidad del conocimiento absoluto –“*La suma de contradicciones constituye la eventual única verdad asequible*”²⁰, y por lo tanto rechaza la certeza de respuestas absolutas o que proceden de tales premisas. Por esto, la cercanía de la muerte lo hace tenderse en tensión no hacia el infinito sino hacia el futuro, porque vive intensamente el presente. La muerte es percibida como fuerza liberadora –“*amnesia total*”²¹ y no como puerta de acceso a la gloria literaria: “*Escribo no para intentar volver sino para marcharme.*”²²

Al final, no hay temor sino curiosidad. Cardoza despliega una impresionante vitalidad y logra sorprenderse frente a lo desconocido que se acerca. Su trascendencia la busca a través de la palabra porque el paraíso afirma

18 p.182

19 p. 62

20 p. 518

21 p.46

22 p.240

ya haberlo disfrutado aquí en la tierra por medio de experiencias humanas signadas por la plenitud: el amor, la amistad, la experiencia estética. Este irrenunciable amor a la vida nace de la certeza del ciclo vital incesante: “(...) *el eterno retorno de la alegría de la vida se impone a la pesadumbre. Y sale el sol, y nos regocijamos.*”²³ Ya que la vida, por el hecho de ser una aventura siempre abierta, es un don en sí misma: “*El hombre se consume por las causas primeras y por las últimas, a sabiendas de no encontrarlas: es ya razón para vivir la búsqueda.*”²⁴

El rostro del rebelde

Su excentricidad Cardoza la vivió como un destino impuesto a quienes transgreden los códigos sociales. Sin embargo, como en todo ensayista, existe oculto un Cardoza moralista, que se expresa en rotundos aforismos, aunque es un rol que rechaza vivamente: “*No soy moralista para hacer juicios morales, y cuando de soslayo se avizoran no es por moralista sino por definir una categoría.*”²⁵; “*Los que nos regañan o nos increpan desde sus tribunas oscurantistas de parda moral son dogmáticos, pedantes enemigos de toda dialéctica.*”²⁶

La máscara que reúne a todas es entonces la del rebelde, verdadero rostro de Cardoza. Su actitud temeraria —brújula de navegación— ante la existencia no cedió ni siquiera en la vejez y él es el primero en maravillarse. En lo hondo, paradójicamente y en simétrica tensión el Cardoza moralista y el Cardoza iconoclasta. Sus varias máscaras de artista, político y pensador siempre tuvieron una actitud compartida: ir contra la corriente.

El escritor guatemalteco buscó obsesivamente la libertad que asoció simbólica y literariamente a los espacios abiertos y a los recorridos sinuosos, reales o imaginarios. Solamente en esta peculiar dimensión podían convivir un poeta antiesteticista, un político utópico, un maestro que rechaza la ejemplaridad, un religioso sin capillas, un joven biógrafo de sí mismo. Las ricas e intensas

23 p.855

24 p. 136

25 p.434

26 p.435

facetas de su personalidad pueden captarse en este autorretrato fluido y poliédrico, revelador de una versatilidad que posee una original coherencia, a pesar de sus singulares contradicciones. Acaso en su tenaz libertad interior reside el secreto de su indomable juventud de ánimo con que rechazó el compromiso y más aún, el pesimismo. Obstinadamente creyó hasta el final que la utopía solo estaba momentáneamente pospuesta.

El derecho a la autobiografía está plenamente justificado en Cardoza y Aragón. Por su diversidad implacablemente sostenida, *El río. Novelas de caballería* no es más que la cristalización de la fluidez; de hacer posible lo imposible. La respuesta a la exclamación inicial: “*¡He vivido una imposibilidad!*”²⁷ solo puede ser la de un prodigio: “*¡Estoy vivo por milagro!*”²⁸. La vida, este milagro cotidiano y sublime a la vez, es un don de plenitud humana que Luis Cardoza y Aragón persiguió para sí y para los otros, como un Quijote navegante a contracorriente.

27 p.158

28 p.221

Maladrón: doble ultraje al paraíso

—¡No otra cruz! ¡No otro Dios! ¡La primera cruz costó lágrimas y sangre! ¿Cuántas más vidas por esta segunda cruz? ¿Más sangre? ¿Más sufrimientos y más tributos? (...) ¡Oro y martirio fueron pagados, sin tasa ni medida, por el Dios de la primera cruz! ¿Por el barbudo de esta segunda cruz, más carne de trabajo y matanzas? (...) Os recibimos y os teníamos por hermanos hermosos... ¡No, capitanes, capitanes de pecho vacío, no habrá segundo herraje ni habrá segunda cruz!

(...) Si la primera, con el dios que nada tenía que ver con los bienes materiales y las riquezas de este mundo, costó ríos de llanto, mares de sangre, montañas de oro y piedras preciosas, a qué costo contestar a este segundo crucificado, salteador de caminos, para quien todo lo del hombre debe ser aprovechado aquí en la tierra?... si el de la primera cruz, el soñador, el iluso, nos costó desolación, orfandad, esclavitud, ruina, qué nos esperaba con este segundo crucificado, práctico, cínico, y bandolero?... Si con la primera cruz, la del justo, todo fue robo, violación, hoguera y soga de ahorcar, ¿qué nos esperaba con la cruz de un forajido, de un ladrón?...

(Miguel Ángel Asturias. *Maladrón*)

Un nuevo mundo. Un mundo maravilloso

Las crónicas se han encargado de registrar el impacto que causó la virgen naturaleza americana en quienes emprendieron desde España la empresa de la conquista. Frente a un nuevo mundo en esplendor genesiaco, los cronistas —frecuentemente también soldados aventureros— tuvieron que valerse de sus referentes culturales todavía medievales, y en lo literario preñados de la épica caballeresca, para fijar en sus páginas paisajes y hombres nunca imaginados antes. El descubrimiento de América los colocó frente a una

1 Miguel Ángel Asturias. *Maladrón*. 4ª. Ed. Buenos Aires: Losada: 1974. (La primera edición data de 1969). Todas las citas textuales que proceden de esta novela serán indicadas solamente con el correspondiente número de página entre paréntesis.

otredad sorprendente. Asimismo, para resaltar la epicidad de la conquista —y obtener las prebendas que debían serles otorgadas—, magnificaron sus faenas y legitimaron la espada bajo el signo de la cruz. La nueva realidad rebasaba la misma lengua española —imprevisiblemente estrecha— para nombrar una flora, una fauna, un hombre y una forma de vida difíciles —a veces casi imposibles— de describir para ilustrar este Nuevo Mundo a quienes habían permanecido en la península. Algo a veces aparentemente tan sencillo como descubrir frutas insólitas y buscar algún referente explicativo en un código vital común: *“Alfombras de ciruelas, gotas de pintura amarilla, gotas de pintura roja, al pie de árboles exhaustos de cargados. No propiamente ciruelos, sino jocotes, ciruelos de por estas tierras, a cual más rico y perfumado.”* (51).

Este paraíso matinal solo podía ser descrito eficazmente por la fabulación. También la otra cara, el infierno en la tierra: el terror a lo desconocido —otras tácticas de guerra, enfermedades, lenguas, ritos—, necesitaba ser dramáticamente narrado para evidenciar el arrojo y valentía de los conquistadores. Así, la crónica surgió necesariamente como un texto híbrido entre la “verdadera y notable relación” de los hechos históricos y la ficción literaria, siendo muy difícil trazar fronteras precisas entre la realidad y la irrealidad.

La crónica colonial constituye uno de los más ricos substratos de la novela hispanoamericana del siglo XX, en su filón histórico. En el caso de la novela *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias, el propio subtítulo de la obra —*Epopéya de los Andes Verdes*— revela desde el inicio la índole épica, es decir, de aventuras colectivas lindantes con lo heroico. La localización geográfica remite a la zona montañosa guatemalteca. En el epígrafe aparece ya formulado el conflicto del enfrentamiento entre dos mundos radicalmente diferentes:

Ellos y los venados, ellos y los pavos

Azules poblaban aquel mundo de golosina.

De otro planeta llegaron por mar seres de injuria...

El *locus amoenus* del paraíso terrenal y sus habitantes en armónica convivencia se ve bruscamente violentado por unos temibles “*seres*” desconocidos, calificados negativamente porque llegan a ultrajar esa arcadia.² En pocas palabras, Asturias resume los acontecimientos de su relato y su condena a la conquista. Y desde el principio da el tono de la atmósfera a su novela: una tragedia colectiva, aunque, en determinados momentos, aligerada con un cierto tono de picaresca.

En *Maladrón* se encuentran los postulados que Asturias reclamaba para la novela latinoamericana como factores imprescindibles: paisaje, documento y mensaje. Desde el inicio, el escenario de los acontecimientos estará constituido por espléndidas descripciones cromáticas de la naturaleza americana, en este caso los “*verdes andes*” guatemaltecos, donde el narrador se detiene maravillado con largas descripciones de árboles, pájaros y mariposas, pero también de iguanas “*alforzadas*” y lagartos enfermos de estrabismo; flores y frutas casi lujuriosas; silenciosas plantas medicinales; gamas cromáticas del rojo de los atardeceres al rosado palidísimo de amaneceres; noches agujereadas por la luna y los luceros, por mencionar algunos trazos escenográficos, que casi transforman el texto narrativo en un minucioso catálogo de la geografía guatemalteca.

Esta naturaleza soberbia, sin embargo, resulta difícil de dominar para los conquistadores, no así para los aborígenes que rigen su vida de acuerdo con los ritmos y calendarios de la tierra. Y entonces, el paisaje se transforma y puede metamorfosearse en un infierno en la tierra que no da tregua: lo desconocido ya no maravilla, sino que amenaza, aterra. Las picaduras de insectos; frutos que parecen corazones sangrantes como la pithaya, las rústicas telas

2 Los dueños de este dulce paraíso –“*mundo de golosina*”– son nombrados simplemente como “*ellos*”; su armónica coexistencia con la flora y la fauna circundantes aparece subrayada por la conjunción “*y*”. Mientras que los temibles y radicalmente diferentes “*seres*” llegados desde un lugar lejano y desconocido –“*otro planeta*”– aparecen calificados negativamente con modificador compuesto: “*de injuria*”; es decir, dispuestos a la injusta transgresión del equilibrio idílico de ese mundo idealizado. Los puntos suspensivos finales apuntan hacia el futuro sombrío que se inicia con la invasión de los conquistadores.

de los jubones, la pétrea supuesta lealtad de los conquistados, contribuyen a acrecentar la desesperación de estos ignorantes aventureros.

La novela es también un documento humano de los usos y costumbres ancestrales de la etnia mam, así como del proceso histórico de su derrota por los españoles. Pero también narra la épica –casi nunca gloriosa– de los conquistadores, movidos por el afán del oro y el poder. Asturias coloca su texto dentro de los cánones épicos, pero como es usual en su escritura, alterna el tono trágico y elegíaco que reserva para el universo indígena con el cómico y ocasionalmente grueso con el que describe el mundillo de los aventureros, y que recuerda el de la picaresca.

El pasado glorioso de los indios mames está por finalizar como visionariamente lo declara el supremo jefe Caibilbalán, Mam de los Mam: la magia y el esoterismo, pero tampoco la guerra de guerrillas, pueden enfrentar adecuadamente la superioridad técnica bélica de los conquistadores, quienes además, cuentan con la colaboración de algunos indios mercenarios tlascaltecas. El valeroso enfrentamiento a la tradición y sabiduría ancestral le vale a este caudillo un destierro atroz y definitivo. Pero también aparecen registrados con una esplendorosa prosa poética –de raíces tardomodernistas y vanguardistas– como imágenes de códice pictórico, los ritos, los alimentos, los trajes, las curaciones, en fin, todo lo que formaba esa refinada cultura. Asturias coloca en una atmósfera de magia áulica a los guerreros, y de esta forma acentúa los rasgos heroicos de estos personajes y su cultura, en una posición de comparación desventajosa para los conquistadores españoles.

Ciertamente esta actitud conlleva una intención mitificadora, pero el género épico, por una parte, demanda la creación de héroes modélicos para una comunidad, y por otra, la manera de marcar la diferencia entre una cultura y otra, sobre todo en este caso, la indígena, requiere la magnificación de sus cualidades supuestas o reales en una atmósfera enrarecida, lejana a la comprensión racional. Los bárbaros no son los aborígenes –presentados a nivel individualizado como esotéricos sacerdotes y valientes guerreros– sino los supuestos portadores de la civilización: las rufianescas huestes de los peninsulares. De hecho, el error de Caibilbalán es atentar contra la magia y

la esperanza –postura similar a la de Maladrón–, pecado imperdonable para los hombres, que las necesitan para continuar viviendo, aun cuando fueran espejismos.

En cuanto al “mensaje” como factor preconizado por Asturias, del principio al final de la novela, el autor define su postura de admiración incondicional ante los indígenas y de severa condena hacia los invasores españoles: la privación forzada de la libertad y de los bienes de los otros no puede ser nunca justificada en términos éticos. La guerra se convierte entonces en un mal necesario para defender con dignidad la propia soberanía: “*La paz con el invasor a ningún precio*” (19). El rechazo a un discutible “*derecho de conquista*” proclamado por los invasores. “*¡Nos pertenece por derecho de conquista, es como el que a tomar lo que es suyo y que ha tenido en abandono y olvido!*” (95), no obstante, asume, en determinados momentos de la acción narrativa, una posición matizada. El autor adopta una visión determinista: la gesta conquistadora –ruin en sí misma– saca a flote los más bajos impulsos de la naturaleza humana. La urgente codicia aumentada frente a la desesperación por no encontrar inmediatamente las riquezas perseguidas o apoderarse de tierras y hombres. Es el caso de Blas Zenteno: “*Materialista, escéptico y casi siempre deprimido, Zenteno al principiar la conquista era idealista, crédulo y animoso. Los hechos lo cambiaron. Una piel traes y otra piel te llevas*” (80).

Hay otros conquistadores, toscas imitaciones de los caballeros andantes, que van a la persecución de su propio grial o dama; es decir, en pos de un sueño que linda con la locura: la búsqueda del mítico lugar donde se juntan los océanos. Esta actitud temeraria hacia lo desconocido –aunque no justificada moralmente por el predominante impulso de avidez material–, trasciende el campo de los valores éticos y provoca admiración en el narrador: además de la voracidad del oro, existe una bizarra y audaz persecución de un sueño, de una utopía. La pasión, más que de conquistar, de descubrir; en otras palabras, el ejercicio de facultades altamente humanas: el conocimiento y la imaginación puestos en marcha. Como afirma Miguel Rostro, destacando el aspecto positivo de la gesta: “*No otra cosa es la conquista sino un deseo de expansión del alma*” (93). En esos momentos los bribones se transforman y actúan

como auténticos personajes de gesta: vencer los obstáculos para encontrar la legendaria conjunción ístmica de los dos grandes océanos, metáfora abierta hacia opciones varias de mestizaje.³

Sin embargo, el final no es definitivo, sino que permanece abierto. Mientras Antolinares y Títil-Ic huyen con su crío para dar cuenta de la milagrosa visión de la juntura de los océanos, el padre fallece. La joven madre y su hijo desaparecen, como si hubieran sido mágicamente absorbidos, mimetizados, devorados por la selva. Acaso vivos, acaso muertos, acaso transfigurados –pero protegidos por el silencio de su gente y su tierra– como en una especie de futura hibernación:” *¡Todo está ya lleno de comienzos!*” (p.161), como vaticina una misteriosa voz. Una épica trágica, irreversible históricamente, apenas iniciada mediante el trauma mutuo del mestizaje.

Estrategias de una épica insólita

Maladrón constituye un texto narrativo en donde se superponen en mayor o menor medida escrituras diversas: hay momentos que recuerdan las crónicas, otras, las novelas de caballerías o la picaresca. A veces, el tono es arcaico y remite a la tradición pre-hispánica. Pero también hay algo de corrientes más cercanas, que va desde el modernismo, el surrealismo, el esperpentismo. Lo importante es que Asturias logra confeccionar un discurso de impecable factura y, sobre todo, original.

La novela se presenta estructurada en treinta breves capítulos, exceptuando los dos últimos; en éstos, la trágica locura visionaria en *crescendo* de Antolinares y Ladrada –quienes creen haber descubierto la juntura de los océanos, y por lo mismo ambicionan la gloria y la riqueza– probablemente necesitaba un espacio de mayor respiro para expresar el delirio de grandeza del primero que le hace ver visiones. Mientras que la sensación de desamparo

3 El epígrafe no aparece cerrado con un punto, sino con puntos suspensivos. Podría interpretarse como un futuro incierto, abierto a diferentes opciones. De hecho, en cuanto a texto literario, la novela presenta un “final abierto”; el proceso de mestizaje también, y sobre todo en la actualidad, permanece abierto a la discusión polémica acerca de las diversas opciones para su resolución, entre ellas muy importante, la de la interculturalidad democrática.

del segundo se agiganta al no poder rescatar a Títul-Ic y al recién nacido, ya que anhela el calor humano, ante la vasta soledad poblada de herméticos indios esclavos.

Los siete primeros capítulos forman una especie de fresco dedicado a describir el escenario maravilloso de la naturaleza americana y la magnificencia de los indios mames, amenazados por los invasores. La muerte del guerrero Chinabul Gemá profetiza el fin de esta civilización y provoca el destronamiento y exilio de Caibilbalán —extraordinario ejemplo de héroe trágico y al mismo tiempo de paradójico personaje racionalmente visionario— como castigo a su oposición a combatir contra los españoles utilizando las estrategias y los métodos derivados de la tradición y la magia.

Así, en estos primeros capítulos el autor diseña la atmósfera esotérica que envolverá siempre a los indios y marca el inicio de su tragedia colectiva. Estos personajes casi siempre aparecen situados en unos espacios colocados en lo alto de las montañas verdes y azulosas o de las monumentales pirámides, esbozados entre nieblas, detrás de finas cortinas lluviosas o a la luz de las hogueras.

Por el contrario, el lugar a que es condenado Caibilbalán es la selva, una especie de magma alucinante donde no se ha impuesto el orden de la creación, y donde él mismo se transforma incesantemente con un humilde nahual: la taltuza.

En el país lacandón —su exilio, su vejez de guerrero-taltuza y acaso su muerte—, la selva cálida, húmeda, el agua podrida, la sabana sin fin, los micos sociables, los monos peludos, las serpientes de barbas amarillas, los venados, las ciudades de piedra blanca, sin desenterrar, la escalofriante esgrima de los colmillos de los jabalíes, el retemblar de la selva y el atronar de los árboles, palmeras, escobillos, guamales, derribados al paso de las dantas que se abren camino en lo más intrincado del bosque, como trombas, (...) (45-46)

Los restantes veintitrés capítulos ven como protagonistas a las huestes españolas, en particular a un puñado de ellos, que forman una especie de corte de los milagros de gesticulantes, devotos del culto de los sucedáneos, adoradores de Gestas, el Maladrón. Son ellos: Ángel del Divino Rostro

o Ángel Rostro, y Quino Armijo, quienes abandonan el grupo cuando emprenden la búsqueda de la confluencia oceánica; Antolín Antolinales Linares Cespedillos, en principio hereje, convive con la india Titil-Ic o María Trinidad o Trinis, y con quien procrea un varoncito “*El primer castellano a medias nacido en ‘Val del Maladrón’*” (132); el tuerto Duero Agudo, discípulo de Zaduc, quien introduce a sus compañeros de armas en el culto de los gesticulantes y Blas Zenteno o Redoblás, ambos herejes convencidos; Lorenzo Ladrada, pirata, escultor y hereje, que asesinó a traición a su jefe Escafamiranda.

Estas huestes, por el contrario, anhelan abandonar las altas cumbres silenciosas –misterioso espacio también para las correrías de quiméricas ilusiones– y sueñan con un El Dorado más solar, donde los sentidos encuentren plena satisfacción. Este nuevo paraíso, contrario al del altiplano, aparecería colocado geográficamente en un espacio bajo: una mítica y lujuriosa Costa Sur, descrita con una larga enumeración acumulativa de gran impacto visual:

(...) clima de pluma de paloma entre palmeras con sombra de pelo de mujer, brisa marina bajo los abanicos de los cocales y a la mano, por el suelo, los cocos, agua y carne de hostia, y las piñas, oro dulce, oro dulce, oro con perfume, y las anonas, plata sueño, y los plátanos rosados de carne de niño vegetal, y los mangos confitados en trementinas, y la caña de azúcar, y los zapotes rojos, y las granadillas, y las tunas, y los nances, y las cereza, y los membrillos, y los caimitos, y las guayabas, los duraznos, los matasanos y las piñuelas... (31-32)

Para elaborar esta novela de aventuras, Asturias utiliza las estrategias del discurso épico pero para crear una especie de texto anti-épico, ya que carnavalescamente en sentido bajtiniano,⁴ invierte los roles: los verdaderos héroes son los indios y los españoles, salvo fugaces momentos de locura intrépida, no son más que una hueste de hombres ignorantes, supersticiosos y ambiciosos. No se proponen como modelos de ninguna virtud, al menos no dentro de

4 Vid. Mijaíl Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.

los códigos sociales y éticos convencionales. Todo lo contrario: su punto de referencia es una divinidad que niega altaneramente las virtudes de una generosidad colectiva, necesaria para una convivencia justa.

En *Maladrón* persisten rasgos del realismo mágico asturiano, entendidos en su justa significación. El autor utilizó desde muy temprano esta original estrategia, que resulta básicamente de una fundición de elementos de las vanguardias europeas –específicamente el surrealismo– con elementos de la cosmogonía maya, para crear la ilusión de atmósferas asombrosas. A un lector occidental le parece incursionar en mundos arcaicos y deslumbrantes. Asturias, mediante la utilización de técnicas como la reiteración, la acumulación, los paralelismos sintácticos y conceptuales, la rica e inusitada adjetivación, la musicalidad de la prosa, las onomatopeyas, y otros recursos técnico-formales elabora un registro original con un fuerte carácter barroquizante. Así, desde su posición de ladino letrado, realiza de alguna manera un mestizaje literario. Pero el realismo mágico, bien entendido, es más que un acto de genial esteticismo literario; es una forma estética de conocimiento de una realidad diversa, y usualmente poco mágica en la realidad: el universo cotidiano del indio en cuanto sujeto –y a veces objeto– colonizado. Por otro lado, Asturias en cuanto escritor, justamente debía reelaborar esa realidad y transformarla en objeto estético, es decir, ficcionalizarla en un texto literario, con todas las licencias necesarias para la experimentación. Resulta esclarecedor a este propósito la reflexión de Ángel Rostro acerca de las fluctuantes fronteras entre la realidad y la imaginación, ni siquiera en la literatura, sino en la misma vida real: “–*Fábula verdadera, que hay fábulas verdaderas y otras que son mentiras! ¡Fábula verdad son estas Indias, islas y tierra firme en que estamos!*” (30-31)

Otro de los elementos constantes en la narrativa asturiana, y que puede apreciarse en esta novela, es el ingenioso uso de lo grotesco; es decir, la deformación de la realidad para evidenciar los rasgos oscuros y/o caricaturescos de los seres y cosas. Esta intencionalidad anticatólica –que por cierto es una constante en el arte, baste pensar en Rabelais, Goya, el Bosco– devela en imágenes que subrayan lo tradicionalmente considerado feo o desagradable, los aspectos menos nobles o bizarros de los personajes. Asturias realiza una corrosiva crítica a los soldados españoles, por medio del humor. Los ridiculiza burlonamente

en sus aspectos más crudos y prosaicos, arrebatándoles cualquier eventual aureola de señorío. Dos de los ejemplos más demoledores –pero siempre en la esfera de los estados de excepción, es decir, desvíos de la normalidad– son: la fijación del Capitán Ángel Rostro y la muerte de Antolinales. En Rostro va creciendo la desconfianza hacia sus compañeros de armas herejes: dispone vivir sobre su caballo, sin descender jamás para evitar cualquier traición. La resolución práctica de sus necesidades corporales, desde la alimentación hasta la defecación aparece descrita con intención desacralizadora, pues más que un hombre parece un mono colgado de los árboles mientras cumple sus necesidades fisiológicas de la manera más salvaje posible. La genialidad de Asturias reside en haber utilizado un enfoque cómico porque entonces la crítica resulta mucho más efectiva que un largo y ceñudo discurso. Otra escena inolvidable es la de la muerte por gula de Antolinales, quien consume, contra los consejos de la Títil-Ic, una fruta que le provoca un cólico mortal de flatulencia –y las contracciones ya no son las de un rito gesticulante, sino las de las vulgares vísceras– y finalmente expira dentro de los propios humores y excrementos.

El ritmo del discurso narrativo fluctúa entre la descripción que frena la acción, y el diálogo. El novelista utiliza dos registros alternantes: uno, eminentemente lírico y otro rudo, grueso, que corresponden al diseño de los personajes colectivos, indios y españoles, respectivamente. El primero de estos registros es utilizado en todas las tonalidades cromáticas y plásticas para la descripción de estampas paisajísticas:

En los fuegos arden las resinas sagradas. El humo blanco de copal masticado por las brasas se alza a saludar la aurora. Espirales que suben en columnas a sostener el cielo, la belleza del día, sus ámbitos, sus benéficos dones. Orientes rosados, cada vez más rosados, cárdenos al rasgarse las neblinas, de fuego y oro al dibujarse el sol. Poco a poco se alumbran las nubes, las colinas, los árboles. Porosidad de los seres para la luz y la tiniebla. Absorben la luz y la tiniebla, como la esponja el agua. No amanece y ya es claro el barranco. (20)

Inclusive para describir las batallas de los indios, el autor siempre trata de crear una especie de frescos, apuntando hacia los códices como fuente iconográfica: “Batalla de estampa. Lámina de códice. Choque de dioses, mitos y

sabidurías.” (10) Hay momentos en que Asturias rebasa el tono narrativo y su discurso adquiere una dimensión poética, como en la elegía por la muerte del guerrero Chinabul Gemá, con el uso de un *ritornello* “*Ojos cerrados de Chinabul Gemá! ¡Ojos cerrados del mam!*” (27), que imprime un ritmo solemne –casi hipnótico– al lamento fúnebre.

El otro registro evidencia la notable capacidad de Asturias para captar las oralidades e inclusive su profundo conocimiento del español antiguo y sus clásicos, pues los diálogos de los conquistadores están elaborados con un lenguaje construido con arcaísmos, tanto que hay fragmentos que parecieran proceder de un texto de hace siglos:

–¡Amargo de mí, presente en vuestros avatares; ¿Cuál el privilegio de aqueste sitio? ¡Decid! ¡Hablad!... ¡Soy vuestro Capitán! ¡A Blas... a Duero os hablo! ¡Blas Zenteno! ¡Duero Agudo! ¡Solo vuestros nombres hánme quedado amigos! ¡Más vivo y menos entiendo que os hayáis mudado en enemigos con los mismos nombres! (82)

Espiritualismo. Materialismo. Matices del enfrentamiento

Además de valerse de hechos la historia guatemalteca de la época de la conquista como fuente para esta novela, Asturias se apropia y refuncionaliza elementos de la tradición occidental judeo-cristiana, sobre todo los bíblicos y elabora algunos paralelismos: la crucifixión, Judas (Ladrada), el ángel caído (Ángel Rostro), entre otros. Del mismo modo, toma algunos elementos de la cosmogonía indígena y sus libros sagrados, como el *Popol-Vuh*. Este paraíso –intencionalmente ficticio en cuanto a reelaboración literaria, pero real en cuanto a constituir los orígenes de un país: Guatemala– sufrirá en la novela la doble invasión: la militar y la ideológica, no solo en nombre del Cristo, sino de una especie de Anti-Cristo.

En *Maladrón*, los indígenas sufren un doble sitio, una agresión simultánea. Aunque en ambos casos se proponga una justificación de guerra santa al infiel, en realidad, el impulso es generado por la codicia de los tesoros muy terrenales: tierras, oro, esclavos. Antolinares expresa con implacable autolucidez el fenómeno del robo disfrazado de adoctrinación:

(...) y los venidos a estas conquistas se nos acuerda lo de Jesucristo, solo cuando habemos miedo o tenemos el talego lleno, que antes estamos en tomar a los indios sus riquezas que en adoctrinarlos. En ello, por mí visto y practicado, no encuentro contienda: somos unos rapaces materialistas. (105)

El subrayado es mío.

En la novela los conquistadores españoles aparecen calificados como “seres de injuria” (25); comparados con las ratas: “ratas hambrientas, rubias como ellos, famélicas como ellos, heladas como ellos (...)” (31); los “teules” son hombres no hechos de “nuestra sagrada carne de maíz” (37), sino “(...) seres tan despreciables que bien dicen sus frailes que fueron hechos de barro. (...) de estiércol” (37).

Hay latrocinio en la base de ambas variantes. En la iconografía cristiana, la crucifixión de los tres personajes puede leerse como parábola de la misericordia divina *in extremis* ante el sincero arrepentimiento que Dimas acepta y Gestas rechaza. Ambos crucificados a ambos lados de Cristo, ambos con él pero no en él; es decir, a nivel interpretativo, cercanos pero no inmersos en la doctrina cristiana por razones diversas.

En la novela, los conquistadores cristianos creyentes recuerdan parcialmente a Dimas, el Buen Ladrón bíblico, por su vacilación y escrúpulos ocasionales, pero le falta una total conversión final. Los conquistadores herejes, seguidores de Gestas, el Mal Ladrón, rechazan la fe trascendentalista y los valores propios del código cristiano.⁵ Así, tanto los cristianos, supuestamente espiritualistas, como los gesticulantes, herejes y materialistas, encuentran correspondencias parciales en los personajes indígenas.

La fe sin reservas de los indios mames ante la adversidad y la adhesión a una especie de pacto de caballeros con los mercenarios tlascaltecas durante la batalla remiten a valores de humanismo genérico que pueden encontrarse también en la ética cristiana: generosidad, solidaridad, lealtad, por mencionar algunas virtudes compartidas. En lo relativo a la exaltación de la racional-

5 Los saduceos eran una secta hebrea que negaba la inmortalidad del alma y la resurrección de la carne, que son dogmas cristianos. Su visión acerca de la existencia era de índole materialista.

dad –el discurso sobre la superioridad de la técnica bélica española– sobre la intuición y en los rasgos estoicos de carácter, ciertamente Caibilbalán puede parecer cercano a Maladrón, pero carece de su arrogancia, que es lo que impide que el infiel alcance la altura trágica del Mam de los Mam. También podría pensarse que Caibilbalán, de similar manera que Gestas, paga con su existencia –el exilio o la crucifixión, respectivamente–, el precio por ser congruente con el propio código de valores. Sin embargo, esta actitud estoica común tiene referentes radicalmente opuestos: Caibilbalán actúa impulsado por lo que estima el bien común futuro de su pueblo: evitar el inútil derramamiento de sangre. Gestas, por el contrario, no rebasa la órbita del egoísmo hedonista –de raíz epicúrea–, ni el estoicismo autocomplaciente con que intenta demostrar su superioridad intelectual. Duero Agudo refiere el preciso retrato que Zaduc ofrecía de ese personaje que queda limitado a la órbita de la naturaleza humana, con los inherentes méritos y carencias, pero sin evidenciar sin ninguna tensión hacia el infinito o a la grandeza sobrehumana de un típico personaje de gesta:

(...) Maladrón era el verdadero mártir del Gólgota, ajusticiado como bandidero siendo filósofo, político y escriba, descendiente de sumos sacerdotes, atado a una cruz, convertido en bestia humana siendo un estoico, casi un epicúreo, como lo probó su imperturbabilidad en el suplicio y la suma apatía al callar quien era y aceptar la muerte anónima. (53)

Asturias traza otro paralelismo de índole ritual entre los gesticulantes españoles y los indios tiburones que rinden culto a Cabracán. Ambos hacen gestos y se agitan convulsivamente, pero también aquí la intención es diferente: los ruegos a la divinidad indígena no van más allá de solicitar la protección frente a los terremotos, mientras que la de los soldados españoles tiene un fin preciso: la riqueza. (También es oportuno recordar que Antolinarés regresa a la fe católica en el momento en que ya convertido en padre del pequeño mestizo, debe bautizar a su hijo, aunque la visión de la riqueza le hace vacilar).

El evangelio humanitario del discurso cristiano no fue practicado por los conquistadores. Hubo excepciones, como Fray Bartolomé de las Casas,

quien al renegar su pasado de tratante de esclavos, opta por llevar a la corte peticiones para la promulgación de leyes de protección a los indios, pero siempre dentro de la órbita de fiel servicio a la corona.

Asturias, que fue católico creyente y profesó un humanismo genérico y reformista, manifestó siempre una particular afinidad con el pensamiento lascasiano, como lo muestran varios de sus textos literarios, notablemente *La Audiencia de los Confines*. En *Maladrón*, Las Casas aparece citado indirectamente por la imagen animada de Maladrón que dialoga con su escultor, Lorenzo Ladrada. Maladrón alude al fraile y su condena a los conquistadores:

(...) uno de los más justos varones venidos a estas tierras, al afirmar que todo 'cuanto los españoles tienen, cosa ninguna hay que no fuese robada', fuera de llamaros, entre otras linduras, 'tiranos, robadores, violentadores, raptores, predones...' (150)

Maladrón no presenta facetas admirables en cuanto a divinidad radicalmente opuesta a los valores cristianos originales. Sin embargo, el personaje supuestamente histórico, un hebreo de nacimiento, pero de cultura helena, presenta un rasgo si no heroico en el sentido tradicional, al menos admirable: la tenacidad por vivir abiertamente sus creencias, y pagar el precio por ello. En efecto, Gestas sufre la condena por atreverse a privar al hombre de la esperanza –y en esta específica actitud hay un rasgo en común con Caibilbalán, condenado por la misma razón– en abierto contraste con la doctrina cristiana que la propone como herramienta para descodificar el dolor y como paso previo la trascendencia terrenal. En el diálogo con Lorenzo Ladrada queda explicado:

*-Pero antes, decid, ¿por qué soy el más ladrón de todos?
-Porque le robasteis a la vida y a la muerte la esperanza... (154)*

Una lectura actualizada: Doble asedio. Prolongado ultraje

Es posible realizar una lectura en clave actualizada de *Maladrón*. A partir de finales del siglo XV, se verifica el descubrimiento de las tierras que

ahora conforman Guatemala, y en los años siguientes, se inicia el proceso de colonización, el cual se dilata hasta siglos más recientes –a pesar de la Independencia de 1821– pero con métodos distintos y por otras potencias mundiales, como los Estados Unidos.⁶ La rapacidad y el abuso no cambian, varía solamente la forma del intervencionismo político y económico. En un fantástico diálogo con su escultor, Ladrada, Gestas en forma de imagen hace una afirmación que destroza cualquier mitificación de la conquista: “*¡Ladrón que roba a un ladrón! Y por eso también yo soy vuestro capitán. Robáis a los que antes han robado a los indios. Las mercancías que lleváis a vuestra Reina son dos veces robadas...*” (154).

Si se toman estos factores históricos en función paradigmática, es posible realizar una serie de lecturas interpretativas de *Maladrón* que remiten a niveles diferenciados o bien complementarios entre sí. Una lectura que el texto sugiere significativamente es la del doble asedio y el prolongado ultraje sufrido por los pueblos originarios de estas tierras de parte de antiguos y nuevos colonizadores. La obra también presenta un final abierto en este sentido, y apunta hacia un Asturias atento a los acontecimientos históricos lejanos y contemporáneos de su país natal. Parte de este material actual para elaborar su simbolización literaria, construida en una novela de breves e intensos cuadros, donde se filtra una condena a la violación de un territorio –exaltado en su virginidad para contrastarlo con el ultraje injusto–, disfrazado hipócritamente de cruzada civilizadora. El enaltecimiento de la resistencia activa y pasiva del indígena subyace como “mensaje” –para utilizar un término asturiano– a lo largo del texto.

6 Es útil recordar el abierto injerencismo de los Estados Unidos durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta –cuando se instalaron los enclaves bananeros, entre otros fenómenos intervencionistas– que hizo fracasar el experimento de la joven democracia guatemalteca, fruto de los gobiernos revolucionarios (1944-1954). La llamada Revolución de Octubre era en realidad un movimiento reformista de modernización del Estado, con una base demócrata burguesa. Cabe recordar que Miguel Ángel Asturias publicó esta novela en 1974, década de gran ebullición política y de luchas sociales y militares en el continente americano. En lo que se refiere a Guatemala, se libró una alucinante guerra civil no declarada por casi 36 años, que concluyó en 1996 con la firma de los Acuerdos de Paz entre gobierno y guerrilla.

La visión antropológica eurocéntrica de superioridad humana en todos los niveles se encuentra en la base del proceso expansionista de la conquista; la religión era utilizada como un arma más que sostenía ideológicamente la validez de dicha práctica impositiva. Este mismo esquema, con las variantes contextuales propias de diferentes momentos históricos, puede encontrarse en el neocolonialismo implantado por los Estados Unidos a partir del siglo XX en Guatemala. Ambas son condenables, pero es evidente que Asturias, por su calidad de ladino letrado, privilegia los lazos culturales de su raíz hispánica frente a los sajones, que constituyen una otredad radicalmente diversa al sujeto mestizo guatemalteco.

Ahora bien, tanto el colonialismo español como el sajón agreden desde una posición técnica ventajosa y se proponen las mismas metas, pero los procedimientos varían. Mientras que los españoles descubrían un mundo nuevo y mitificaban su gesta en nombre de ideales religiosos, los norteamericanos no se escudaron en cruzadas, pero sí en premisas tan falsas como las espirituales: el eventual desarrollo y progreso —conceptos que tanto admiraron los liberales positivistas del siglo XIX— como beneficios que traería su presencia.

En la novela, los gesticulantes aparecen doblemente condenados por el narrador, ya que a la codicia suman la herejía. De allí que podría ser factible remitir a este paralelismo: los españoles creyentes podrían ser la representación de la primera colonización (la española), mientras que los gesticulantes herejes, es decir no católicos, podrían, en cambio, remitirse a una identificación con los neocolonizadores sajones. No está de más notar que el más ortodoxo de los gesticulantes es el pirata Lorenzo Ladrada, lo que remite hacia la piratería inglesa que amenazó tenazmente a la corona española en las propias palabras de este personaje: "(...) *el corsario es el supremo hereje de estos tiempos*," (130). Asturias describe rotundamente cómo la codicia borra cualquier vínculo humano, en la reacción de Antolínares frente a su compadre Ladrada, en la carrera que se desata para dar noticia del descubrimiento de la juntura de los océanos. Esta escena podría también ilustrar proféticamente la competencia entre potencias colonizadoras, así como la futura construcción del Canal de Panamá:

(...) No oye. No ve. Balbucea palabras, frases. Llegar antes que el pirata es lo único que se le entiende. ¿Cómo va a perder España, en beneficio del inglés que saca tajada de donde puede, el derecho, propiedad y dominio sobre la vida acuática encontrada por ellos, comunicación natural entre los dos grandes mares de la tierra? Llegar antes que el pirata. Adelantársele. (187)

El crudo materialismo y pragmatismo del capitalismo norteamericano no podían ser bien vistos por Asturias –a pesar que el positivismo es una de las fuentes de su formación ideológica de juventud– pues faltaba el *pathos*, es decir, el drama y la pasión que encontramos en la codicia llevada al delirio. En una de las escenas finales de la novela, las visiones de grandeza que el descubrimiento provoca en Antolinales, ya gravemente enfermo pero dispuesto a todo por ser el primero en anunciar el descubrimiento. Las alucinaciones le hacen verse como personaje de un regreso triunfal a Sevilla, acogido por las campanas, y celebrado por cardenales y arzobispos, así como príncipes y almirantes que lo conducen a un Tedéum en su honor. Más tarde, ya convertido en Marqués de los Dos Mares, es recibido cordialmente por el mismo rey en sus aposentos...solo para despertar a la dura realidad ya cercano a una muerte indigna, más cruel después de estas quimeras. Por otro lado, falta al neocolonialismo sajón el elemento artificioso-estético de una gesta en el sentido tradicional del término –que vista de lejos y a través de los testimonios iconográficos– podría suponerse debe haber tenido la española.

Por esto, es factible hipotizar que Asturias pudo haber tenido en mente la historia reciente de Guatemala al elaborar esta novela, pues basta sustituir a Maladrón por Wall Street, por ejemplo, y tendremos una clave de lectura actualizada. Asimismo, podría pensarse que el rechazo a la guerra de guerrillas como poco eficaz, como sostiene Caibilbalán, pudo haber tenido parcialmente origen en el reciente fracaso de la primera fase del movimiento guerrillero guatemalteco, a finales de la década de los sesenta. O podría considerarse a los mercenarios tlascaltecas como metáforas proféticas de los traidores a su clase y/o grupo étnico–, piénsese en las Patrullas de Defensa Civil, formadas por indígenas que combatían a otros indígenas militantes o supuestos tales en las filas de la insurrección. También los conflictos intraclastas entre

españoles que aparecen constantemente en la novela, podrían leerse como referencia indirecta a los enfrentamientos de intereses en el seno de los grupos dominantes —algunos más progresistas y otros menos— que efectivamente se dieron por aquellos años de la historia reciente guatemalteca.

Confluencia interoceánica. Confluencia intercultural

La oposición cultural entre dos mundos es diseñada por Asturias en esta obra más que en posición de paridad —nivela la cultura indígena con la española—, en posición de superioridad moral: los verdaderos salvajes son los conquistadores y no los vencidos. De allí que el modelo épico sea resemantizado por el novelista y los verdaderos héroes sean los hieráticos mames y el tono picaresco resalte grotescamente las bajas pasiones de las huestes bajo el signo de Maladrón.

La conquista conllevó un proceso de transculturización mutua, como se manifiesta a través de los usos y costumbres que los españoles van adoptando como propios, aunque sea a regañadientes, o como lo manifiesta Ladrada: *“(...) pero ya de cristiano solo el hablar me queda, tanta vida llevo entre gentiles, y estos caballos, ya nacidos en Indias.”* (119). O como expresa Antolínarés:

—Quien nos viese entendería de preguntar: ¿sois castellanos o indios?—dijo Antolínarés— por vestir como tales y hablar como cuales. Un poco son los vestidos y no las personas los que hablan, y mal se aviene uno a mantos y camisolas de naturales hablando como nos hablamos. (121)

Nótese que en la novela los indios no aparecen adoptando ningún rasgo cultural de los invasores, aun cuando en la realidad histórica no fuera así. Subrayar la orgullosa autonomía de los mames en la novela, constituye una táctica afortunada de parte del novelista para enfatizar la orgullosa autosuficiencia de este grupo aborigen, verdaderos dueños de estas tierras, mientras que los españoles son extranjeros que deben aprender a sobrevivir en territorio ajeno.

A partir de este hecho irrefutable, Asturias establece el mestizaje como efectivo y deseable espacio de simétrica convergencia. Para elaborar estos conceptos

literariamente utilizará la imagen metafórica de un puente, en dos modalidades: el **istmo** geográfico colocado sobre la juntura de los dos océanos y la joven **madre** Títil-Ic como factor de enlace para procreación de un hijo entre india y español. Ambos, el istmo y la madre, en cuanto nexos, cumplen la función de articular los elementos diversos.

Existen dos elementos opuestos que deben confluír en un tercero que comprenda las características de ambos en partes iguales. En el caso de la fusión de los océanos, el autor utiliza el arquetipo del agua en su doble valencia negativa (muerte) y positiva (vida) para indicar la unión del flujo europeo y americano tendría que ser un móvil superior de la conquista, y de hecho es un motivo que aparece cuando los soldados adquieren un mínimo de estatura épica aunque sea en medio de delirios. La unión de los océanos no existe, por lo que solo fugazmente los toscos soldados creen escuchar su retumbo y cuando tienen la visión, constituye más una proyección de un íntimo deseo que un suceso comprobable.

El mestizaje de dos etnias diferentes se realiza con el nacimiento del hijo de Antolinales y Títil-Ic, embrión del futuro sujeto mestizo. En el recién nacido predominan los rasgos indígenas —otro signo de superioridad de los mames frente a los españoles—, pero todavía el padre, sueña con extirparlo del nuevo contexto para que adquiera un futuro *status* prestigioso en España: doctor en Salamanca, es decir, insertar al nuevo sujeto en su cultura; una actitud de aculturalismo, tardío si se quiere. Esta intención se trunca porque Antolinales fallece de manera muy poco digna de un personaje épico. Asimismo, tampoco Ladrada puede apoderarse del crío mestizo para su comodidad afectiva, porque todo parece indicar que los indios lo esconden a él y su madre en las montañas. De allí que este nuevo sujeto quede como realidad latente abierta al futuro.

Títil-Ic, reveladoramente significa “eclipse”, es decir la fusión, de dos astros diversos: el sol y la luna. Al nivel de interpretación arquetípica, puede vincularse con la tierra, como madre dadora de vida y ser protector en las dificultades. Es la tierra virgen americana fecundada por el extranjero, que dará origen a un nuevo sujeto americano, y no la complaciente seductora

exótica. En este personaje femenino puede observarse el inicio de un proceso de transculturación porque participa, al menos parcialmente, de ambos mundos. Se le denomina tanto por su nombre indígena como por el español que le imponen los extranjeros: María Trinidad o el afectuoso diminutivo Trinis. (El misterio de la Trinidad implica la existencia de tres seres en uno solo. El esquema doctrinario religioso Padre, Hijo, Espíritu Santo puede ser leído en la novela como uno nuevo y laico: padre, madre e hijo). Habla un poco de español y por eso es un puente de comunicación entre los conquistadores y los otros indígenas. Enseña sus costumbres, hábitos y ritos a los conquistadores que deben rendirse ante ella, quedar a su merced, porque Títal-Ic que tiene la llave del conocimiento de esta nueva realidad, para ellos, extraña e incomprensible. Ella es una especie de luz que los ilumina (de hecho Asturias juega con su nombre y lo va convirtiendo en verbo “titilar”), que les prodiga compasión maternal. No obstante, la india mam nunca rechaza el origen de sus raíces o se niega a colaborar con los de su etnia.

Un factor fundamental en la novela, menos obvio, pero no por esto menos significativo, reside en la pérdida del padre y de su protección. El padre simboliza la ley y el orden. Asimismo, tiene la obligación de introducir al hijo en el proceso de independencia, haciendo que el joven se percate de los deberes y derechos que implica su entrada al mundo de los adultos. En *Maladrón*, los indios aparecen con la inocencia y pureza propias de los niños,⁷ y también en este sentido hay una clara intención de mitificación de los aborígenes por parte de Asturias. El elemento paternal está ficcionalizado en la figura de Caibilbalán, que abandona a sus tribus, que se lamentan como niños a la intemperie: “*Mam!...le llaman, con todo el dolor que hay encerrado en la palabra ‘padre’*” (35). El forzado rito de iniciación hacia la madurez —enfrentar la realidad de la desventaja bélica frente al ejército invasor— es una tarea que

7 Por el contrario, los españoles son “*niños muertos sin cristiandad*” (126), es decir, seres que han perdido la inocencia, o sea la pureza espiritual, por la codicia. También se han alejado del consuelo que proporciona la fe trascendentalista y tampoco experimentan la esperanza en algún tipo de utopía compartida, porque su horizonte se restringe a la consecución de bienes materiales para ser disfrutados egoístamente. En lúcidos momentos, algunos de ellos se percatan de esta situación: “*Para mí estas no son tales Indias, sino el Limbo, el Limbo, ni tales conquistadores somos, sino niños muertos sin cristiandad.*” (Ibid)

que teóricamente servían para apuntalar ideológicamente los intereses de la política colonial hispana.

La traición de los conquistadores es cruelmente castigada, por ser una violación a la confianza, una traición a lo Judas. Y un insulto a la inteligencia de los indios, que se demuestran nuevamente mucho más astutos que los burdos soldados conquistadores. Así, el texto también podría interpretarse como portador de un esperanzador mensaje de liberación posible, a pesar de la supuesta superioridad del enemigo. Y que puede implicar la decisión de emprender valerosamente la guerra aun cuando sea una opción lamentable: “(...) *esa forma de ser fuera de nosotros contra los otros.*”, (39) pero también, si fuera el caso, saber perder con honor y ser caballerosos en las lides, triunfadores o no.

Los indios sufren, pues, un doble latrocinio y expoliación, pues se ven injustamente privados de sus bienes y sus creencias. Pero la resistencia aparentemente pasiva frente al invasor está latente y aprovecha cualquier intersticio para apuntalarse. En esta especie de crónica novelada que es *Maladrón*, Asturias se reapropia de los cánones épicos pero les da una elaboración sumamente original, trastocando algunos de sus elementos, con ingeniosas estrategias, pero con una finalidad muy precisa: la exaltación y mitificación del pasado indígena como paradigma para su presente y futuro. Pero esta glorificación rebasa el arrebató estético frente a una cultura arcaica, para colocarla no en un plan de igualdad sino de superioridad, para diferenciarla en su propia identidad frente a la cultura invasora. Sin embargo, el afán del novelista no es pasatista, sino que diseña enaltecedoramente el perfil del indio en cuanto a raíz autóctona y primigenia del sujeto mestizo. No es una celebración vacía, sino soberbias visiones, por medio de estrategias barroquizantes que remiten a los solemnes libros sagrados americanos pero también los libros fabulosos españoles –sean novelas de caballerías o crónicas del descubrimiento–, que inducen a la reflexión acerca del presente, y sobre todo del futuro del mestizaje, como un conflictivo e incesante espacio de convergencia paritaria.

La violación a la Tierra Madre –Titol-Ic– no puede negarse, ni cancelarse. Las huellas ultrajantes de la invasión ciertamente permanecen. Y casi se

profetizan en la repetición de genocidios como realmente acaeció inclusive recientemente: “Solo el que ha dado muerte a mujeres y niños, saqueado y puesto fuego a poblaciones y naves, ríe con esa risa de cuchillos, enciende en sus ojos dos brasas de fuego negro, luctuoso, y se sacude de alegría como llorando...” (142). Sin embargo, en la novela, para rescatarse de la tragedia, la única esperanza radica en tender puentes sobre los dos mares que se funden, y reforzarlos. Acaso la juntura de los océanos después de todo no sea mera utopía, mera locura de un puñado de rudos soldados o mera leyenda indígena.

Si Antolines no reniega del todo de su fe en Maladrón, a la hora del bautizo de su hijo, prefiere regresar al seno de sacramentos cristianos, lo cual podría indicar que el mestizaje debería desarrollarse bajo el signo de valores identificados con los del Evangelio –y que parcialmente semejan a los de los indígenas– y no con los de un materialismo egoísta, como son siempre los que conlleva cualquier tipo de colonialismo. El hijo es el futuro y el porvenir mestizo no debería estar moldeado a imagen de Maladrón. Por otro lado, la novela insiste en duplicar el proceso represivo de conquista para evidenciar que los aborígenes supieron resistir, simultáneamente y en todos los niveles, a los invasores.

Si el sujeto del indio se construye en *Maladrón* más que por su propio discurso, por el de los invasores que lo describen y lo interpelan, el silencio de los mames resulta más elocuente que la palabrería incesante de los soldados. La figura generada a lo largo de la novela es la de un personaje heroico, y por lo tanto modélico, que calladamente condena la de los invasores y se propone como un válido elemento autóctono generador de un futuro sujeto mestizo.

Los paraísos perdidos son irrecuperables pero permanecen al nivel de inconsciente y memoria colectiva como arquetipos para imaginar una utopía posible, humanamente alcanzable, como la sugiere Asturias simbólicamente en *Maladrón*. Una nueva arcadia –con inevitables luces y sombras– puede surgir bajo el signo legendario de la confluencia armónica y fluida intermitentemente de los dos míticos océanos y el nacimiento del mestizo, cobijados bajo los puentes de un istmo y una joven madre americanos.

La diáspora jesuita: antes y después

Real museo/mausoleo del dolor

“Pues sea Rey el dolor de un Rey,” (M. M. I.)

Escenarios barrocos

Dentro de las prácticas cívico-culturales de la sociedad colonial, la celebración de exequias de la familia monárquica –además de las de altos prelados y funcionarios, y posteriormente de algunos criollos–¹ fue una de las más ostentosas y significativas, por la ingeniosa articulación de los diversos registros estéticos y discursivos para dar soporte ideológico al proyecto imperial. El arte funerario colonial, además de espectáculo urbano, proponía la visualización y legitimación de la monarquía mediante ceremonias colectivas rígidamente normadas en su elaboración y jerarquizados en su ritualización. *El Dolor Rey* (Guatemala: Arévalo, 1759, 1ª. Ed.) del letrado jesuita Manuel Mariano de Iturriaga (Puebla 1728–Fano 1819), comprendía la descripción de las ceremonias fúnebres celebradas durante dos días en Santiago de los Caballeros de Guatemala en 1759 en honor de la reina Maria Bárbara Borbón de Portugal, esposa de Fernando VI, fallecida en 1758, así como los diferentes textos de prosa y poesía escritos en castellano y latín por el poeta poblano.² Es importante señalar que el texto incluye la noticia y el lamento por la muerte del monarca, acaecido en 1759.

1 Paulatinamente la sociedad criolla, incluyendo algunas mujeres monjas o laicas, accede a ser inmortalizada en el imaginario colectivo, como signo de prestigio social, tratando, hasta donde lo permitían las normas, de igualar o inclusive exceder las honras de reyes, prelados y funcionarios de la corona. Ver Luján Muñoz, Jorge y Heinrich Berlin. “*Los títulos funerarios en Guatemala*” (Separata). Guatemala, *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, LVI, enero diciembre, 1982 y Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 2000.

2 En la presente edición, a cargo de Rosa Helena Chinchilla, no se han incluido los sermones en latín y castellano que usualmente aparecían recopilados en este tipo de volúmenes. Consultar “*Introducción*” de la estudiosa mencionada.

La vida cotidiana en las posesiones americanas durante el siglo XVIII transcurría literalmente en los márgenes del imperio, dada la lejanía geográfica y la asincronía con los acontecimientos que ocurrían en la metrópoli. Por otro lado, España, cada vez más, era considerada culturalmente por otros países europeos como en los bordes de ese continente. El reformismo borbónico intentaba una modernización del estado *in situ*, paralelamente a una reorganización de la administración y cobro ulterior de impuestos a las colonias, que afectará y será resentido sobre todo por los grupos económicamente poderosos no peninsulares: los criollos. Éstos, como nuevo sujeto identitario, serán crisol de contradicciones políticas y culturales, fluctuando entre la fidelidad a la corona y la ambición de autonomía. De esta elite ilustrada y próspera provendrán en su mayoría los movimientos pre-independentistas.³ El acceso a los espacios letrados de la época está marcado por la exclusión económica, étnica y de género. Básicamente los instrumentos y agentes culturales se encuentran en las instituciones cercanas al poder: religiosas, universitarias y de la alta administración. La cultura letrada fijada en textos, convivía y se contaminaba mutuamente con la cultura oral de raíz popular y/o ancestral, transmitida sobre todo por la memoria y la voz.⁴ Los hombres de cultura desarrollaban una función mediadora:

3 Hay estudiosos que cuestionan esta postura y enfatizan la ambigüedad de la postura criolla y su tendencia predominante a la integración al centro: "Sin embargo, como han explicado entre otros Octavio Paz y Ángel Rama, desde perspectivas diferentes, la conciencia 'criolla' es el resultado de un afán por mantener un sistema de clases basado en grados de mestizaje. No es, pues, un preludio a la independencia sino un afán de integrarse, de una manera típica en sociedades coloniales, al mundo de la metrópoli". Cevallos, Francisco Javier. "Juan Bautista Aguirre y la poética colonial.", *Ésta, de nuestra América pupila: Estudios de Poesía Colonial*, Ed. Georgina Sabat de Rivers. Houston, Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1999, p. 43. Antony Higgins destaca la significativa dependencia cultural de los letrados criollos: "(...) a function in the dynamics of the colony's relationship to the metropolis, according to which the activities of peripheral socio-economic elites tend to gravitate toward the practice of importing from the center ideas that are always anachronisms, and applying them awkwardly to contexts very different from those in which they evolved. (...)" Higgins, Antony. "Preface", *Constructing the Criollo Archive*. Indiana: Purdue University Press, 2000, pp. XI-XII.

4 Cfr. Beverley, John. "Nuevas vacilaciones sobre el barroco". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, No. 28, Lima, 2º Semestre, 1988.

*El intelectual orgánico del absolutismo es el letrado. Ser letrado significaba entre otras cosas ser licenciado, es decir, tener una educación universitaria; pertenecer, por lo menos en principio, a la nobleza; saber manejar una de las diferenciadas pero entrelazadas prácticas intelectuales que formaban la base de la hegemonía aristocrática tanto en España como en las colonias.*⁵

Después de su llegada en la segunda mitad del siglo XVI, la Compañía de Jesús se afianza como rectora de la educación y cultura. Muchos de los intelectuales eran criollos y pertenecieron o fueron formados por los padres jesuitas, quienes consolidarán una tradición didáctico-literaria que se proyectará al teatro, concursos de oratoria y de poesía. Cevallos afirma que la labor de los letrados jesuitas se caracterizaba porque su función: “(...) es de índole didáctica: maestros, confesores, predicadores, su obra en conjunto es más que mero deslumbramiento verbal, es lección moral y es prédica ininterrumpida.”⁶ De allí que en su producción literaria predomine un estilo retórico y erudito.⁷ Es en ese contexto que debe colocarse la figura y obra de Iturriaga.

El Dolor Rey, como escritura y discurso letrado, se inscribe históricamente dentro del escenario barroco. Propongo, por una parte, una lectura contextualizada del texto como parte del conjunto de elaboraciones simbólicas que legitiman el poder imperial. Por otra, una reflexión sobre el autor, quien desde su erudición y oficio literario valida la figura del letrado americano mediante un discurso y escritura paritarias en eficacia estratégica a las hispanas. De esta forma, se borran las fronteras geográficas y simbólicas entre súbditos y se inscribía el discurso americano en el *corpus* de la cultura imperial. Finalmente, la exaltación y mitificación del dolor del rey viudo funcionan como soporte para la justificación del sufrimiento, que si en principio es emoción individual, puede proyectarse a sentimientos de frustración colectiva enraizados en la injusticia. En lo referente al análisis interno, sugiero una clave metafórica de interpretación: el texto como equivalente simbólico de dos elementos legiti-

5 Beverley, J. Cit., p. 221

6 Cevallos, F.J., Cit., p. 45

7 “(...) tendencies to high flown rhetoric, classical allusion and imitation, appeal to authority, intellectual exhibitionism, but not true eloquence, and no proclivity whatever to innovation or creativity. It remained a predominant trend in Jesuit schools of New Spain.” Hiss, P.K., Cit., p. 456

madores del poder: el **museo** y el **mausoleo**, donde el **sujeto narrador/poeta** opera como **guía** y **curador**.

Los textos coloniales escritos por americanos presentan frecuentemente un carácter híbrido, ya que, en cuanto construcciones simbólicas, las prácticas ideológicas y las específicamente estéticas se encontraban estrechamente interrelacionadas. En un primer momento la escritura tendió a la apropiación pasiva y a la reproducción –la mimesis–, filón que se mantuvo constante a lo largo de varios siglos. Estos intelectuales se proponían:

*(...) articular los propios discursos y espacios metropolitanos transferidos a América (corte, administración, iglesia) a los ejes y requerimientos del poder imperial, y en este sentido, legitimar la explotación, justificar el dogma, puesto a prueba por la realidad que se presenta como irreductible.*⁸

Los letrados americanos siempre ostentaron la adhesión al canon como signo de lealtad a la corona y como certificación al derecho de pertenencia al círculo intelectual metropolitano. De tal forma, podían considerarse con el suficiente prestigio para ser súbditos equiparables a los hispanos y superar un cierto sentido de inferioridad ante el centro cultural.⁹

Sin embargo, generar discursos normados rígidamente, pero en contextos muy diversos, propicia que la literatura colonial no fuera simplemente una reapropiación pasiva de los cánones hispanos. El proyecto colonial presentaba peculiaridades que demandaban reapropiaciones y formulaciones discursivas idóneas al contexto de su desarrollo. El poder necesitaba manifestarse cotidianamente en todos los niveles y actividades.¹⁰ Así, la dicotomía tradicional

8 Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, p. 297.

9 "(...) although they comprised the aristocracy of New Spain, they were provincials and inferior to that of the metropolis." Hiss, Peggy K. "Jesuit Contributions to the Ideology of the Spanish Empire in Mexico", *The Americas*, Vol. 9, No. 4, Apr., 1973, p.456.

10 Podría aplicarse el concepto foucaultiano de la "capilaridad del poder". Vid. Méndez de Penedo, Lucrecia. "Perfil y función protagónica del sujeto criollo en el discurso poético landivariano", *El discurso colonial: construcción de la diferencia americana*. Eds. Catherine Poupenoy-Hart y Albino Chacón. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Nacional, 2002.

entre textos documentales y textos literarios¹¹ presenta, en realidad, fronteras difuminadas. Desde los bordes del imperio, muchos letrados criollos además de asimilar las estrategias de la centralidad, proponen y elaboran construcciones discursivas que van perfilándose como diversas y paralelas históricamente al surgimiento de una visión criolla que necesita expresarse.¹²

Por la hibridez genérica y de registro, resulta necesario ampliar el concepto de literatura –sin que esto implique ignorar el valor estético intrínseco– para captar la originalidad y variedad de construcciones simbólicas producidas en la colonia: “(...) *la literatura, entonces, no será entendida únicamente como expresión estética, sino también como productora de bienes simbólicos que contribuye a organizar imaginarios y a formar valores y subjetividades.*”¹³

Mabel Moraña sintetiza así el proceso de adopción/adaptación/interpretación de los cánones metropolitanos de parte del criollo letrado, orgánico al poder

11 Rolena Adorno sostiene que es difícil establecer una demarcación rígida entre lo que denomina “*documento histórico*” y “*texto retórico o literario*”. Aunque el primero es referencial, descriptivo y verificable y el segundo es mediado, interpretativo y reflexionado, ambas modalidades discursivas comparten su vinculación estrecha con el contexto histórico, manifiestan valor persuasivo, interpretan desde diferentes modalidades discursivas, y son propuestas de un sujeto histórico que se construye, se presenta y se autoriza. En suma, no son ni pura referencia ni pura imaginación. (Podría pensarse en alguna similitud con el género testimonial en la discursividad cultural y literaria del siglo XX). Cfr. Adorno, Rolena. “*Textos imborrables. Posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial*”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXI, No. 41, Lima-Berkeley, 1er Semestre 1995, pp. 449-470.

12 “*L’immagine del tempo delle colonie americane dell’impero spagnolo come insieme omogeneo è stata ormai sostituita da un quadro molto più complesso, pieno di fratture, di passaggi non lineari, di differenze spaziali talvolta anche rilevanti, e la seconda metà del diciottesimo secolo appare ormai come la più chiara dimostrazione di tali diversità. (...) Il settecento ispanoamericano si presenta dunque come un tempo singolare, sospeso tra un passato che si pretende intoccabile e una inconfutabile voglia di modernità e la letteratura del secolo ne rifletterà contraddizioni e ambiguità.*” Tedeschi, Stefano. *La riscoperta dell’America. L’opera storica di Francisco Javier Clavigero e dei gesuiti messicani in Italia*. Roma: Aracne, 2006. Por su parte, Higgins afirma la no linealidad de los periodos histórico-culturales, afirmando el traslape entre el barroco y la ilustración americana: “*(...) is characterized less by any ruptures between paradigms than by a continuing process in which multiple, often conflicting, forms of knowledge are synthesized and reconciled in accordance with the necessities of criollo intellectuals at different historical moments in the dynamics of their constitution as a social group.*”, Higgins, A. Cit, p.XII.

13 Altuna, Elena. “*Reseña*” a Carlos García Bedoya. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial 1580-1780*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos-Fondo Editorial 2000. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 54. Lima-Hannover, 2º semestre del 2001, p.297.

pero al mismo tiempo colocado en un contradictorio “*espacio intermedio entre hegemonía y subalternidad*”¹⁴, que dará origen a construcciones literarias hibridizantes:

*(...) transposición de modelos. Por la confrontación de la otredad, por la frustrante verificación de la distancia y el retardo americano con respecto a los tiempos imperiales (tópicos tan frecuentes aludidos por los escritores criollos), se encamina paulatinamente hacia la fundación de una nueva canonicidad alternativa. (...)*¹⁵ El subrayado es mío.

En efecto, existe una peculiaridad en los discursos poéticos aclimatados en América:

*La expresión “poéticas coloniales” significa entonces “poéticas en América” ya que no remite al surgimiento de conceptualizaciones o sistematizaciones originalmente americanas acerca del carácter, modalidades o papel de la poesía, sino a la adopción, adaptación, alteración y manipulación de un corpus preexistente dentro de las culturas virreinales, es decir, en condiciones de producción cultural muy diversas a las metropolitanas.*¹⁶

Aunque encauzado dentro de la rigidez normativa y temática que no permite mayor vuelo a la creatividad personal y tomando como paradigma la cultura metropolitana, el valor de Iturriaga como escritor criollo paradójicamente se encuentra en el virtuosismo más que en la originalidad de su escritura y discurso. Su habilidad en el uso de diferentes registros, estructuras y estrategias retóricas, la destreza con el simbolismo, el dominio del latín, indirectamente perfilan que la excelencia también podía ser atributo del discurso criollo, el cual buscaba inscribirse y validarse en la centralidad, por una parte, y por otra, ir registrándose en una memoria que forma parte de un imaginario imperial compartido simbólicamente. Iturriaga, entonces, se apropia de un instrumento de poder, pues la palabra escrita autorizaba.

14 Moraña, M. Cit., p. 15.

15 Moraña, M. Cit., p. 300.

16 Moraña, M. Cit., p. 293.

Textualización y ritualización del poder

El barroco se singularizó por la hipérbole y los contrastes en todos los niveles semántico-formales del discurso estético. El culto exacerbado a la forma y el virtuosismo de sus simulacros operan eficazmente para sorprender y conmover a través de estrategias artificiosas como el juego especular y laberíntico, la oscuridad expresiva, la exasperación de las emociones, la incitación al destinatario a participar emotivamente en la experiencia estética. Como registro sugestivo, perseguía convencer a través de los sentidos. Resultaba idóneo tanto a la catarsis colectiva de sentimientos y frustraciones reprimidas, como a la manipulación verticalista desde y para el poder. El barroco propone situaciones límite mediante vaivenes estético-emocional-sensuales que alcanzan un dramatismo exacerbado.

La relación poder/espectacularidad ha sido expresada acertadamente por John Beverly:

*(...) la naturaleza misma del poder político del absolutismo es en cierta medida “espectacular”. La teatralización, la alegoría, la ceremonia, el exhibicionismo carismático son la esencia del poder aristocrático, no simplemente su expresión. (...) La pompa o apariencia del poder, no es claramente separable de su sustancia: el poder es en cierto sentido ostentación.*¹⁷

Refiriéndose al período barroco, cita a Maravall para destacar la utilización político-ideológica de ese discurso estético: *“Para Maravall, el barroco es ante todo una forma señorial-absolutista de cultura de masas, (...)”*¹⁸ El subrayado es mío.

Las fiestas operaban como mecanismos de sublimación de la catarsis colectiva del grupo oprimido, a la par que constituían medios de divulgación, legitimación y afianzamiento del imperio. Los rituales estaban rígidamente normados y perseguían crear cohesión de grupo alrededor de símbolos e ideas para tejer vínculos de identidad con el poder:

17 Beverley, J., Cit., p. 230.

18 Beverley, J., Cit., p. 220.

(...) las fiestas eran espacios muy importantes de esparcimiento colectivo que constituían rupturas de la vida cotidiana, pero también de ostentación del poder dominante: los grupos marginados convergían con las autoridades en efímeras pero muy bien marcadas y jerarquizadas distancias. Éstas se borran por obra del factor lúdico y excepcional de la ocasión, de tal manera que las fiestas presentan un marcado perfil ritual.¹⁹

Margo Glantz señala la importancia de la poesía y la música en las fiestas coloniales barrocas:

*Forman parte de una tradición efímera y a la vez reforzada por la tradición, como lo fueron los arcos triunfales, los t́mulos funerarios, las fiestas de Corpus, las de Navidad y la Pasión. Como festividades pertenecen a un canon aunque su carácter circunstancial las vuelve efímeras.*²⁰ El subrayado es mío.

Las fiestas tenían su escenario privilegiado en el espacio urbano, dentro de los límites que representaban al poder: el palacio, la catedral y la plaza de armas. Las ceremonias fúnebres, en líneas generales, se desarrollaban por varios días dentro del espacio cerrado de la catedral, precedidas por cortejos de autoridades que arrancaban desde el palacio de gobierno, en medio de salvas de artillería. Dentro del templo, a cada participante se le asignaba un lugar, dependiendo de su nivel social, además de requerirle un vestuario adecuado y un comportamiento recatado. La jerarquía se enfatizaba mediante la distribución espacial que marcaba las distancias de clase y prestigio. Al final, el cortejo salía al aire libre entre repique de campanas.²¹

19 Vid. Méndez de Penedo, Lucrecia. "Respuesta al discurso de D. Dieter Lenhoff como Miembro de Número de la Academia Guatemalteca de la Lengua". Guatemala: Universidad Rafael Landívar *Cultura de Guatemala*, Segunda Época, Año XXIV, Volumen III, septiembre-diciembre, 2003.

20 Glantz, Margo. *Sor Juana: la comparación y la hipérbolo*. México: CONACULTA, 2000, p.97.

21 Escapa al límite de este trabajo una descripción detallada del ceremonial de los t́mulos, por lo que se recomienda consultar para su celebración en Guatemala, a lo largo de todo el período colonial, el imprescindible y acucioso estudio de Jorge Luján Muñoz y Heinrich Berlin ya mencionado. Cit. pp. 61-132.

Las tumbas funerarias constituían el punto focal de las exequias y tenían un carácter efímero –se les llamaba “máquinas”–; se erigían para una sola representación, como si se tratara de una escenografía teatral. El túmulo funerario incorporaba varios lenguajes y registros artísticos, como la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, a lo que habría que agregar el olor del incienso, los discursos en castellano y en latín, la música, los atuendos de los participantes, la iluminación, etc. (Una integración de varios lenguajes que requerían equipos multidisciplinarios de artistas y artesanos, prefigurando así una experiencia similar a la del teatro total al estilo wagneriano).

El Dolor Rey, como anotaba, se inscribe todavía dentro de los cánones barrocos como elaboración discursiva y asunto temático. En efecto, la estrategia retórica de fondo es propia de esa corriente: **la paradoja**,²² figura de aparente contradicción inmediata pero de profunda coherencia interna. Las antítesis son evidentes a nivel conceptual, temático y de estrategias discursivas y retóricas. Dichas oposiciones binarias pueden localizarse en diferentes niveles de textualización: registro existencial (vida/muerte), tiempo (finitud/eternidad), religioso (deidades paganas/cristianismo), historia (pasado-presente/futuro), culturas (clásica, egipcia/hispana), emotivo (dolor/esperanza), espacio físico (arriba/abajo, adentro-arquitectura religiosa/afuera-arquitectura civil), espacio simbólico (ascenso/descenso; infierno/paraíso), jerárquico (principales/vulgo), visual (luz/oscuridad), auditivo (sonido/silenció), registro (poesía/prosa), lingüístico (castellano/latín), etc.²³

22 “Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra –razón por la que los franceses suelen describirla como ‘opinión contraria a la opinión’ –pero contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado. (...) mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir, en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al contexto por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión. (...) el efecto de la paradoja es de intenso extrañamiento, y como el oxímoron y la antítesis, fue una figura muy usada por los escritores barrocos. (...) la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma.” Berinstáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2000, p.387.

23 Aquí podrían aplicarse los conceptos de Rolena Adorno indicados en anterior cita textual, y considerar dentro de “documentos” la parte más descriptiva y cronística de acontecimientos narrada por Iturriaga, mientras que podría colocarse en “texto retórico o literario” todo lo relativo a los textos poéticos del autor.

Este volumen pertenece a un tipo de textos que se editaba posteriormente a las exequias de personajes notables. Era de origen clásico, aclimatado en España y posteriormente, trasladado a las colonias con finalidades didáctico-políticas:

*En este impreso se recogían todas las ceremonias celebradas, la memoria del túmulo con su descripción arquitectónica, así como los grabados del propio túmulo y de los jeroglíficos y empresas con sus correspondientes explicaciones, al igual que toda una serie de composiciones poéticas, en las que el autor se lamentaba del fallecimiento, destacando su personalidad y su obra, desarrollada con la ayuda de las virtudes teologales y cardinales, con que estaba dotado.*²⁴

El índice de iletrados durante el período colonial era significativo, tanto dentro de los territorios hispanos como en los ultramarinos.²⁵ Mientras que las ceremonias fúnebres estaban destinadas a un destinatario amplio —las clases poderosas y al vulgo—, el libro requería un lector ideal. Se precisaba compartir complejos sistemas de significación y codificación, e inclusive dominar además del castellano, el latín. Probablemente en cuanto a divulgación, el texto impreso contó con más lectores locales que en la península. El objetivo de estas publicaciones era ir creando un archivo de la memoria histórica de la ciudad y del poder colonial en los territorios americanos, así como ir reforzando un imaginario donde los colonizados pudieran reconocerse simbólicamente como parte del imperio.

Un breve análisis sintáctico y una interpretación semasiológica del título del libro, como anuncio del tema, indica su relación con el co-texto. El artículo masculino singular: “el” opera en función modificadora de los sustantivos comunes “dolor” y “rey”, los cuales constituyen un solo núcleo por su calidad de aposición yuxtapuesta, es decir, intercambiable, equivalente y no

24 Morales Folguera, José Miguel. “Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano” *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo II-4, *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*, p. 1. (Versión electrónica)

25 Para dar una idea de la situación durante el período barroco, la cual probablemente no cambió mucho en la segunda mitad del siglo XVIII, esta información es útil: “(...) en la España del Siglo de Oro y en los virreinos americanos el 80% o mas de la población era analfabeta y tal situación era vista como normal.” Beverley, J. Cit., p. 219.

explicativa. De tal forma que, semánticamente, el sustantivo común “dolor” resulta equivalente a “rey”: ambos tienen la misma significación y, por lo tanto, el mismo valor. Si el rey es la personificación del dolor, el dolor es la más alta de las emociones. Entonces, el dolor y el sufrimiento se justifican y mitifican como estado superior del alma y como camino de purificación a la felicidad eterna. Dentro del contexto de emisión y recepción del texto, resulta inevitable la mención de dos modelos por excelencia: Cristo y los santos, aunque el martirio –físico y/o emocional– como la prueba más difícil para obtener la gloria eterna no sea creencia exclusiva de las religiones cristianas. De tal forma, los súbditos no solo podían identificarse en la común experiencia humana individual del dolor con su rey –que lo era por voluntad divina–, sino que podían **encontrarle sentido** a este sentimiento de frustración colectiva, sublimándolo dentro de los códigos de interpretación que el sistema imponía.

Además del dolor físico y psíquico como inherentes a la condición humana, existe el sufrimiento ocasionado por las carencias materiales y espirituales. El sistema colonial era injusto y tenía que justificarse. Las celebraciones fúnebres se proponían persuadir y conmover emocionalmente al espectador para convencerlo de que el dolor era padecimiento humano natural y razonable vía de expiación y purificación hacia dimensiones más elevadas. De esta manera, se evitaría una reflexión –imposible en ese entorno y circunstancias– sobre la raíz histórica del dolor en este mundo. A los poderosos, estas celebraciones los afianzaban; al vulgo, le daba sensación de participar en algo muy importante. Ambos tenían la ilusión de insertarse, al menos mientras duraban las ceremonias, en la red de poder imperial como súbditos de igual importancia a los peninsulares en España y a los residentes en las colonias.

Por otro lado, el tema de la muerte, como fin común también contribuía a una cercanía emocional con la figura del monarca. La muerte, desde la visión cristiana, en cuanto tránsito humano hacia otras dimensiones, permitía vislumbrar un espacio futuro donde las diferencias serían menores, ya que no dependerían del origen sino de la conducta en vida. Si la norma sancionada era la obediencia a la corona, su incumplimiento sumiría para siempre al súbdito en un infierno eterno, cuyo imaginario no dejaba de ser aterrador,

sobre todo con los recursos de la representación barroca. En suma, las celebraciones fúnebres eran funcionales al sistema colonial. El dolor del rey era un sentimiento noble, que proyectado más allá de la pérdida de la persona amada, justificaba todo tipo de sufrimiento. El juego de yuxtaposiciones, como espejos barrocos que se enfrentan, convierte el dolor rey en un dolor **real**, tanto en su acepción adjetival de perteneciente a la **realeza**, como, **real** porque se refiere a la **realidad** de la dura vida cotidiana de los estratos menos favorecidos de los súbditos americanos.

Espacios reales/espacios simbólicos

La representación, en cuanto a re-propuesta, re-creación, re-elaboración de la realidad, mediada por instancias ideológicas y/o estéticas, crea imágenes a través de gestos, palabras, figuras u objetos, que no necesariamente corresponden al referente, sino a una construcción simbólica del mismo. De allí la oposición entre apariencia y realidad. En ese sentido, las representaciones sociales constituyen fuente y referente para el grupo, que va tejiendo redes de identidad cultural, ya que: *“El poder necesita imagen.”*²⁶ Las representaciones sociales son inherentes al poder que necesita exteriorizarse y materializarse a través de ideas y símbolos:

*(...) representaciones con las que un actor o grupo manifiesta su presencia en el cuerpo social que lo contiene. A través de ellas, dicho poder se hace visible y alcanza una identidad porque se materializa en configuraciones específicas que le otorgan legitimidad, lo engrandecen y le aseguran protección.*²⁷

Una posible clave de lectura de *El Dolor Rey*, considerado como representación teatral, consistiría en interpretar el texto como una crónica-reseña de un espectáculo dramático, y por otra, como especie de guión-protocolo teatral

26 Morales Folguera, J.M., Cit., p. 1.

27 Zapico, Hilda Raquel. *“Formas de representación y poder de la elite porteña en el siglo XVII”*, p.1 (Versión electrónica de un proyecto de investigación en curso, que según anotaciones de la autora, ella dirige a partir de 1990 y cuyos avances se encuentran en actas de congresos y otras publicaciones. La institución a la cual aparece afiliada es Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca).

que contiene las pautas para un nuevo montaje en escena. Hay que insistir en la teatralización/manipulación de las emociones del público a través de la simultaneidad de signos: luz, sonido, música, palabra, color, vestuario, etc. La celebración del funeral de la reina pretendía trasladar las ceremonias realmente efectuadas en España, como si sucedieran en tierra americana o como si los habitantes de la colonia fueran partícipes allá en tierras peninsulares. Es decir, volver a hacer presente (re-presentar), borrando tiempo y espacio, pero también las diferencias de vasallaje entre peninsulares y americanos.

Cualquier representación necesita un escenario para exhibirse ante el público. Durante el barroco se monumentaliza el espacio, tanto a nivel arquitectónico como simbólico:

*(...) con la constitución de la ciudad letrada como espacio simbólico de aplicación y reproducción de los paradigmas metropolitanos. (...) se consolida y monumentaliza desde la base urbana, diseminando las claves y mensajes del poder dominante en todos los estratos de la sociedad colonial.*²⁸

El espacio público/ceremonial estaba constituido por los centros urbanos de arquitectura civil (palacio, plazas) y religiosa (iglesias). De esta manera, el poder contaba con sus propios escenarios interconectados por las calles principales. Las celebraciones superaban los espacios internos de los edificios para proyectarse al exterior (calles, plazas) mediante desfiles procesionales: el centro de la ciudad se convertía en un inmenso teatro. Así, simbólicamente, el poder tenía como marco los edificios representativos de la monarquía y la iglesia y se desplazaba en recorridos que no superaban el trayecto entre el palacio y el templo. La corona ostentaba su autoridad y señorío, mediante ceremonias que, aun en las fúnebres, estaban cargadas de deslumbramiento escenográfico, entre lo solemne y lo lúdico. Y como en toda gran puesta en escena, había actores protagonistas y secundarios (el difunto y las autoridades) y público (espectadores, sobre todo el vulgo) con el fin de que ambos grupos se sintieran ofiantes del rito.

28 Moraña, M., Cit., p. 13.

El Dolor Rey puede interpretarse como cercano a dos modelos culturales de la alta cultura occidental: el museo y el mausoleo, en cuanto signos consagratorios y garantes respectivamente de la cultura oficial y de la fama individual. El autor puede considerarse como guía del museo y como conservador de monumentos; en todo caso, un mediador entre las esferas de poder y el resto de la sociedad porque es quien fija, canoniza, ilustra, explica, autoriza.

El texto como museo se refiere a un espacio textual donde se colocan, catalogan y conservan las notas de poder y virtud que distinguen a los monarcas, como paradigmas de conducta para los súbditos. Los soberanos se sitúan en una posición idealizada para funcionar como modelos heroicos. Se recuerdan todas las proezas que han hecho grande al imperio para crear sutilmente una identificación y anhelo de pertenencia a la corona que se traduce en un prestigio proyectado simbólicamente a los habitantes de los territorios de ultramar, mediante la mayor virtud de un súbdito: la obediencia.

Por otro lado, el museo es el espacio de la cultura letrada, es decir oficial, que exhibe sus tesoros a la mirada de todos. La iglesia constituirá el espacio físico del museo simbólico de los reyes Fernando y María Bárbara. Sin embargo, la figura del guía es indispensable para dar sentido a la exposición de los signos que definen a una cultura e ideología y esa función la cumple el autor letrado, quien seleccionará y dosificará la información que concuerde con la intencionalidad política del mensaje. El autor-guía inmoviliza, preserva y consolida, en una palabra, fija con afán conservador al sistema, para que permanezca como monumento que es a la vez una especie de archivo histórico y simbólico del poder. Y como guía, impone un recorrido explicando a los visitantes-lectores según este trayecto: Ingreso: afuera (atrio, tarjas)>Recorrido: adentro (túmulo, jeroglíficos, sermones)>Egreso: afuera (campanas, salvas de artillería).

El guía acompaña a los lectores/visitantes por una vía precisa, con un ritmo emocional en *crescendo*: oscuridad (interior templo)/luz (exterior templo) similar a la visión cristiana de la vida como valle de lágrimas y la muerte como luz eterna. El tránsito por el museo podría leerse como similar al tránsito por la vida humana, donde el dolor humano se resuelve mediante la fe y la obediencia a modelos a su vez análogos al divino. Aquí volvemos a

la estrategia formal de fondo: la paradoja. De la muerte surge la vida; de la desesperación la esperanza, del dolor la felicidad:

*Mudar de vida no es morir; ni es vida, la que tiene un infeliz, sujeto a las mortales crueldades de un dolor. Y en este sentido, ni murió Nuestra Reina, ni vive Nuestro Rey, sino que el uno muere, y la otra duerme el sueño de una Muerte, que dio principio a su inmortalidad.*²⁹

En cuanto a leer un texto como mausoleo, podrían ser idóneas estas palabras de Octavio Paz: "(...) un monumento —sea de piedras o de palabras." ³⁰ En efecto, *El Dolor Rey* podría considerarse como texto/monumento que glorifica e inmortaliza al monarca y al imperio ante la posteridad. Con esta construcción simbólica el poeta jesuita persigue trascender el tiempo, fijando y preservando ese presente hacia el futuro. Es arquitectura de memoria y de imaginario. El narrador/autor asume el rol de conservador en sentido nominal y adjetival: es un "conservador conservador".

La figura del monarca debía ser monumental porque constituía la materialización del poder. Como al rey nunca se le había visto en vivo en tierra americana, —sino probablemente solo por representaciones pictóricas o descripciones orales—, se creaba una atmósfera de misterio alrededor de su figura. A la muerte de la reina, y luego la suya, se acrecienta esa reverencial distancia que ahora es doblemente lejana, porque a la física se une la mortal. Los soberanos entran así de lleno a la dimensión sobrehumana, lindante con el nivel heroico y el de la santidad.

El autor/conservador asume el rol de constructor y guardián, para preservar en un tiempo, también sobrehumano, la gloria del imperio: "(...) *mi asunto*,

29 Iturriaga, Manuel María de. "El Dolor Rey", *Obra poética de Manuel Mariano de Iturriaga en los reinos de la Nueva España y Guatemala (1740-1759)*, Ed. Rosa Helena Chinchilla (Estudios introductorios de Rosa Helena Chinchilla y Lucrecia Méndez de Penedo). Guatemala: Universidad Rafael Landívar-Universidad de Connecticut, 2006. (Todas las citas provienen de esta edición).

30 Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix-Barral, 1982, p. 203.

todo ha sido eternizar el llanto del Rey, inmortalizando su dolor mortal en la memoria de los siglos.” (p.124) El subrayado es mío.

El sepulcro, además de entronizar la memoria, adquiere sacralidad de altar.

“Retórico el pesar...”

Las estrategias escriturales de Iturriaga se inscriben dentro del discurso solemne, didactizante y normado para la poesía y prosa de ocasión durante el período barroco. La escritura, al constituir instrumento de poder, marcaba simbólicamente las fronteras sociales. En la poesía dedicada a las honras fúnebres se apreciaba la complejidad estructural, el juego intelectual y el virtuosismo retórico. La misma artificiosidad y efectismo de la representación escénica de las exequias se encuentra en el discurso del escritor poblano. Además, se trataba de magnificar el dolor del rey, para lo cual el registro barroco resultaba por demás idóneo. La exageración del dolor era una representación no correspondiente a la realidad del dolor humano del rey, sino a una elaboración imaginativa y exaltada para consumo de los súbditos. Era un simulacro —entre la fantasía, la imitación y acaso la falsificación— del dolor del rey y de la ceremonia celebrada en la metrópolis.

Como en las exequias, la palabra y la imagen también aparecen relacionadas, en este caso mediante un grabado que avala la grandiosidad del túmulo descrito.³¹ *“Y esto baste para no incomodar con mas prolija descripción a los lectores, que si quieren hacerse cargo del primor de la Pira la tienen a la mano, para presentarla a los ojos. Y no hay necesidad de que se ocupa la pluma en el trabajo que le quita el buril con la lámina, (...)”* (102)

Iturriaga se vale de dos lenguas que como sacerdote criollo letrado le eran accesibles y familiares: el castellano y el latín, cuyo código comparte con la comunidad letrada local e hispana. Asimismo, desde el “Prólogo” al lector manifiesta su erudición al referirse a autores y libros clásicos del repertorio

31 Para una reproducción del túmulo en mención, Ver. Lujan Muñoz, J. y H. Berlin. Cit., p.81.

simbólico utilizado para las ceremonias fúnebres.³² Por otro lado, era usual en los autores una falsa modestia sobre sus dones –“*producciones incultas*”– que se contradice con la docta exhibición inicial: “*Estas fueron las producciones incultas de una vena, que tuvo la felicidad de desangrarse en obsequio del que quiso picarla de agradecida, cuando tentó la buena ley de mi reconocimiento con su encargo.*” (p.129)

El texto alterna la prosa y la poesía en las lenguas mencionadas. Las estructuras formales poéticas presentan una rica variedad, como sonetos, endechas, epigramas, elegías, todo dentro de un tono solemne, y artificioso. El registro de Iturriaga fluctúa simultáneamente entre una tendencia descriptiva y laudatoria de los monarcas y sus méritos, y otra, reflexiva y sentenciosa sobre los temas existenciales centrales a su texto: el dolor y la muerte.

Las estrategias escriturales del poeta jesuita denotan un recio oficio. La visión del autor es la del contraste de absolutos que difícilmente se resuelven si no es paradójicamente, para lo que se servirá de las figuras retóricas que corresponden a todas las modalidades de oposición de contrarios, como la antítesis, el oxímoron. Por otro lado, la exacerbación del dolor encuentra su cauce en el registro hiperbólico de imágenes del sufrimiento y la pérdida, truculentas o exacerbadas. Un ejemplo ilustrativo es la escena de una de las pinturas del funeral de la reina española, donde la Muerte, horrorizada por sus actos, se mata:

(...) que la Muerte con ser muerte, se cayera muerta de lastima, si como se finge capaz de perder la vida, que no tiene. Preñada de este hipóbole la fantasía pintó a la Muerte, que viendo derribadas en tierra las tres Coronas, fuera de sí con la vista de tal desastre, arrepentida de su triunfo, y absorta en sus victorias, volvía contra sí su dardo, se lo encajaba por el pecho y se tiraba a matar desesperada. (p.119)

El monarca, alimentado por la Muerte, confía en que ella dé fin a su dolor, pero la Prudencia lo detiene:

32 Cfr. Chinchilla, R.H., Cit. (Ver anotaciones al pie de página al texto de Iturriaga.)

Asido fuertemente de la mano a la parca el Rey Dolor quería acabar las sucesivas muertes de su vida mortal con aquel linaje de muerte, que por última es fin de las demás. (...) Ni parece necesario el empeño de llamar a la Muerte, cuando esta se manejaba tan familiar del Dolor de Fernando, que le servía los platos a la mesa. Luto eran los manteles que la cubrían, ni se sustentaba la pena de otro pan, que el del Profeta. Esto es, de lágrimas, (...) (p.124)

Realeza del dolor/realidad del dolor

La realeza no exime del dolor, por eso el sufrimiento es real. El dolor reina en el soberano cuando Fernando se lamenta de su viudez y la soledad resulta intolerable, convirtiéndose así de rey en vasallo. Para ilustrar la inmensidad e intensidad del dolor, era usual servirse de representaciones personificadas de las virtudes, personajes mitológicos y bíblicos, los elementos, los continentes, las monarquías, los sentimientos, los sentidos, las facultades, la naturaleza, las estaciones, los astros, la astronomía, los continentes, etc. El autor expresa mediante estrategias de oposición y reiterativas que el dolor infinito del monarca era tan poderoso como para reconciliar contrarios:

Se unieron, olvidando su irreconciliable enemistad, los elementos. Se juntaron, venciendo sus distancias, todas las cuatro partes del Mundo. Se ablandaron las piedras. Se consternó la misma Muerte; y la Muerte, las piedras, los elementos, las edades, el mundo todo con sus partes, se hicieron tributarios de Dolor, que en Fernando, se ha jurado Rey de sus dos Mundos. (p.106)

Algunas imágenes fijan “con galana exageración” (p.111) el dolor del rey para impactar emocionalmente al público y al lector: el llanto incontenible del rey se nutre de toda el agua de los océanos y los seca; el fuego no se apaga en el agua, sino que al contacto con el líquido crea un “/ (...) mar bermejo de corales”, (p.113) hermosa imagen de la pasión inextinguible.

Las alegorías resultan eficaces para personificar y dramatizar, por ejemplo, virtudes y postrimerías:

Templanza

*Fin Mesa de tanto horror,
no es de admirar, si se advierte
sirviendo platos la muerte,
que sea sustento el dolor
pan de lágrimas, Señor,
quieres no mas por manjar y fin quererte arreglar
A la Templanza me espanto
que habiendo llorado tanto
no te hartes aun de llorar.*

(p.125)

El dolor del rey aparece inconmensurable, según testimonios que llegan desde la corte: “(...) *la imagen del Rey un cadáver con alma, un cuerpo sin espíritu, un espíritu sin aliento, un dolor vivo, (...)*” (p.100). El monarca cae en un profundo abatimiento: “(...) *muerto de amor estará rendido, postrado, avasallado a su pesar; (...)*” (p.100) Un rey que se convierte en vasallo del dolor. La vida parece no tener sentido y Fernando quisiera aislarse de todo, clausurando sus sentidos, cayendo en la autoindulgencia y el patetismo:

Oído

*Nadie se canse en cantar
Para divertir mi suerte,
porque a mi no me divierte
más que mi mismo pesar.
Déjenme solo llorar,
que a otra voz ensordecido,
solo quiero oír mi gemido.
Callen, que agudo el dolor,
por concierto del amor,
me ha dejado sin Oído.*

(p. 126)

Gusto

*Negado mi paladar
a dulzuras desta vida
tiene mi pena sentida
ganas no mas de llorar
A nada gusto tomar
le puedo, que un sabor
todo me sirve de horror
todo es basca, todo susto
y como me falta el Gusto
todo me sabe a Dolor.*
(p.127)

El rey es un muerto que deambula por la vida, sin otra guía que su dolor y el recuerdo de la reina difunta. La memoria, considerada una de las facultades del alma, lo esclaviza:

Memoria

(...)
*Si me acuerdas que viví
no me acuerdes que me muero;*
(...)
*es de mi amor nueva gloria,
estar muerto de, Memoria,
antes, que vivo de olvido.*
(p.128)

El martirio causado por una obsesión emocional encuentra en la simbología cristiana la imagen adecuada: la corona de espinas. Fernando es despojado de la corona real y en su lugar, el Rey Dolor le coloca la de la Pasión:

(...)
*Es, Fernando, sin duda
tu Rey Dolor, el Rey de los Dolores:
y como Rey el Alma lo pregona,
te ha formado de espinas la Corona*
(p.129)

El sufrimiento opera como factor generador de la homologación dolor/rey. Indistintamente uno equivale al otro. Pero también el dolor destrona al rey de su poder y calidad: rey/esclavo; rey/mártir.

El dolor que el monarca demuestra, como cualquier mortal ante una pérdida emocional importante, reclama compasión y afecto. El consuelo se manifiesta con los mismos tonos de patetismo de parte de los actores reales e imaginarios que aparecen en el texto. La obediencia debida al monarca exige insólitamente la piedad de sus súbditos, originándose una sutil transposición entre donador y receptor. La internalización y apropiación del dolor del rey de parte de los súbditos, mediante la identificación con la vulnerabilidad, produce una sensación de paridad emocional. Situación contrapuesta a la arrogancia –cuando no insolencia– del poder en la realidad.

En el proceso del luto, si el dolor se comparte, se alivia y puede irse transitando lentamente hacia la aceptación de lo sucedido. *“No hay consuelo para un atribulado como ver que se interesan compasivos los otros en su pena. Quisiera hacer a todos público su dolor para hacer común la lastima a todos en su angustia.”*(p.102) Los vasallos tenían la obligación de dolerse y consolar al monarca: *“Trazóse, pues, una tierna convocatoria para que todos entraran a llorar en la Iglesia, lo que sentían en la Ciudad.”* (p.103) ya que el rey demandaba en sentido figurado, y por esta vez, lágrimas en vez de oro y plata, como signo de lealtad: *“(...) por afligido no cobra oro, ni plata; sino llanto no mas a la lealtad de sus Vasallos.”* (p.115)

Pasada la conmoción del golpe, el rey debe reaccionar con sensatez, apoyándose en las creencias religiosas. La consolación se obtiene por medio de la fe en la trascendencia: *“Mudar de vida no es morir; ni es la vida, la que tiene un infeliz sujeto a las mortales crueldades de un dolor.”* (p.121) Si bien la muerte es renacimiento para todo cristiano, la inmortalidad adquiere un rasgo de poder terrenal en el caso del monarca español: la proyección de un sistema imperial hacia el futuro.

En *El Dolor Rey* el amor y el dolor se equivalen por su intensidad: uno determina al otro y viceversa. El autor proporciona un modelo de amor conyugal

perfecto, o sea idealizado, entre Fernando y María Bárbara : “ (...) *Si ambos eran tan uno nuestros Reyes; no será bien, que lastimada mi pluma llore corrones de tinta en el papel, cuando todos derraman llanto de agua de la vena del Corazón, que hirió una muerte o dos con un dardo?*” (p.100)

La soberana aparece también elevada a modelo de las virtudes femeninas canonizadas: fiel, recatada, refinada, religiosa. Para brindar consuelo al esposo, sugestivamente el autor imagina sus palabras desde el más allá: “*No soy yo la muerta, que yo vivo inmortal, el muerto, el que en mí muere, es mi querido, podía decir nuestra difunta, (...)*” (p.105) Aunque los reyes no tuvieron descendencia, las Monjas de la Visitación de Guatemala se consideran hijas simbólicas de los soberanos, y se lamentan de su nueva orfandad. La pintura donde María Bárbara aparece colocada detrás de la custodia invita a Fernando a la aceptación del dolor y la esperanza en el reencuentro:

Soneto

*Dame Albricias, Señor, y pare el llanto,
acábase, Señor, tanto lamento,
con que vives, muriendo en tu tormento:
con que mueres, viviendo en mi quebranto*
*Dame albricias, Señor no llores tanto,
que la Reina está viva, no te miento
a descubrirte vengo el Sacramento
que te oculta misterio Sacrosanto*
*No por muerta la des, porque escondida
tiene vida mejor, tan bien guardada,
como en una Custodia defendida
Ay la tienes Señor depositada;
que escondiendo con Cristo en Dios su vida
ella también esta sacramentada.*
(p.121)

El resto del trayecto luctuoso es la ausencia asumida: el vacío como paso previo al olvido, nuevo espacio deshabitado.

Voces ocultas

La presencia del letrado criollo en *El Dolor Rey* se observa no solo en el contenido del discurso, sino en la sólida apropiación del poeta jesuita de las estrategias discursivas metropolitanas, las cuales confieren autoridad y prestigio al texto. El apego al canon es escrupuloso, marcando así las fronteras socioculturales tanto dentro como fuera del texto. En efecto, el vulgo –masa incómoda– aparece colocado en los lugares menos importantes de la catedral, reproduciéndose la rígida jerarquización colonial: “(...) que lo principal de la Iglesia, no se vio en esta ocasión, como suele verse en otras, igualmente lúcido, y afrentado por la confusión de personas, cuya colisión desdeña la política y riñe la misma naturaleza.” (p.131) Las menciones elogiosas están dedicadas a las autoridades civiles, religiosas, militares, letradas. Contrapone “la atención de los sujetos de buen gusto” a “la curiosidad de todo el inmenso gentío” (p.101). La “atención” presupone una manifestación de la inteligencia reflexiva de pocos individuos escogidos, mientras que la “curiosidad” además de interés por conocer, también puede significar el fisgoneo errático de la masa. El vulgo, que no es más que las capas sociales inferiores, aparece casi invisibilizado y sin voz.

América es representada por una figura femenina colocada delante de unas minas, signo de las riquezas americanas, quien reprende a los trabajadores por no cesar sus labores y ofender, en vez de oro y plata, lágrimas. Iturriaga utiliza también ese recurso –la personificación o prosopopeya– en las ocasiones en que aparece Guatemala. En uno de los jeroglíficos iniciales, la Real Audiencia de Guatemala “(...) se finge arrebatada del dolor a una providencia digna de su lealtad,” (p.109) con una elegía en latín. En otra semejante, la Ciudad de Guatemala, enjuicia al Amor, culpado por la Muerte del dolor inmenso del rey, y se desespera al no poder apagar su fuego ni con el agua de los volcanes. (Es interesante señalar que este es el único dato de la geografía guatemalteca que aparece y como era usual, se le compara con otro europeo, el Etna). Guatemala se muestra como consolatoria cuando se dirige al alma del rey con un soneto que le recuerda la devoción de la eucaristía para aliviar el dolor. Con cuatro liras en cuatro tarjetas, sin acompañamiento de ilustraciones pictóricas, Guatemala se dirige al monarca para condolerse de su investidura como “*Rey Dolor*”.

El autor jesuita destaca minuciosamente todas las profesiones y oficios que dan prestigio al poder local, acentuando la contribución de los letrados universitarios —a los que pertenecía. Asimismo, se refiere con admiración a la música producida y ejecutada en Guatemala con motivo de las exequias de la reina, como tradición incipiente: “*Ha subido mucho de punto en Goathemala el primor artificioso de la Música, y superior a si misma en estos días, yo no se si se diera por agraviada de competencias, con que se le quisiera disputar la primacia.*” (p.132) Con este informe de logros intelectuales, el escritor criollo evidenciaba el estado y calidad de la comunidad letrada, que así cumplía con los requisitos para ingresar a la red imperial.

El discurso colonial de Iturriaga revela las articulaciones entre la palabra y el poder; del estado de dominio metropolitano que se proyecta no solo a los territorios, sino también a la memoria y el imaginario. Los criollos se apropian y reformulan discursos, a veces más proclives a sancionar y colocarse dentro de la cultura central, como es el caso de *El Dolor Rey*, que no revela las voces ocultas de sujetos devaluados social y culturalmente, sino que guarda silencio, como mandaban las normas en ese contexto colonial. En realidad, el propósito del poeta mexicano era eternizar y glorificar un sistema monárquico antes, durante y sobre todo después de la muerte. Y con mucho oficio lo logra en función simbólica de guía y curador. Una de las octavas de tema mitológico, titulada a Clío, musa de la historia y la poesía heroica, expresa este propósito de derrotar el olvido mediante la construcción por la palabra, más resistente que el mármol:

Clío

*Por ver, si mi dolor recuerdo impetra
con mi tierna memoria, aun del olvido,
tente a escribir en mármol; mas penetra
tanto el dolor, que el mármol se ha partido.*

*Murió la reina, escribo, y con la letra
al Rey el alma en trozos le divido;
mas para eternizar tan triste historia,
entra dlla a leer impresa en su memoria.*

(p.104)

Paralelamente, pero sobre todo después, vendrán otros letrados criollos que elaborarán discursos con diferentes temáticas y visiones, como fue el caso cercano de sus colegas jesuitas expulsos, quienes constituirán con su diáspora el primer grupo de intelectuales que piensan e imaginan América desde el exilio. Sin embargo, la importancia de Manuel Mariano de Iturriaga no reside tanto en la originalidad de su discurso, sino en la calidad de su apropiación de las estrategias formales de escritura. El escritor poblano refina las herramientas con que un Landívar o un Clavijero podrán contar en su repertorio estilístico. No es solo arqueología su legado, sino también cincel.

Bibliografía consultada

- Adorno, Rolena. "Textos imborrables. Posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXI, No. 41, Lima-Berkeley, 1er Semestre, 1995.
- Altuna, Elena. "Reseña" a Carlos García Bedoya. *La literatura peruana en el período de estabilización colonial 1580-1789*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos-Fondos Editorial 2000. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. No. 54. Lima-Hannover, 2° Semestre del 2001.
- Berinstáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2000.
- Beverly, John. "Nuevas vacilaciones sobre el barroco". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, No. 28, Lima, 2° Semestre, 1988.
- Cevallos, Francisco Javier. "Juan Bautista Alberti y la poética colonial", *Ésta, de nuestra América pupila. Estudios de poesía colonial*. Ed. Georgina Sabat de Rivers. Houston: Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1999.
- Chinchilla, Rosa Helena. "Introducción", *Obra poética de Manuel Mariano de Iturriaga en los Reinos de la Nueva España y Guatemala (1740-1759)*, Ed. Rosa Helena Chinchilla. (Estudios introductorios de Rosa Helena

Chinchilla y Lucrecia Méndez de Penedo). Guatemala: Universidad Rafael Landívar-Universidad de Connecticut, 2006.

Glantz, Margo. *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: CONACULTA, 2000.

Higgins, Antony. *Constructing the Criollo Archive*. Indiana: Purdue University Press, 2000.

Hiss, Peggy K. "Jesuit Contributions to the Ideology of the Spanish Empire in Mexico", *The Americas*, Vol. 9, No. 4, Apr., 1973.

Iturriaga, Manuel Mariano de. "El Dolor Rey", *Obra poética de Manuel Mariano de Iturriaga en los Reinos de la Nueva España y Guatemala (1740-1759)*, Ed. Rosa Helena Chinchilla. (Estudios introductorias de Rosa Helena Chinchilla y Lucrecia Méndez de Penedo). Guatemala: Universidad Rafael Landívar-Universidad de Connecticut, 2006.

Luján Muñoz, Jorge y Heinrich Berlin. "Los túmulos funerarios en Guatemala" (Separata), Guatemala, *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, LVI, enero-diciembre, 1982.

Méndez de Penedo, Lucrecia. "Perfil y función protagónica del sujeto criollo en el discurso poético landívariano", *El discurso colonial: construcción de la diferencia americana*. Eds. Catherine Poupenoy-Hart y Albino Chacón. San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Nacional, 2002.

_____. "Respuesta al discurso de D. Dieter Lenhoff como Miembro de Número de la Academia Guatemalteca de la Lengua". Guatemala: Universidad Rafael Landívar. *Cultura de Guatemala*, Segunda Época, Año XXIV, volumen III, septiembre-diciembre, 2003.

Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y letras, UNAM, 1998.

- Morales Folguera, José Miguel. “Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano”, *Cuadernos de arte e iconografía. Tomo II-4, Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*. (versión electrónica).
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 2000.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix-Barral, 1982.
- Tedeschi, Stefano. *La riscoperta dell'America. L'Opera storica di Francisco Javier Clavigero e dei gesuiti messicani in Italia*. Roma: Aracne, 2006.
- Zapico, Hilda Raquel. “Formas de representación y poder de la elite porteña en el siglo XVII” (versión electrónica).

Perfil y función protagónica del sujeto criollo en el discurso poético landivariano

La *Rusticatio Mexicana*¹ constituye obra cumbre de la literatura neolatina escrita por criollos americanos, específicamente en la línea americanista de los jesuitas expulsos en Bolonia, hacia finales del siglo XVIII. Este texto rebasa el discurso meramente literario para articularse con otros discursos culturales, económicos, filosóficos, políticos contemporáneos a la extracción y formación del autor, a su estatuto dentro de la sociedad colonial, a los contextos y circunstancias desde donde elaboró su obra, a las condiciones materiales de su publicación, así como a los destinatarios implícitos y explícitos de su obra. Por otro lado, entre colonizados y colonizadores siempre existió una relación de compleja negociación que oscilaba entre la autonomía y la dependencia mutuas para lograr la coexistencia más o menos pacífica, aunque las relaciones de poder obviamente favorecieran, al final, al grupo dominante hispano. Más -o además- del poder administrado ostentosa y verticalmente, existía lo que podríamos denominar foucaultianamente “*la capilaridad*”² del mismo, pues se encontraba presente o enmascarado hasta en los aspectos mínimos de la vida cotidiana.

Rafael Landívar (Antigua, Guatemala 1731-Bolonia 1793), además de construir un texto poético, desde la peculiaridad de su subjetividad criolla

1 Landívar, Rafael. *Rusticatio Mexicana*. Edición bilingüe. Introducción y traducción de Faustino Chamorro. Costa Rica: Libro Libre, 1987. Del poema landivariano existen dos versiones, la primera publicada en Módena (1781) y la segunda, corregida y aumentada, en Bolonia (1782). Chamorro ha realizado una traducción a hexámetros en español de la edición bonionense. Cuando citemos algún fragmento de este poema, utilizaremos esta edición, por lo que nos limitaremos a señalar el Libro y líneas versuales correspondientes.

2 Vid. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI y *El discurso y el poder*. México: Folios Ediciones, S.A., 1983

-sacerdote jesuita y docente-, elabora un texto de implicaciones sociales y políticas, donde exalta, a través de la mediación estética, pero también de la racionalidad filosófica y científica de la Ilustración, la belleza y potencial riqueza de las tierras americanas, así como la industriosisidad de sus habitantes, atravesando toda la escala étnico-social: criollos, mestizos, indios y negros. Así, el poeta guatemalteco elabora una construcción simbólica simultáneamente real e idealizadora del presente americano, pero sobre todo, una proyección utópica hacia el futuro, básicamente en manos de “*la juventud de Mesoamérica*”, (94) que en este caso, como tendré ocasión de ir exponiendo, puede inferirse que se refiere prevalentemente a sus destinatarios: jóvenes criollos letrados y/o empresarios. El poema landivariano posee una finalidad pragmática de conocimiento, intervención y transformación del medio físico. Su dinamismo radica en la catalogación basada en el interés por los estudios de historia natural de la época y la experiencia acumulada por los jesuitas en la esfera del cultivo y la administración agrícola.³

Toda obra literaria posee además de la intrínseca función lúdica y mediadora de la realidad referencial, una función de conocimiento que implica, a su vez, una función epistemológica interrelacionada con el horizonte ideológico-cultural de su momento histórico, así como a las condiciones materiales de producción cultural. Si entendemos el término ideología no en el sentido usual y restrictivo de adhesión a una corriente política, sino al marco de formulación de significados, es decir representaciones simbólicas: ideas, creencias, conceptos que expresan la relación de un sujeto con el mundo, es posible establecer que en un mismo período histórico pueden convivir ideologías diversas, con diversas potencialidades hegemónicas. Según su extracción, su formación, su posición social, sus propios intereses, los determinantes contextuales externos, e inclusive su propia voluntad, el individuo se encuentra sumergido en una red de opciones ideológicas, en las que tiende a prevalecer una ideología dominante que expresa los intereses del grupo en el poder, de

3 Este y otros planteamientos proceden del penetrante y actualizado estudio sobre la *Rusticatio Mexicana* de Antony Higgins. (Higgins, Antony. “*Rafael Landívar’s Rusticatio Mexicana. Expanding the Criollo Archive*”, *Constructing the Criollo Archive. Subjects of Knowledge in the Biblioteca Mexicana and the Rusticatio Mexicana*. Indiana: Purdue University Press, 2000).

manera abierta o solapada. En el caso de la colonia fue la del imperialismo español, en sus diversas modalidades epocales, pero siempre manipulando astutamente la conciencia de los colonizados, tanto desde formas simbólicas incuestionables como la autoridad eclesiástica o monárquica (impuestas por Dios) o el boato ceremonial (bienvenidas a virreyes, honras fúnebres). No obstante, es frecuente que el colonizado, aunque internalice un sentimiento de inferioridad cultural frente a la cultura metropolitana, la cual impone cánones diversos a los autóctonos como modelos fijos e insuperables, establecerá desde época temprana y su propio oficio -fuera éste la artesanía, la administración o el arte-, una relación contradictoria de sumisión/oposición simultáneas. Al mismo tiempo, los sujetos colonizados se adherían al sistema, lo cuestionaban desde los mínimos intersticios o fracturas que ese mismo sistema -en teoría totalizante y monolítico-, evidenciaba y permitía para lograr la estabilidad de su dominio, dado que numéricamente los colonizadores eran una minoría. Este esquema se articula con la otra contradicción, la de imposición/dependencia de parte de los colonizadores, quienes ya desde la conquista tuvieron que asociarse con los nativos americanos para la supervivencia dado su desconocimiento del entorno y la lengua, por mencionar dos elementos básicos. De allí la simultaneidad posicional del sujeto colonizado y colonizador.

En esta sociedad colonial el mestizaje racial, presente desde inicios de la conquista, aumenta, por lo que otro signo social diferenciador que irá adquiriendo importancia será el del color, al punto de formular una especie de "pigmentocracia",⁴ donde el blanco era el factor determinante. El origen de la palabra "criollo" se encuentra a partir del siglo XVI simplemente como un término para designar a los hijos de padres españoles nacidos en América. Asimismo, al principio fue utilizado como sinónimo de "nativo", pues también se aplicaba a otros grupos étnicos o clases como los negros o los esclavos, en sentido meramente descriptivo. Paulatinamente va adquiriendo una connotación específicamente étnica, ya que durante los siglos

4 Sigo de cerca los planteamientos y definiciones de Moraña, Mabel. "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica". *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*. No. 28, Año XIV, Lima, 2 semestre, 1988, pp. 229-25.

XVI y XVII el sector criollo resulta superior numérica y económicamente al peninsular.

La emergencia del sujeto criollo puede localizarse desde época temprana, pues gérmenes de cuestionamiento a la autoridad y justicia de la corona pueden rastrearse en las lamentaciones de los cronistas por la falta de recompensa adecuada a su gesta, lo cual fue creando resentimiento ante los privilegios económicos y sociales que gozaban los funcionarios enviados por el imperio para administrar el poder. Desde la península, por el contrario la visión sobre estos sujetos era la de reales -o potenciales- individuos insubordinados, codiciosos, arribistas y resentidos. Mabel Moraña señala que es posible establecer, según los historiadores, y sobre todo en el seno de las sociedades virreinales americanas, el surgimiento del complejo fenómeno cultural denominado “criollismo” alrededor de 1620. Este se manifestará sobre todo durante el Barroco, o Barroco de Indias, como muchos estudiosos lo llaman por su carácter mestizo, como *“primeras evidencias de una conciencia social diferenciada en el seno de la sociedad criolla. (...) formas incipientes -y en muchas casos contradictorias- de conciencia social (...) germen, aun informe, de las identidades nacionales”*⁵. Como afirmábamos, en este lento proceso, durante los siglos XVI y XVII, el grupo criollo resultará predominante *in situ* sea numéricamente que por sus alianzas matrimoniales con emprendedores emigrados navarros y vascos que trabajan los capitales locales. Hacia el siglo XVIII y sobre todo durante el XIX, por criollo empiezan a entenderse, ya no solo exclusivamente los individuos vinculados originalmente con el grupo “blanco”, sino también los individuos o sectores nativos mestizos pertenecientes a capas medias o medias altas, es decir la prefiguración parcial, en términos sobre todo culturales, del posteriormente llamado “ladino” guatemalteco. Los criollos empiezan, en medio de una contradicción de oposicionalidad y sustentación frente a la corona, a tomar conciencia cada vez con mayor claridad, de que constituyen un grupo diferenciado. Son ellos los nativos y productores del capital americano, basado en un sistema de producción que descansa en sectores trabajadores locales,

5 Ibid., p.234.

mientras que los peninsulares son percibidos como extranjeros burócratas que les arrebatan riquezas y honores. Esta animadversión fue creciendo y se nutrió de las ideas de la Ilustración, hasta desembocar en los proyectos independentistas del siglo XIX que, en efecto, fueron gestados en el seno de los sectores criollos ilustrados, aprovechando la coyuntura el desgaste del imperio español en su propio territorio.

Resulta fundamental el entendimiento de la presencia y función de la Compañía de Jesús en la región mesoamericana para comprender su influencia en la vida y obra de Landívar. Esta Orden llegó hacia 1572 por mandato de Felipe II, cuando ya otras, como los dominicos y franciscanos, habían realizado la primera fase de evangelización, como tarea de soporte ideológico para fundamentar la legitimidad del proyecto conquistador. Sin embargo, hay que recordar que desde el inicio de dicho proceso, se dieron conflictos en el mismo seno de la Iglesia, como puede comprobarse con la temprana posición polémica de Las Casas como defensor de los indios, sin que esto implicara el cuestionamiento del poder monárquico. Los jesuitas fundaron misiones y desde el principio su actividad se realizó tanto en el campo de la administración y producción agrícola de sus propiedades agrarias, así como de la educación de los sectores dominantes de la sociedad colonial. Con el tiempo, su prestigio como eficientes administradores y como excelentes educadores fue creciendo, a la par que su poder económico y cultural dentro del grupo criollo en gestación. Avalada por su autoridad intelectual y a su eficiencia en la administración de la agricultura y el comercio, la influencia de los jesuitas irá creciendo en la sociedad civil dominada por los criollos. Vista al principio con complacencia por la corona, el papel predominante de los miembros de la Compañía de Jesús se torna en desconfianza hacia el siglo XVIII, cuando la administración borbónica decide reorganizar su burocracia en las colonias y aumentar la recaudación de impuestos, ya que en la región mesoamericana se había dado un proceso de expansión económica que podía ser útil para mejorar la economía metropolitana.⁶

6 Cfr. Vidal, Hernán. *Socio-historia de la literatura colonial*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

La Orden es expulsada en 1767 por orden de Carlos III, e inclusive clausurada por un corto período en 1771 por el Papa Clemente XIV. Los miembros intelectualmente más prominentes de la Compañía de Jesús residentes en la Nueva España y Guatemala se desplazan, después de una odisea marítima, a Bolonia, donde trabajarán en labor pastoral y académica. Desde el exilio casi todos escriben textos que deben ser interpretados como exaltación de lo propio, pero también como defensa contra la visión eurocéntrica y denigradora de escritores como Buffon o de Pauw, quienes de esa forma también atacaban al imperio español, siempre amenazado por otras naciones con miras expansionistas.

El concepto de subalternidad se refiere a la relación de desventaja, dependencia e inferioridad centro (imperio)/periferia (colonia). Todo sujeto colonizado es subalterno, es decir devaluado, con relación a la centralidad metropolitana y dentro de los márgenes sociogeográficos de su espacio vital, aunque su grado de subalternidad depende de marcas condicionantes como etnia, raza, género, clase. Ni los colonizados ni los colonizadores constituían, pues, categorías homogéneas: existían grados y modos de subalternidad. En el caso de Rafael Landívar en cuanto criollo, es decir sujeto colonizado no hispano, pertenece como todos los de su grupo, a un sector subalterno con respecto a la monarquía española, -la casi nula posibilidad de acceder a cargos administrativos, la monopolización de parte de la corona del comercio ultramarino, la creciente tributación, etc. No obstante, dentro de la sociedad colonial guatemalteca, el padre Landívar forma parte de un grupo privilegiado, la oligarquía criolla, -si se compara con la situación socioeconómica de la mayoría de mestizos, indios y negros-, la cual aunque en situación de desventaja con los peninsulares enviados por la corona, constituye un sector fundamental de la clase dominante. Sin embargo, hay marcas específicas en su subjetividad criolla: es letrado, sacerdote y docente; es decir, no pertenece al grupo empresarial, y su labor es de tipo académica y religiosa.

Ciertamente, ambos sujetos criollos, el empresario y el sacerdote, se complementan en el surgimiento de un sujeto diferente al hispano; mientras uno tiene en sus manos los medios de producción el otro apuntala ideo-

lógicamente la legitimación del incipiente proyecto diferenciador. Está en ciernes el perfil de una identidad hispanoamericana sustentada en los valores materiales de la libre empresa y comercio, por un lado, y por otro, en el empirismo, el racionalismo y el cientificismo optimista ilustrado. Sin embargo, la visión jesuita de la Ilustración necesariamente está limitada al empirismo, el experimentalismo y en el campo estético al neoclasicismo, por una parte. Y por otra, a un enfoque pragmático de la agricultura y la economía, pero siempre dentro de los límites de una visión religiosa y no secular de la existencia. Así, Landívar fue miembro de una elite criolla, porque además tuvo la oportunidad de formarse intelectualmente en la Nueva España, tanto en la filosofía tradicional como en las nuevas ideas de la Ilustración, corrientes paradigmáticas culturales y filosóficas, que asimiló, cuestionó, pero de las cuales, sobre todo de las del cientificismo, hizo un uso selectivo y pragmático, dentro de los marcos de sus creencias y formación religiosa.

Existen testimonios de que el escritor guatemalteco poseía una inteligencia superior que supo desarrollar disciplinadamente desde muy temprana edad y un talento literario que alcanza su momento más alto con la *Rusticatio Mexicana*. El poeta jesuita dominaba el manejo técnico de complejos sistemas de simbolización y de prácticas escriturales, exhibiendo su maestría a la par de los poetas neolatinos de otros países. Muchas razones se han aducido al uso del latín: un sutil antihispanismo a través del rechazo a una de sus instituciones: la lengua; su precoz familiaridad con el latín desde niño; la intención de abordar destinatarios cultos con un código compartido; la exhibición de la destreza de parte de un sujeto subalterno mediante la apropiación de un canon prestigioso de la cultura occidental; el renacido interés por la cultura clásica. Todas estas justificaciones son válidas y se articulan con la defensa de América como un continente de extraordinaria belleza, potencial riqueza poblada de habitantes que no eran ni buenos ni malos salvajes, sino individuos industriosos e ingeniosos, capaces por su propio esfuerzo de realizar actividades productivas, sobre todo en el área agrícola, aunque sin descartar una mínima industrialización, como lo demuestran los *Libros VII* y *VIII* dedicados a la explotación de las minas de plata y oro, y el *Libro IX*, donde trata del cultivo y producción

del azúcar. Como en todo proceso que tiende a perfilar una identidad, se propende a sobrevalorar lo propio para marcar la diferencia con el otro. El proceso de alteridad en el caso del poema landivariano definitivamente no solo nivela lo americano con la centralidad canónica europea, sino que inclusive constantemente pretende sobrepasarlo, como es el caso de los versos finales del *Libro III*, “*Las cataratas de Guatemala*”, donde el valle guatemalteco resulta superior en belleza al mismo valle del Nilo, por lo que ordena a egipcios y al mundo occidental, con sus decantadas Siete Maravillas, a silenciarse:

*Parentónicas gentes silencien sus verdes campiñas
que el Nilo opulento fecunda con fértiles riegos;
que el mundo silencie los siete portentos antiguos,
a los que gárrrula fama pregona soltando alabanzas.
A todos supera en belleza el contorno del valle,
ofreciendo a las tímidas Ninfas preciados parajes umbrosos,
siempre fragantes de efluvio oloroso del monte
y siempre sonoro por dulce cantar de las aves. (287-294)*

En este sentido, el discurso poético de Landívar adquiere una posicionalidad anti-hegemónica, pero que debe ser contextualizada en su momento histórico para una lectura adecuada. El espacio textual durante la colonia fue un campo abierto para expresar las tensiones ideológicas latentes en el seno de dicha sociedad, de manera directa o metafórica, según el registro literario utilizado por el autor, pues como afirma Ania Loomba: “*La naturaleza sincrética de los textos literarios o sus complejidades ideológicas no deben hacernos concluir que se colocan en un espacio de alguna manera por encima de los procesos históricos o políticos*”.⁷ Por una parte, el escritor, en un cierto modo era un individuo privilegiado dentro de la sociedad colonial, no solo por el acceso al conocimiento y la cultura disponibles, sino también por su inscripción presencial en las esferas de poder ya que su oficio que generalmente iba destinado al

7 Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Londres: Routledge, 1998, p. 75. La traducción es mía.

consumo del grupo dominante. Pero por otro lado, su práctica estética se producía –y consumía–, desde los márgenes de la centralidad hegemónica, es decir, en los bordes y márgenes del imperio: la periferia colonial. Así, el acceso a la cultura puede crear conciencia y valoración de la propia identidad o reforzar sentimientos de inferioridad, o bien, una posición oscilante entre ambas posturas.

El discurso landivariano, entonces, puede ser enfocado desde dos niveles que se articulan equilibradamente en el poema: el ideológico y el estético. El poeta jesuita no pretende elaborar un manifiesto político, sino que trata de contener dentro de la preceptiva neoclásica un escenario bucólico donde funcionan dichas estrategias, pero que la rebasan cuando trata de describir lo inconmensurable del paisaje: las grutas, las fuerzas de la naturaleza como los terremotos, así como el trabajo duro en las minas o en los trapiches, por ejemplo. Reto de escritura que también debieron afrontar en su momento los cronistas cuando la realidad superaba sus códigos occidentales de referencia e inclusive el propio léxico era insuficiente para describir nuevos espacios y seres, a quienes no quedó más remedio que comparar con los dominados y subalternos por etnia o género: los árabes, los judíos, las mujeres y los niños. Así, en tanto seres inferiores en estado de sumisión, debían permanecer bajo tutela paternalista o dictatorial. En efecto, según señala Rolena Adorno, fue tarea del escritor colonial criollo iniciar a desmitificar, utilizando la racionalidad:

*(...) el sujeto colonial que ensalzaba lo americano logró ‘desfeminizar’ la cultura nativa a través de dos estrategias: la racionalización, erradicación de la ‘magia’ y la ‘brujería’, y la restauración de la historia, destacando la sociedad autóctona como agente activo (no como víctima) de su propio destino.*⁸

8 Adorno, Rolena. “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIV, No.28, 2do. Semestre, 1988, p. 64.

Si se aplica dicha afirmación al texto poético landivariano, se observa, pues, que el jesuita guatemalteco desde el inicio del poema aclara que su descripción tiene un carácter testimonial:

En el presente opúsculo sin embargo no habrá lugar a la ficción, si exceptúas la que introduce a los Poetas cantando a orillas del lago Mexicano. Lo que he visto refiero, y los testigos oculares, por lo demás veracísimos, me relataron. Además tuve el cuidado de confirmar aquellas cosas, que son un tanto excepcionales, suscritas por la autoridad de los testigos oculares (p.7)

Además, Landívar hace anotaciones a pie de página como una eficaz estrategia literaria que da carácter documental a su texto poético. Vale la pena recordar que la edición modenense de 1781 lleva como subtítulo *“Algunas cosas bastante raras recogidas por las tierras mexicanas”*. El adjetivo *“raras”*, es decir extrañas, inverosímiles, apunta hacia fenómenos que rebasan cánones establecidos en otras culturas y buscan de alguna manera su propia expresión. Pero también hay que hacer una lectura en clave religiosa: lo milagroso –no comprobable por la razón- es creíble mediante un acto de fe. Me refiero, en el caso del poema de Landívar, al milagro guadalupano (*“Libro XII”*), la o la cruz de mármol inexplicablemente sumergida en la fuente de Chalco (*“Libro I”*) o la cruz de Tepic (*“Apéndice”*), curioso fenómeno natural: el arbusto verdea a la inversa de las estaciones, posee espigas como lanzas y en antaño manaba un líquido rojo curativo. Es importante insistir en la fe religiosa de Landívar que se une a su conocimiento de la filosofía y de la ciencia construyendo un poema sobre la base de la fe y la razón.

De alguna manera, también dentro de la esfera epocal de su formación cultural y religiosa, Landívar establece una visión jerarquizada de los roles sociales. Por ejemplo, los arquetipos Padre-Creador-Protector, en cuanto fuerza activa y sostén de un verticalismo patriarcal, que encuentra su más alta figuración en el Dios cristiano, no así en los hispanos, y la Madre-Tierra-Generosa, que se cristaliza tanto en la figura de Guatemala, en los espléndidos versos de la *Dedicatoria “A la Ciudad de Guatemala”*, donde Guatemala es maternal fuente de vida:

*Salve, mi Patria querida, mi dulce Guatemala, salve,
Delicias y amor de mi vida, mi fuente y origen;
¡Cuánto me place, Nutricia, volver a pensar en tus dotes,
tu cielo, tus fuentes, tus plazas, tus templos, tus lares! (1-4)*

Así como en el culto mariano, también replicado en la vida familiar de los habitantes e inclusive en la de los animales.

Existe otro factor para tener en cuenta y consiste en el lugar de la escritura del texto: el exilio. En el caso de Landívar, Italia, sumergida de lleno en su propio humanismo dieciochesco: el Iluminismo. En efecto, con Landívar inicia una tradición de literatura guatemalteca escrita fuera de las fronteras, que ha perdurado hasta finales del siglo XX. Resulta indudable que la distancia unida a la nostalgia por la propia tierra tiende a que la memoria agigante e idealice lo dejado atrás. En los raros momentos en que Landívar pierde la contención y da rienda suelta a su afectividad, expresa la tristeza por la ausencia de lo propio, como un paraíso irremediamente perdido y con la única posible existencia de ser fijado por su hermosa y conmovedora palabra poética:

*Debiera, confieso, con fúnebre peplo mi alma
enlutar e inundarme los ojos de llantos amargos:
que en tanto los prados den flores, y luz las estrellas,
mi vida y mi pecho serán prisioneros de llanto profundo.
(I, 19-22)*

No obstante, el poema descriptivo-elegíaco de Landívar es algo más que fruto de la melancolía. Constituye un intento de sistematizar, utilizando un método y modelo propio del Siglo de las Luces -la catalogación enciclopédica-, el paisaje, los habitantes, el trabajo, las costumbres de la región mesoamericana del Nuevo Mundo. Sin ver hacia atrás, pues son escasas aunque elogiosas las referencias al pasado pre-hispánico, sino predominantemente al presente y al incipiente futuro que dicha región potencialmente merecería.

Dentro de nuestro discurso expositivo, hemos ido viendo cómo la transculturación, con un evidente peso aculturador de parte de los españoles, creó desde el principio una interrelación compleja entre conquistadores y conquistados. Ambos se construyeron como sujetos frente a la alteridad Otra. Pero al mismo tiempo, el necesario contacto para la supervivencia y convivencia, hizo que la contaminación racial y cultural produjera prácticas materiales y simbólicas que dieron como resultado el fenómeno de la hibridez, preludio de una difícil interculturalidad, en cuanto escenario del proceso de gestación y mutación constante de las identidades. En todo caso, la construcción de identidades no fue pasiva, sino interactiva, pues dicho proceso incluye a la par de la imposición verticalista de cánones, las respuestas y reacciones de los sujetos subalternos. Y que la jerarquización hispana fue de alguna manera reproducida por los grupos criollos de poder, sobre la base también de clase, color y género. Estimo que es importante insistir que el color constituía una marca inicial diferenciadora para representar al otro. Los constructos del buen salvaje o del mal salvaje constituyen elaboraciones simbólicas tendenciosas y mañosamente encubiertas de cientificismo —mediante un mecánico determinismo biológico, paradójicamente en boga en pleno Siglo de las Luces—: las características biológicas de cada grupo determinan sus atributos psicológicos y sociales, con la finalidad de continuar legitimando la afirmación y expansión colonial. El color era algo incapaz de transformarse, por lo tanto el sujeto considerado racialmente diferente estaba fatalmente condenado de por vida al dominio.

Landívar no se deja doblegar ni como escritor ni como sujeto americano por los cánones occidentales, sino que se los apropia con virtuosismo y los refuncionaliza para elaborar un discurso contestatario de gran sutileza e inteligencia para legitimar su propio discurso alterno al dominante. No ataca, más bien casi ni menciona a los hispanos colonizadores, sino que opta por exaltar a los colonizados. Es decir, actúa con altura e inteligencia frente a la prepotencia y arrogancia hispana, que además, en el ámbito personal, le ha infringido el destierro. Precisamente por esa recia sutileza del texto, habría también que abordar los vacíos y silencios del mismo, que resultan tan significativos como las reiteraciones sobre las bondades de la tierra mesoamericana y sus pobladores. Me refiero específicamente a la figura del indio en cuanto

sujeto socio-histórico, tema que solo me limito a señalar, pues merecería un estudio e interpretación por aparte.

Es cierto, sin embargo, que Landívar construye formas de identidad diferenciadas de identidad mesoamericana que apuntan hacia un proyecto genérico autárquico de convivencia social de índole reformista y dentro del marco referencial de las virtudes cristianas como la generosidad y justicia y sus valores como la pacífica convivencia, pero también en la exaltación de atributos propios de una sociedad burguesa embrionaria como la división del trabajo, la industriosisidad y diligencia laboral. Un esbozo de su pensamiento en esta área puede encontrarse en el libro dedicado a los castores, donde diseña metafóricamente una utopía posible, basada en la paz y justicia social, los bienes compartidos y en la sobriedad de estilo de vida que podría ofrecer una sociedad autárquica más rural que urbana. En otras palabras, la región americana ya de por sí podría ser autosuficiente, pues es potencialmente rica, de tal forma que si se desarrollara, podría hipotizarse, estaría en capacidad de sostener relaciones comerciales independientemente con otros países, fuera de España. En el texto nunca se menciona un cambio radical de estructuras. Una lectura en clave “revolucionaria” del texto, con el sentido que dicho concepto tiene en las ciencias sociales contemporáneas, sería erróneo porque lo descontextualizaría de la posición del sujeto escritor –un jesuita guatemalteco- en su momento histórico; de las opciones ideológico-políticas existentes; del lugar original de emisión y recepción del texto, y porque no hay que olvidar que en cuanto discurso cultural, es también y sobre todo un discurso estético y no un tratado. No hay un proyecto –y no podría haberlo habido históricamente– que aunque fuera de manera indirecta perfilara un movimiento radical de parte de los estratos populares para tomar el poder, así como tampoco un rechazo abierto de la dependencia de España.⁹ Es solamente el esbozo de un proyecto reivindicador del grupo

9 Vid. Méndez de Penedo, Lucrecia. “Estructura y significado en la *Rusticatio Mexicana*”, *Cultura de Guatemala*, Edición especial de homenaje a Landívar. Año III, Vol. III, Sep-Dic, 1982. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, pp. 87-181.

criollo como productor de riqueza y capaz de planificarla y administrarla. En este sentido podría decirse que Landívar, utilizando la terminología gramsciana, fue un “intelectual orgánico” al sector criollo ilustrado, al mismo tiempo que acaso sin proponérselo intencionalmente, un sujeto protoindependentista.¹⁰

Lo que el grupo criollo fue buscando al inicio, casi intuitivamente, y más racionalmente después, fue su inserción en la modernidad, entendida como una nueva organización social en todos sus niveles, basada en la racionalización y la secularización. Sin embargo, el proyecto implícito que revela la *Rusticatio Mexicana* es una peculiar modernidad donde el racionalismo científico alterne con las creencias religiosas, propias de la institucionalidad jesuita con su visión universalista, y que resulta un modelo muy diferente al liberal ilustrado de cuño laico que tendía a reforzar el surgimiento de estados-nacionalistas.¹¹ Ahora bien, en el texto, la práctica religiosa no se limita a una actividad pasiva, sino colabora pragmáticamente a la acción y de consecuencia, al desarrollo, como puede observarse en el “*Canto II*”, cuando el sacerdote increpa a los aterrorizados campesinos que se lamentan por el terremoto:

*¿De qué sirve entregarse remisos a largos lamentos,
exponiendo entre tanto la vida a tan grande peligro?
Más vale de prisa la huida y dejar estos campos.
Huyamos, ¡Ay! —dice— huyamos de fúnebre ruina, que el cielo
permite y persuade la huida; huyamos amigos:
que así amonestados es bueno evitar una muerte segura.* (II, 151-156)

Como puede observarse, frente a la adversidad, el sacerdote impulsa a la racionalidad y la acción.

10 Vid. Accomazzi, Gervasio y Lucrecia Méndez de Penedo. “*Rafael Landívar: vida y obra*”. *Historia General de Guatemala (III)*. Ed. Jorge Luján Muñoz y Cristina Zilbermann Guatemala: Sociedad de Amigos del País. Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1995, pp. 553-563.

11 Cfr. Higgins.

Del motivo del terremoto, que aparece asimismo al principio del poema en “*A la Ciudad de Guatemala*”, podría hacerse una doble lectura en clave metafórica, tanto a nivel de vivencia personal como de formulación incipiente de proyecto político. En ambos casos el desastre natural implica obviamente una destrucción imprevista y devastadora que arranca al nativo de su entorno, pero a cuya destrucción es posible -y deseable- oponer la re-construcción. En efecto, Landívar en cuanto a jesuita expulso fue arrancado violentamente y sin previo aviso de su tierra y hogar, que él reconstruyó en su exilio, mediante una práctica simbólica en su escritura. Por otro lado, podría pensarse en el terremoto como metáfora de la destrucción de un orden social, al cual es necesario responder construyendo otro, sobre las bases existentes en precedencia, lo que implicaría, como he sostenido, no un cambio radical sino reformismo. No solo estas respuestas de vida y pensamiento son posibles por la razón, sino, en el preciso caso de Landívar, por la fe, pues en el terremoto de Bolonia, se encomienda a la Virgen María. De la muerte, tanto natural como civil, surge la resurrección, triunfante sobre la “*súbita muerte*”.

Lo que resulta evidente en el poema landivariano es la tenacidad de su autor por volver comprensible lo americano incomprendible o desconocido o devaluado por parte de la mirada eurocéntrica. La diferencia no debería implicar la incomprendibilidad del otro y menos aun una prejuiciosa inutilidad. El criollo ya se demuestra como potencial agente, actor y autor de cambio, es decir, como un sujeto en proceso de formación. De hecho, considero que la *Rusticatio Mexicana* constituye, por todo lo expuesto anteriormente, un punto intermedio en ese proceso de formación y concienciación de un nuevo sujeto americano: el criollo. En este caso preciso, la misma estructura formal externa del poema indica los marcos de referencia: el texto inicia, después del “*Canto a Guatemala*”, bajo un signo cohesionador de fe: la cruz de mármol y finaliza, antes de la exhortación a la juventud americana, con el mismo icono: la cruz de Tepic. Es decir, toda la propuesta ideológica pareciera tener como límites contenedores los valores religiosos y la fe cristiana.

Acaso sin proponérselo Landívar formuló mediante su poema un proyecto en principio autárquico como prefigurador de otro independiente, pero insertado en un marco más amplio, que posteriormente en el siglo XIX sería denominado capitalismo, y del cual las ex-colonias formarían parte como participantes dependientes. Ciertamente no serían los religiosos, aunque fueran criollos, quienes forjarían estas nuevas estructuras, y menos aun Landívar, que como miembro de la Compañía de Jesús ya estaba fuera de ese contexto, como afirma en el “Apéndice” se ve a sí mismo ya lejos y fuera: *“héte aquí aquestos cantos: con ellos a orillas del Reno/violento, tentaba engañar mis amargas congojas y el ocio.”* (100-101), por lo que a lo sumo se limitó a imaginar lo que podría ser una América realmente por y para los americanos. Esta utopía, como agudamente señala Antony Higgins, era una utopía criolla, pues éstos *“no concibieron alianzas con grupos mestizos o indígenas, que sin embargo, aparecen mediados por el aspecto utópico, pero desde una concepción paternalista y jerarquizante de las relaciones sociales.”*¹²

La *Rusticatio Mexicana*, entonces, constituye un punto intermedio en la construcción de la subjetividad criolla. De allí la tensión de sus contrastes estilísticos e ideológicos. La certeza de la capacidad de encontrar las propias soluciones a los propios problemas, determinó que Landívar creyera que las utopías eran posibles, porque su pensamiento fluctuó siempre entre una línea pragmático-científica, pero también en otra imaginativo-estética. La actualidad del discurso poético landivariano se proyecta más allá de la única posible utopía en su tiempo, la de su propio grupo, para abarcar nuestra posmodernidad distópica, tan necesitada tanto de acción como de imaginación. Es significativo que el poema cierre con un fragmento poético titulado *“Exhortación a la juventud de Mesoamérica”*, que constituye su legado a la juventud criolla de entonces y actualmente a toda sin distinciones, en cuanto futuros constructores, a quienes devela las bellezas paisajísticas de la zona, pero sobre todo, la latente tarea de estimar lo propio frente a lo ajeno, de desechar lo viejo por lo nuevo y de utilizar el propio ingenio para el trabajo:

12 Higgins,A., p.12 La tradición es mía.

(...)

*Aprende a estimar ponderando tus tierras feraces;
la riqueza del agro y la excelsa virtud de su clima
explora esforzada, y rastrea con ánimo atento.
Que otro los campos dorados por lumbres de Febo
recorra con ojos incautos, igual que los brutos;
que todo su tiempo consuma indolente en los juegos.
Tú en cambio, entre tanto, de gran agudeza de mente,
librada de viejos sentires, revístete ya de los nuevos,
Y sagaz, con el voto de abrir naturales arcanos,
revela buscando el diverso poder de tu ingenio,
y descubre con grata y sufrida labor tus tesoros. (“Apéndice”, 102-112)*

Un guatemalteco en Japón

Gómez Carrillo: su crónica “otra” del Japón “otro”

La crónica de viajes de los escritores modernistas hispanoamericanos, en gran medida, constituyó una mirada y un discurso alternativo al de los europeos como Loti o Kypling. En general, este tipo de escritura se inscribía dentro de las nuevas prácticas textuales, propias de la producción industrial literaria dirigida a un público nuevo y masivo, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX en Europa, y en el caso de este trabajo, en Francia. Señala Bourdieu:

*(...) todo el mundo lee, del pueblo llano a la burguesía y los despachos ministeriales de la corte, como dice Cassagne, “el industrialismo se ha adueñado de la literatura misma tras haber transformado la prensa.” Los industriales de la escritura fabrican, de acuerdo con los gustos del público, obras escritas de corrido, de apariencia popular, pero que no excluyen el tópico “literario” ni el efecto rebuscado, “cuyo valor se ha tomado por costumbre considerar en función de los importes que han generado”.*¹

Dentro de ese nuevo espacio, los escritores libraban paradójicas batallas a partir de textos de consumo masivo. Por un lado, rechazaban al “burgués” por conformista, ordinario y gris, pero disfrutaban de los placeres que el dinero proporcionaba para una existencia refinada y sibarita. Por otra, exquisitos e iconoclastas en su arte como en su vida, verdaderos *dandies* por dentro y por fuera, no podían encasillarse ni en la pobreza romántica de los bohemios, ni en el ascetismo moralista de los socialistas de su momento. Sobre todo, los movía un ansia de libertad total, una intención de construir un personaje nuevo en un mundo que estaba cambiando y que proponía fascinantes y

1 Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura en el campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005, pp. 87,88.

temibles escenarios hacia el futuro. Necesitaban distinguirse, ser y actuar como ex-céntricos dentro de una centralidad simultáneamente rechazada y anhelada —o necesitada cuando no contaban con redes de protección (rentas, profesión, trabajo, mecenazgos) o con consagraciones (academia, universidades, honores). La validación frecuentemente se circunscribía a los circuitos de producción cultural industrial: prensa, teatro ligero, folletones, revistas, etc. Detrás de la pose frívola o extravagante, en muchos de ellos existía una crisis profunda que se traduce en un cierto nihilismo de fondo a la par de la fascinación por otras vías trascendentalistas y corrientes espiritualistas, como la mística y el ocultismo. Escapaban de la vulgaridad cotidiana a través de paraísos artificiales y artificiosos. Ostentaban con arrogancia un aristocratismo de espíritu también proyectado a la vida cotidiana para subrayar la distancia con los nuevos ricos al poder. Fue constante la ruptura de fronteras reales y simbólicas mediante la aventura interior y exterior para descubrir con mirada propia lejanos países y culturas. Insistieron en la exhibición teatral, y acaso un poco tardo romántica, de la necesidad de libertad.

En apariencia, entonces, se trataría de mero esteticismo intrascendente.² En realidad, había algo más que literatura. Eran sujetos en construcción. Estaban inventando su personaje y su accionar dentro de un mundo subvertido: los mecenas cultos desaparecían y los nuevos eran en su mayoría personas ligadas al mundo del comercio y la industria, con una visión pragmática. El rechazo visceral de los escritores y artistas procedía del peligro o la tentación de caer en el “*materialismo vulgar*”³ o el “*servilismo cortesano*”⁴. Buscaban legitimarse dentro de una sociedad industrial en la cual les tocaba asumir un papel de trabajadores profesionales libres, mediante la creación de nuevos cánones desafiantes. Se teoriza sobre el “arte puro”, término que al final solo significa subrayar el cuidado del oficio y la forma, así como el deseo independentista

2 El comentario de Mary Louise Pratt sobre el discurso esteticista de los viajeros/descubridores ingleses del siglo XIX, puede aplicarse parcialmente al de los cronistas hispanoamericanos, en su aspecto más divulgado y estereotipado por un tipo de crítica: “*Estheticization is reduced to the mundane categories of the interesting and attractive, not the sublime, (...)*”. Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 2003. p. 208.

3 Bourdieu, P. Cit., p. 95.

4 Bourdieu, P. Cit., p. 95.

de toda academia, canon o institución social (de las que sin embargo insisto, dependían para su prestigio y subsistencia).

(...) como subraya Albert Cassagne, “se dedicaran al arte independiente, al arte puro, y como de todos modos el arte necesita una materia, o bien la buscarán en el pasado, o bien la sacarán del presente, pero para convertirla en meras representaciones objetivas plenamente desinteresadas.”⁵

Así, esta libertad tan ostentada, tan reacia a la política, a las instituciones legitimadoras, cae en su propia contradicción, pues los artistas difícilmente escapaban a su momento histórico: la necesidad de un trabajo profesional remunerado (periodismo, diplomacia, inclusive burocracia) y la no indiferencia total a la consagración pública. Contaban, sin embargo, con un nuevo poder fruto de la industrialización y tecnología: los medios periodísticos les proporcionaban la oportunidad de convertirse en fabricantes y directores de opinión, sea a través de sus propios textos, sea a través de reseñas de su vida y obra. Crearon tendencias y modas, en lo que puede ser considerado en alguna medida, como adelanto de la actual cultura-espectáculo en una vertiente muy refinada.

Los cronistas modernistas tuvieron una contradictoria relación con la modernidad. Por una parte, experimentaron la atracción del progreso tecnológico que empujaba el mundo y abría posibilidades insospechadas a la comunicación; pero por otra parte, el nuevo sistema económico borraba los mecenazgos refinados e insertaba a estos escritores en nuevos e inciertos roles de trabajo profesional. Dentro de estos nuevos contextos, el cronista hispanoamericano aparece como un nuevo sujeto relacionado con empresas de medios de comunicación masiva, y los enfrenta con la elaboración de un tipo de escritura que muchos consideraron por debajo de la específicamente “literaria”. Este nuevo sujeto: *“observa, estudia, pule su prosa aun con la demanda de tener que escribir con la rapidez que exigía el periódico.”⁶*

5 Bourdieu, P., Cit., p. 97.

6 Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue University Press, 2204, p. 59.

En lo relativo a los cronistas hispanoamericanos, afirma Aníbal González: “Como género periodístico, la crónica está sujeta a exigencias de actualidad, de novedad y a lo que podríamos llamar ‘leyes de oferta y demanda’, ya que, desde el punto de vista del periodismo, la crónica es una mercancía. (...) *de lujo*: su valor es menos informativo que recreativo.”⁷ Y más adelante agrega que el periodismo: “(...) representaba un conducto ineludible para dar salida al a producción literaria de los hispanoamericanos y era, a la vez, una fuente de empleo para los escritores.”⁸

Enrique Gómez Carrillo (Guatemala 1873-París 1927), llamado “el príncipe de la crónica”, fue un escritor guatemalteco prolífico, apreciado por la renovación estética de la prosa poética y periodística. Ha sido reconocido sobre todo por su aporte estético, pero hasta ahora está siendo valorizado⁹ desde otras perspectivas: en algunos de sus textos puede encontrarse una visión diversa a la de la centralidad a la cual, sin embargo perteneció culturalmente en su momento. En efecto, Gómez Carrillo, hombre de gran cultura y refinamiento, vivió una existencia digna de un folletón durante su estancia casi permanente en París. Salió de su país natal, como muchos otros, en busca de nuevos horizontes para su oficio de escritor: de la provinciana Guatemala de finales del siglo XIX pasó a formar parte de la brillante *Belle Époque*. En la capital francesa trabajó sobre todo como periodista y corresponsal, y demostró que no solo podía apropiarse de todos los discursos estéticos de la centralidad, sino ejercerlos con igual maestría que los europeos e inclusive refuncionalizarlos para expresar nuevas perspectivas de apreciación y opinión.

Como integrante de la corriente modernista, el escritor guatemalteco sostuvo el carácter artificioso del arte, en el sentido de concretizar en prácticas escriturales la elaboración simbólica de la realidad, mediante rigurosos procesos mediadores conducentes a la creación o re-creación de nuevos universos y

7 González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983, p. 75

8 González, A., Cit., p.81.

9 Me refiero específicamente al libro de Araceli Tinajero, ya citado. Mi lectura coincide con muchos de los puntos de vista de Tinajero, en cuyo trabajo encuentro sólida fundamentación crítica.

objetos, no necesariamente coincidentes con la realidad referencial. Asimismo, Gómez Carrillo sostuvo, dentro de la misma línea, una visión anticonvencional y hedonista ante los cánones sociales vigentes. Este impulso artificioso se reflejaría también en un proyecto de vida, donde sujeto y escenario son construcciones en función de respuesta a la búsqueda de un lugar en el nuevo orden social.

Sin embargo, un aspecto relevante de la producción de este escritor lo constituye su perspectiva y actitud de apertura cultural, de fina sensibilidad hacia otras culturas. Sus crónicas de viaje, en efecto, comparten con las de otros modernistas hispanoamericanos¹⁰ una erudición respetable, una atenta mirada hacia lo diverso no solo por extraño o exótico, una apertura discursiva paritaria hacia el Otro, una preocupación por las consecuencias de la modernización e industrialización en otros países, una información actualizada, una observación racional unida a la experiencia vivencial y testimonial *in situ*. Una escritura, en suma, no solo de alta factura técnica, sino de alguna manera, visionaria. El cosmopolitismo de estos escritores puede relacionarse a nuestra actual globalización, desde una perspectiva alerta e inteligente: la de curioso respeto hacia el Otro y de inteligente inserción en el nuevo orden. Estos “*voyageurs/voyeurs*”¹¹, vislumbraron la globalización homologadora actual, en palabras precisamente de Gómez Carrillo:

*En Londres, como en Berlín, y en Nueva York como Buenos Aires, el hombre vive del mismo modo, se viste del mismo modo, habla del mismo modo y, en las cuestiones generales, piensa poco más o menos del mismo modo, recortando sus ideas según los mismos figurines intelectuales. El cuerpo y el cerebro obedecen a la fuerza formidable de la solidaridad cosmopolita.*¹²

10 Cfr. Tinajero, A., Cit. Tinajero menciona a cronistas modernistas que escribieron sobre el Japón: los mexicanos Juan José Tablada, Efrén Rebolledo y el salvadoreño Arturo Ambrogí.

11 González, A., Cit., p. 171.

12 Gómez Carrillo, Enrique. “*La psicología del viaje*”, *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino, 1919, p. 9. Citado por González, A., Cit., p. 172.

He seleccionado el libro de crónicas de viaje, *El Japón heroico y galante* (1912),¹³ porque considero que allí el autor guatemalteco no solo exhibe un dominio extraordinario de las estrategias del discurso modernista,¹⁴ sino que además demuestra su peculiar visión de hombre culto americano y europeizante. Sus orígenes, aunque arrancan de la periferia cultural, no le impiden dominar tempranamente los cánones centrales desde ese espacio y reafirmarlos cuando se establece casi definitivamente en París, por entonces el centro hegemónico de la cultura. Sin embargo, hay que enfatizar que Gómez Carrillo no es propiamente un escritor “marginal” que produce desde los bordes, o desde posiciones desventajosas, porque forma parte de la elite culta y actualizada en su país de origen. Por otro lado, el lugar de elaboración de sus textos periodísticos es predominantemente la capital francesa, donde éstos son recibidos con paritario interés a los europeos. Lo mismo que en otros países hispanoamericanos, donde son divulgados simultáneamente por importantes periódicos.

Lo que diferencia sus crónicas a las de los europeos es la ausencia de una intencional colonización cultural o la justificación implícita de ese proceso, como se verá posteriormente. Es más, el autor guatemalteco tiene la ventaja de poseer un doble enfoque: el del sujeto procedente de una sociedad marginal y el del sujeto perteneciente culturalmente a la central. En sus textos la visión fluctúa entre ambas y eso le da una interesante textura a su escritura y su discurso. Su visión, en efecto, se enriquece cuando se aproxima a otra cultura que es lejana, pero de ninguna manera “periférica”, sino de ancestral

13 Gómez Carrillo, Enrique. *El Japón heroico y galante. (Obras Completas, VII)*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1912. (Todas las citas de este volumen proceden de esta edición, por lo que solamente se señalará la página al final de cada una de ellas).

14 Vid. Gómez Carrillo, Enrique. “*El arte de trabajar la prosa*” en Méndez de Penedo, Lucrecia. *Lo mejor de Gómez Carrillo*. Guatemala: Piedra Santa, 1999. Este texto programático del cronista guatemalteco, con abundantes referencias a los escritores franceses contemporáneos de la época, resulta fundamental para entender su discurso estético-literario y la importancia que concede al oficio de elaboración escritural. (Dicho texto aparece incluido en este pequeño volumen antológico dedicado a estudiantes de enseñanza media).

tradición: la nipona.¹⁵ En suma, la simetría oposicional centro/periferia, con sus connotaciones semánticas colonizador/colonizado, no opera de manera determinista entre el cronista guatemalteco y los contextos parisinos y japoneses.

La literatura de viajes de los escritores europeos, abierta o solapadamente, siempre presenta un sesgo colonizador, fundado en la devaluación cultural y material del Otro, como bien ha señalado Edward Said, "(...) *el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente*."¹⁶ En efecto, en el orientalismo de las crónicas modernistas puede observarse una interacción compleja de los actores implicados, caracterizada por "*apertura, dialogismo e identificación con el Oriente*"¹⁷, como por constituir una "*alternativa a una visión exclusivamente eurocéntrica y colonizadora*."¹⁸ En el caso del Japón de Gómez Carrillo la devaluación del Otro no se realiza, sino todo lo contrario. Un sujeto culto observa y experimenta otra cultura percibida inclusive como más refinada que la europea. Esto puede interpretarse como una crítica sesgada a la centralidad occidental, e inclusive, hipotizarse como la construcción de una analogía paritaria entre culturas ancestrales: nipona y americana, contrapuestas a la europea, como proyectos abiertos hacia el futuro. Es importante siempre tener en cuenta que la narrativa de

15 Cfr. Tinajero, A., Cit. Tinajero realiza un sutil análisis de las teorías "orientalistas" de Edward Said y la de las "transculturación" y de "zonas de contacto" de Mary Louise Pratt, para apropiarse parcial y críticamente de dichos conceptos, pero rechazando una interpretación ortodoxa y simétrica de los mismos, precisamente porque las crónicas modernistas no conllevan una intención de colonización cultural. A su vez, la autora cita a este propósito el trabajo de Julia Kushigian, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz and Sarduy*. Albuquerque: U of New Mexico, p.1991. Tinajero, Cit., p. 17.

16 Said, Edward W. *Orientalismo*. España: debolsillo, 2004, p. 21

17 Tinajero, A., Cit., p. 17. La autora se refiere a las apreciaciones de Kushigian sobre el orientalismo de Borges, Paz y Severo Sarduy. Las mismas pueden aplicarse en buena medida a los cronistas modernistas.

18 Tinajero, A., Cit., p. 21.

su discurso está elaborada por un sujeto en su triple vertiente de persona histórica/ personaje protagonista/yo autorial-testimonial.¹⁹

El título mismo del volumen indica con la adjetivación bimembre, “*heroico y galante*”,²⁰ dos marcas del campo temático espacial delimitado: el “*Japón*”, lugar lejano, que aguarda ser descubierto físicamente –porque culturalmente el autor sí posee información–, para ser interpretado y traducido a un lector medio, en códigos compartidos. “*Heroico*” se refiere a un ideal caballeresco templado tanto en la lucha de armas como en la lucha interior, y por lo tanto orientado a comportamientos y valores modélicos. Es el campo de la ética, pero no precisamente según los códigos occidentales, sino como contraposición a los cánones rutinarios y limitados de la burguesía enriquecida. Podría representarse en la figura excepcional del guerrero samurai. En cuanto a “*galante*”, el término apunta hacia el refinamiento, el esteticismo, los ritos que hacen de la vida un arte, como si se tratara de tallar un diamante en bruto. También aquí hay una crítica implícita al sujeto burgués, considerado como ordinario y vulgar, que no invierte tiempo y medios en cultivar los placeres del espíritu y del cuerpo. Es el universo del artista. Si sumamos ambos adjetivos, como paradigmas respectivos del guerrero (ética) y el artista (estética), obtendríamos la figura de un Japón excepcional, muy lejano no solo en espacio y tiempo a Europa. De acuerdo con el discurso vitalista de Gómez Carrillo, se trata de una cultura superior porque no existe una

19 En este sentido, este tipo de discurso: el autor /narrador/personaje existidos histórica y simultáneamente /texto, presenta un rasgo de “veracidad”. En realidad, la testimonialidad y referencialidad son medidas por la elaboración literaria, mediante estrategias como: selección parcial de asuntos, la predominante focalización única con su correlativa visión del mundo, la idealización posterior a través del recuerdo, etc.

Visto así, este tipo de discurso puede inscribirse dentro de la escritura intimista o del yo, como diarios, memorias, confesiones, relatos etnográficos, epistolarios, etc. Para un enfoque sobre este tipo de género y específicamente su relación con las memorias, la biografía y la autobiografía. Vid. Catelli, Nora. *El sujeto autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991, Lejeune, Philippe. *El patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1986, Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 1998, Méndez de Penedo, Lucrecia. “*Intertextualidad interna/ intertextualidad externa*”. *Memorie Controcorrente. El Río, Novelas de Caballería di Luis Cardoza y Aragón*. Centro Nazionale per le Ricerche (CNR). Roma: Editori Riuniti, 2000. pp 72- 85.

20 El autor guatemalteco juega con la contraposición de los adjetivos, convirtiendo en sustantivo el heroísmo de los guerreros antiguos japoneses: el “*galante heroísmo*”, p. 52.

negación de la vida en función de la muerte o la trascendencia. Más bien, su celebración. Además, en esa cultura existe una sistemática educación estética que atraviesa clases sociales desde temprana edad, y que se manifiesta, por ejemplo, en el culto de la contemplación de la naturaleza, en el ejercicio de la poesía, en la refinada codificación de los placeres, en la observancia obsesiva del honor. Los japoneses han alcanzado, al menos parcialmente, el ideal modernista: hacer de la vida una obra de arte, como gesto gratuito de armónico refinamiento corporal y espiritual.²¹ El Japón casi podría verse simbólicamente como metáfora validadora del artista, también “heroico y galante”. (Esto no implica desconocimiento o falta de interés de parte del autor por el Japón contemporáneo).

Gómez Carrillo parte hacia el Japón con los conocimientos que el archivo europeo²² de su momento le podía ofrecer. A esto suma, como sujeto letrado y según puede inferirse por las abundantes referencias que aparecen en el libro, el conocimiento de textos nipones de variada procedencia, desde los que competen a las artes visuales (máscaras, teatro, pintura, fotografía, ilustraciones, porcelanas, sedas bordadas, etc.), a los literarios y culturales traducidos (discursos, ensayos de variada temática, leyendas, poemas, crónicas, reseñas, notas periodísticas, etc.). Su encuentro con el paisaje y la cultura nipona ya cuenta, entonces, con un marco de referencia contra el cual medir sus horizontes de expectativa.²³

21 “Cuánto heroísmo y cuanta elegancia en este pueblo (...) Todo está en armonía perfecta con el antiguo prestigio de la casta caballeresca, cuyo principio fue siempre sonreír aun en la agonía, ser cortés aun en el odio y no regatear jamás la vida. “Lo primero dice la regla del bushi es vencerte a ti mismo.” Y esto se entiende vencer lo que hay en cada hombre de grosero y de egoísta, vencer a la bestia, cubrir las muecas con sonrisas, (...) pp. 94 y 95.

22 El término “archivo” está utilizado en el sentido de “depósito colectivo del saber”. Kohut, Kart. “Literatura y memoria”. *Ístmica*: Costa Rica, 2004. Universidad Nacional de Costa Rica, p. 5. <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/articulo/literature.html> (Existe versión impresa de la revista *Ístmica*)

23 La crónica orientalista modernista requiere, a pesar de la empatía del escritor, según Tinajero: “(...) lo que Mikhail Bakhtin llama “exotopy” o “extralocality”, es decir, la distancia entre dos culturas que es necesaria para establecer cualquier tipo de entendimiento creativo de uno mismo y del otro.” Tinajero, A., Cit., p. 35.

El encuentro con el Japón se produce en un espacio de mutua contaminación. Mary Louise Pratt²⁴ ha designado este tipo de escenario como “zonas de contacto”, o sea el lugar donde sujetos de procedencia geográfica e histórica diversa se encuentran y establecen relaciones, las cuales usualmente implican coerción, desigualdad, conflicto, aunque la autora matiza la posible interacción en dicho espacio. Constituyen zonas de intercambio, pues inclusive el sujeto más marginal responde a la cultura central desde los intersticios que puedan abrirse para su discurso. En el caso del cronista guatemalteco, puede hablarse en efecto de zonas de contacto, pero se desvía de la conceptualización en sentido estricto de Pratt, en cuanto no lo impulsa una intención de imposición cultural hacia el Otro, sino de diálogo, entre aparentes “marginalidades”.

El destinatario de este diario de viaje, sin excluir a los letrados, es predominantemente un sujeto europeo pero también latinoamericano, anónimo, lector medio que necesitaba –y acaso demandaba como mercado en potencia– una escritura de tintes fuertes que ilustrara el exotismo, el misterio, lo extravagante que en el imaginario colectivo existía sobre el Japón. En otras palabras, que le revelara, o quizás más aun, confirmara su estereotipo de

24 Pratt, Mary Louise. Cit., p. 4. La autora relaciona este concepto con el de “transculturación”, derivado en parte de las teorías del cubano Fernando Ortiz: *“Ethnographers have used this term to describe how subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted to them by a dominant or metropolitan culture”*, Cit., p.7. La transculturación es siempre una aculturación impuesta, aunque parcialmente selectiva. En el fondo, el colonizador busca legitimar su proyecto expansionista, también simbólicamente, a la vez que devaluar al sujeto subalterno y a su cultura, para que éste siga en posición vulnerable en todo sentido. Existe, sin embargo, una necesaria relación de codependencia en grados y formas diversas. Aunque Pratt trata de otras épocas y tipos de viajes, algunos de sus conceptos pueden ser útiles para la crónica orientalista de autores europeos y sobre todo hispanoamericanos del siglo XIX y principios del XX: *“Contact zone” in my discussion is often synonymous with “colonial frontier”. But while the latter term is grounded within a European expansionist perspective (the frontier is a frontier only with respect to Europe), “contact zone” is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect.(...) A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees” not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking, understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.* “Cit., pp. 6 y 7.

otra cultura. La crónica modernista y el relato etnográfico se relacionan de alguna manera por su valor antropológico. Ambas, con diferentes registros, explican, describen, interpretan y dan juicios de valor sobre el Otro y su cultura, frecuentemente cediendo la voz aural. El cronista es simultáneamente testigo e intérprete.

La escritura de Gómez Carrillo, por su registro modernista, es idónea para ilustrar a través de la palabra. La plasticidad, el cromatismo son estrategias que maneja con maestría en su prosa poética, a manera de hacer vivas las imágenes de lo desconocido y dar vivacidad al relato de sus experiencias de otra cultura. El sensualismo de la prosa del cronista guatemalteco se empalma a perfección con el exotismo o más bien con realidades ajenas o novedosas:

Una claridad casi blanca, algo que es como un claro de luna extraordinario, envuelve la ciudad en un velo que suaviza los contornos y embellece los objetos. Cada vez que pasamos ante algún jardín, vemos los árboles cubiertos de gotas de lluvia, que brillan como si estuvieran floridos de perlas. Los niños, medio desnudos, amontonándose en medio del arroyo forman exquisitos grupos de bronce viviente. De vez en cuando una musmé pasa, rítmica y menuda, bajo la aureola blanca de su paraguas de papel. p. 16

A estas estampas esteticistas, el autor alterna otros tipos de textos que impiden caer en el descriptivísimo monótono, como especie de breves relatos de nuevas experiencias propias, o de leyendas, por ejemplo. El cronista guatemalteco trata de encontrar un punto de equilibrio entre la erudición, la información y el arte que pueda ser decodificado por el amplio número de lectores. Un factor clave en esta seducción escritural, insisto, lo constituye su posición aural en la doble vertiente de testigo y actor. Sobre todo esta última que opera como instrumento de identificación entre un lector ávido de proyectar su anonimato en las aventuras –sobre todo las galantes. Otra estrategia, abundante en ejemplos, es la indispensable comparación con el repertorio europeo para facilitar la comprensión al lector. Un ejemplo: las cortesanas de Yosiwara comparadas con figuras del Renacimiento italiano y con prototipos andaluces:

El rostro es pálido. Los ojos no tienen nada de mongólicos. Son ojos negros muy largos, muy estrechos, muy luminoso. Se dirían dos grandes ojos andaluces con los párpados entornados. (...) el cuerpo frágil y esbelto en una exquisita ondulación. p. 47.

Sin embargo, hay un factor clave: Gómez Carrillo no solo escucha y traduce otra cultura, sino que cede la voz al Otro. Su discurso se ve reforzado por voces auténticas y otras muy autorizadas. Esta larga cita revela admiración hacia el Japón, acaso como potencia mundial alternativa:

El Japón debe ser el centro del mundo por razones eternas, imputables, independientes de poderíos y de guerras. “Toda cosa organizada tiene su centro—dice el Jidai Shicho— y por lo mismo la tierra debe tenerlo. Ese centro es el Japón, que ocupa aquí abajo el lugar que el sol ocupa allá arriba. Inglaterra, que creyó tener este privilegio, se equivoca. Sin duda, el primer meridiano terrestre pasa por Londres, y el imperio británico es tan vasto que se puede dar la vuelta al orbe sin salir de sus dominios. Pero su situación es inferior a la nuestra en el mar: las aguas que le bañan son las de un océano secundario. En cuanto a la India, que en tiempos remotos se creyó también el centro del mundo yace hoy sin aliento y sin esperanzas. La joven América, rica de sus progresos y más rica aun de su porvenir, no puede menos de creerse el centro del globo: pero es demasiado grande para ser un centro. La China tiene el mismo inconveniente.” p. 101

Una constante del discurso del autor guatemalteco es su apreciación, como sujeto letrado hispanoamericano, de la lectura que los europeos han realizado y realizan en torno al Japón. Referente a la visión europea, detecta una tensión entre lo manifiesto y lo latente. Describe la miopía de los europeos, condicionados por una supuesta superioridad: “*Encontraron un pueblo que sonreía, y no supieron ver, tras aquella sonrisa, la fuerza y el heroísmo. El Japón estaba leyendo sus viejas historias heroicas y Europa creía que estaba estudiando libros nuevos.*” p. 68. Esa mirada europea superficial, que a lo sumo se detiene en lo pintoresco, no penetra a fondo porque carece de un auténtico interés cultural, y se encuentra condicionada por el peso de los intereses económicos. Mientras que el autor estima ir a más a fondo ya que, sin rechazar los

instrumentos de su propia cultura, se sumerge sin prejuicios en la ajena. Una lectura en clave metafórica de la escena erótica experimentada en Yosiwara podría iluminar esta hipótesis: el autor protagonista es desnudado por las musmés, previo al acto máximo de conocimiento y fusión entre dos seres: *“Con gestos menudos y movimientos rítmicos, las chiquillas nos despojan de nuestras prendas más íntimas. Ya desnudos, el ritual exige que nos dejemos bañar y perfumar, para que las sábanas de hilo nos sean hospitalarias.”* p.24 Esta actitud de total disponibilidad y abandono de lo propio es análoga a la que el autor demuestra hacia la cultura nipona.

Por el contrario, los europeos suponen que la adopción de algunos usos y costumbres constituye evidencia de cambios de estilo de vida en la sociedad japonesa. Pero es tan solo una pátina que cubre una cultura que se niega a adoptar pasivamente los modelos de otra: *“Lo exterior en ciertas cosas, en muy pocas, puede ser occidental. Lo del fondo sigue siendo de este oriente tan refinado y tan especial, tan altivo y tan galante, tan generoso y tan enigmático.”* p.118 El autor utiliza estrategias de contraste —que como todas las oposiciones no se encuentran en estado puro, sino casi siempre implican alguna contaminación mutua— para evidenciar la tensión latente/manifiesto, anteriormente mencionada. Esta se manifiesta en los elementos europeización extranjerizante/japonés vernáculo, que pueden traducirse, en un nivel profundo, a la oposición precedero/transitorio. Algunos de los signos de esta tensión cultural dentro del texto son: belleza/miseria, sonrisa/risa, kimonos/desnudez, etc. En todo caso, hay que enfatizar que el cronista guatemalteco no se considera poseedor de la clave para el conocimiento total de la poderosa cultura japonesa —ni tampoco es esa la función fundamental de su texto literario. El autor simplemente propone algunas claves de lectura sobre el Japón, su historia, habitantes y cultura, a partir de su mirada de hombre letrado testigo de varios procesos de modernidad histórica y de su escritura literaria, también ya parte de nuevas elaboraciones discursivas propias de la modernidad, como la crónica periodística.

El duro precio de la industrialización japonesa no es tan alto como para cambiar radicalmente su cultura.: *“Una sorda transformación cambia las condiciones de la vida económica sin dominar el alma del pueblo”.* p.206. No

obstante, hay que señalar que es factible percibir en Gómez Carrillo una cierta nostalgia de paraíso perdido por figuras y momentos de la vida heroica del Japón ancestral que en parte existen, pero que la historia de suyo transforma parcial y lentamente. Como en los textos de otros cronistas modernistas que visitaron o escribieron sobre el Japón, el autor guatemalteco también: “*siente desilusión al ver la rápida transformación producto de una influencia europea. Incluso, siente la nostalgia de un Oriente que jamás conoció.*”²⁵ En el fondo, como sujetos formados en la cultura occidental, estos escritores habían necesariamente interiorizado, en mayor o menor medida, los enraizados estereotipos del exotismo, de los cuales se fueron liberando también en grados y formas diversas, mediante lecturas y viajes.

Aunque Gómez Carrillo se incluye entre un grupo de “*frívolos viajeros*” p.194 o “*simples curiosos*” p. 196, cuando enfrenta un aspecto inédito del Japón –al que dedica uno de los 14 capítulos de su volumen: “*La miseria*”,– se evidencia que existen dos actitudes enfrentadas en el texto. Por un lado, el yo autorial denuncia por razones éticas las causas de la miseria provocada por la modernización mal planificada, y por otro, expresa rechazo –por razones estéticas–, frente al espectáculo truculento de esa miseria. Para el cronista, existe un inframundo que contrasta con otro, armonioso. Aquí la miseria azota brutalmente a los hombres, mujeres, ancianos y niños más vulnerables. La proletarización presenta aspectos repulsivos: míseras condiciones de vida urbana a las que se une el vicio y la enfermedad; en suma la degradación y devaluación del sujeto en cuanto ser humano y ser social. El autor percibe las causas en la adopción mecánica de modelos extranjerizantes o en las falsas expectativas de progreso generadas por la emigración hacia Estados Unidos. Se han creado: “*extravagantes cortes de milagros, fantásticos desfiles de ferocidades, de vejezes, de podredumbres.*” p. 194.

El cronista expresa su franco rechazo ante el espectáculo del hambre, es decir de los instintos en estado casi salvaje: “*(...) plaga horrible que a su crueldad agrega su fealdad.*” p. 201 (El subrayado es mío). Esta frase revela nuevamente

25 Tinajero, A., Cit., p. 59.

que para el escritor guatemalteco, la ruptura de la armonía y la exhibición de la naturaleza humana al estado primitivo –y en este caso degradado–, no solo es moralmente condenable, sino que provoca un rechazo por su aspecto grotesco e innoble. Así, Gómez Carrillo que ha mostrado maestría en el atrape de atmósferas y seres refinados, revela habilidad para relatar escenas crudas. Como ejemplo de otro registro de la prosa del cronista guatemalteco, esta oración larga, de estrategias efectivas como la enumeración, el ritmo repetitivo de estructuras, la adjetivación impactante: *“Lo que a nosotros simples curiosos nos repugna, los guisos inmundos, los harapos de lívidas carnes perrunas, las piltrafas de pescado, las empanadas amarillentas, lo más infame, lo más asqueroso, y lo más nauseabundo, ellos, los pobres, lo contemplan con avidez, con entusiasmo.”* p.196

Sin embargo, dentro de tanto horror, el japonés sabe guardar un cierto decoro, casi elegante, actitud relacionada con el ideal modernista de la existencia como conquista de la belleza y la dignidad, nunca como espectáculo de la propia miseria humana:

(...) aún en los más abyectos, aún en los más repulsivos seres, cierto aspecto de dulzura resignada, de suave melancolía, de noble dignidad persiste siempre entre los harapos. Una de las pruebas del pudor de esta miseria, es que lejos de buscar los sitios visibles y de exponerse en pleno sol, se oculta en barrios oscuros y prefiere la vida nocturna. p.196

El autor utiliza las palabras de un intelectual japonés para condenar a Europa por la condición inhumana de vida: *“El nacimiento del régimen industrial a la europea –dice un profesor de la Universidad de Tokio– ha traído consigo una explotación infame de los obreros.”* p. 192. No ve soluciones inmediatas tampoco en otras ideas: *“Las ideas socialistas, terrorizando a los capitalistas, paralizan la iniciativa industrial e impiden el aumento lógico de las fábricas.”* p. 205 Interpretar su discurso como si fuera revolucionario sería forzar innecesariamente su lectura.

Una lectura poco atenta de *El Japón heroico y galante* se detendría en el nivel lúdico y estético del texto, muy válido por cierto, pero tendería a prolongar la

figura de *dandysmo* literario de Gómez Carrillo; del viajero como un refinado *voyeur* y nada más. El cronista guatemalteco fue mucho más a fondo de lo que a primera vista sugiere el texto. Por una parte, su visión en torno al sujeto japonés traduce a nivel más amplio un humanismo firmemente anclado en las posibilidades de conocimiento racional, sensorial y de creación de la propia subjetividad y existencia como un proyecto de vida que sobrepase el nivel instintivo. El hombre y su vida como espacios para el refinamiento interior, para la creación de una armonía yo/otro. Es decir la apropiación de parte del sujeto de su parte más humana. Por otro lado, su capacidad crítica no se limita a recibir pasivamente los textos canónicos de la centralidad, interiorizándolos sin cuestionarlos. Por el contrario, el autor guatemalteco se apropia de todas las estrategias discursivas para disentir y formar un criterio objetivo, que a diferencia de los escritores europeos, muestra interés y aprecio por la cultura ajena.

El autor guatemalteco ni muestra arrogancia cuando se coloca frente al Otro ni pretende lograr el conocimiento total, sino un acercamiento paritario. En suma, instaurar, no un falso diálogo paternalista o dominante, sino una interacción real. En efecto, como vimos, Gómez Carrillo tiene conciencia de estar elaborando un discurso “otro” sobre un sujeto “otro”. El Japón ciertamente era un universo por verificar a través de su viaje y estancia. Después del previo conocimiento artístico, cultural y literario, se produce un significativo proceso de identificación del escritor con el universo nipón, cuando constata que perduran valores y virtudes que solo se justifican por su propia gratuidad o por hacer la vida un lugar hermoso en todo sentido. Una prueba que la arcadia refinada puede existir en esta tierra. Asimismo, esta alternativa cultural aparece ante él, en cuanto sujeto letrado simultáneamente proveniente de la periferia y miembro de la cultura central, como punto de referencia desde donde construir futuros deseables y de mayor equidad. Y sobre todo, coherentemente con su código estético, en belleza. Su perspectiva oscilante entre dos referentes culturales enriquece su visión y escritura sobre otra cultura. De tal manera, se “*fund*a un nuevo espacio en el imaginario colonial americano (...) un encuentro cultural con sujetos asiáticos.”²⁶

26 Tinajero, A., Cit., p. 21. <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/articulo/literature.html>

En un sentido más profundo, Gómez Carrillo, como otros modernistas inauguran un discurso que es realmente un diálogo intercultural y democratizador. O al menos lo esboza entre las sedas y los sables nipones. El cosmopolitismo propio de ese momento histórico conserva plena actualidad, cuando estamos inmersos en procesos de globalización, donde precisamente el Japón constituye una potencia mundial en todo sentido. El Japón, como lo vio Gómez Carrillo, en cierto modo todavía existe, porque constituye una nación profundamente arraigada a sus tradiciones y cultura. A pesar de Hiroshima. Paradójicamente, un país que perdió la guerra, que fue brutalmente agredido en masa, es ahora el centro mundial de la electrónica, de nuevas formas de arte como los *comics* de autor. Una nación, pues, que no solo conserva su cultura sino que se moderniza, crea nueva cultura y la proyecta a escala mundial.

De la lectura de *El Japón heroico y galante* se deduce un sentido de convivencia respetuosa con el Otro. La certeza que la comunicación es un medio para no perder la propia identidad y no cerrarse a otras culturas, sino que constituye idealmente un proceso de enriquecimiento mutuo. Esta lectura de *El Japón heroico y galante*, que he intentado contextualizar culturalmente y adoptando algunas perspectivas sustentadas en nuevos aportes críticos —a los cuales he tenido la oportunidad de acceder y de hacer amplia referencia—, revela que Enrique Gómez Carrillo tuvo la perspicacia para percibir todo lo que había de estereotipos y colonización en el discurso artístico y cultural de los europeos contemporáneos suyos. El cronista guatemalteco tuvo la inteligencia y sensibilidad para percibir que solo se rechaza lo que no se conoce. Su actitud de apertura permanece como uno de los signos más valiosos de su discurso sobre el Otro. Acaso se necesitaba un ex-céntrico, en todo sentido, para lograrlo.

La imaginación al poder

Juan José Arévalo, desde y en la memoria

La recia personalidad de Juan José Arévalo (Taxisco, Santa Rosa, 1904-Ciudad de Guatemala, 1990) y su huella en la historia guatemalteca y latinoamericana de la primera mitad del siglo XX marcó una época, o más bien constituyó una época, un estilo, un discurso. Para contener esta colosal figura magisterial de valores, política, pero también para darle una dimensión humana, Arévalo realizó un proyecto de escritura autobiográfica al que dedicó muchos años después de entregar la presidencia en 1951.

La *summa* de sus vivencias personales, pero sobre todo históricas, está constituido por un *corpus* que comprende 5 volúmenes: *Memorias de Aldea*, (hasta 1920) *La inquietud normalista 1920-1927*, *La Argentina que yo viví 1927-1944*, *El candidato blanco y el huracán 1944-1945* y *Despacho presidencial* (obra póstuma).¹ Este conjunto de obras se inscribe en el filón de la autobiografía memorialista-histórica.

Afirma Karl Kohut que los escritores son esencialmente “*los trabajadores de la memoria*”² Por esto resulta fundamental establecer la relación

1 Para datos bibliográficos completos consultar los “*Cuadros sinópticos*”, incluidos como anexo al final de este trabajo.

2 Kohut, Karl. “*Literatura y memoria*”, *Istmica*. Costa Rica, 2004, Universidad Nacional de Costa Rica, p. 3. <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/artículo/literature.html> Sigo de cerca algunas de sus ideas conceptuales al respecto.

del autobiógrafo letrado³ con el archivo, entendido éste como “*depósito colectivo del saber*”,⁴ del cual él aspira a formar parte, y con su contexto biológico e histórico. La memoria individual y la memoria colectiva están en constante interacción; por un lado, la individual crea la conciencia de sí mismo como ser particular con una identidad única. Por otro, la colectiva crea conciencia de pertenencia y reconocimiento del grupo, o sea marcas de identidad compartida. Se construye así un depósito de elaboraciones simbólicas, contenidas de alguna manera en un canon consensuado desde la centralidad y referencial fijo, pero paradójicamente en mutación constante. Sobre todo en los intersticios que las culturas y discursos marginales van negociando con la cultura oficial.

Culturalmente, memoria escrita, pues, es la única garantía contra la muerte, el olvido y el tiempo. Es una manera de sobrevivir y proyectarse al futuro. La memoria individual y la colectiva aparecen cuestionándose y fusionándose en las autobiografías memorísticas tendientes a la historiografía, las cuales se caracterizan por el proceso causal y en orden secuencial cronológico. En la autobiografía historiográfica un tipo de memoria no puede prescindir del otro, debido a la importante relación sujeto (personaje testigo y protagonista) /escenarios (contexto histórico y de acción). Diferentes, las autobiografías confesionales e intimistas, usualmente de escritura fragmentaria.

3 El sujeto autobiográfico letrado es el que nos ocupa en este trabajo. Dejamos de lado el testimonio oral, transcrito o escrito. Existen relaciones con este género emergente, así como con otros de la literatura llamada “intimista” o del “yo”: epistolarios, diarios, crónicas, retratos etc., así como con fabulaciones narrativas tipológicas específicas: novela biográfica y autobiográfica, de aventuras, psicológica, *bildungsroman*, etc. Inclusive con el ensayo literario, la oratoria y por supuesto con textos históricos como anales, memoriales, recordaciones, etc. Para planteamientos teóricos y bibliografía sobre este género, consultar, entre otros: Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991, Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1986, Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 1998, Méndez de Penedo, Lucrecia. *Memorie controcorrente. El río, novelas de caballería di Luis Cardoza y Aragón*. Consiglio Nazionale per le Ricerche. Roma: Bulzoni, 2001.

4 Kohut: 2004, p. 5.

La vida es un relato que sucede a cada ser humano, quien va construyendo su propia historia en diálogo y acción con los otros y con su circunstancia. Cuando un individuo rememora y relata, está transmitiendo, oral o verbalmente, su vida. La capacidad de verbalizar la propia existencia y fijarla por escrito constituye el proyecto autobiográfico. Así, la autobiografía es un relato, lo mismo que un texto narrativo, con el cual comparte las marcas básicas de personaje (protagonista en este caso), acción (hechos real o supuestamente realmente acaecidos), un espacio (los escenarios de vida), tiempo (las estaciones vitales), así como algunas estrategias escriturales.

Las memorias, más que las autobiografías confesionales, son la *summa* de una existencia ejemplar. Este tipo de proyecto inicia con una autocontemplación del propio pasado, previo a la construcción de una historia íntima que no puede ser modificada, pero una historia colectiva todavía permeable a nuevas interpretaciones. Implica una evaluación ante sí y ante los otros, los contemporáneos y los que vendrán. En este tipo de práctica escritural se mezclan actitudes de autodefensa, autoconciencia, testimonialidad que fluctúan entre la historia y la fabulación, mediadas por las construcciones discursivas de índole narrativa. Este tipo de escritura persigue crear un texto referencial de cara al futuro porque se apoya en documentación histórica comprobable. Así, el género autobiográfico se define sobre todo por su hibridez y relativa consideración de parte de la academia. La ambigüedad de este tipo de escritura lo colocó desde el inicio dentro de textos históricos o marginales –desde la visión de la literatura como parte de las “bellas artes”– aunque fueran elaboraciones textuales de sujeto pertenecientes a la cultura oficial: no existía un nicho dentro del canon para colocarlos. Este fenómeno de escritura ha sido emblemático en las letras hispanoamericanas, donde frecuentemente los intelectuales y artistas han asumido roles políticos por razones históricas:

La vacilación entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, entre evocación lírica y registro de los hechos. Son solo algunas de las manifestaciones de la vacilación que caracterizó

(y acaso sigue caracterizando) la escritura autobiográfica en Hispanoamérica.⁵

Las memorias han sido privilegiadas por los escritores-estadistas, para fundar su propio mito profético. La siguiente afirmación de Molloy puede aplicarse tanto a Sarmiento como a Vasconcelos como a Arévalo, constataciones del ideal de Platón: el educador civilizador. Este tipo de sujeto autobiográfico se caracteriza por estar:

(...) empeñado en combinar la reflexión intelectual con la acción política directa, convencido de que está destinado a desempeñar un papel principal en el desarrollo de su país. (...) sentido de vocación casi mesiánica (...) se atribuyen dimensiones colosales y ansían que los demás se las reconozcan.⁶

La memoria, como fijación de un pasado desde el presente –lugar de la enunciación narrativa: la madurez reflexiva y evaluativa–, debe valerse del recuerdo como instrumento de incursión en el material asuntual del proyecto textual. Existe un proceso de fabulación que implica selección, articulación estructural y utilización de estrategias narrativas, a partir del canon. El proceso de selección de asuntos constituye un primer desvío subjetivista de la realidad referencial porque creará silencios elocuentes, que tienden a callar aspectos desagradables, dolorosos, críticos o innecesarios para la imagen que se desea proyectar. Lo “no dicho” es tan o más importante que “lo dicho”. La memoria, pues, es parcial, tendenciosa, manipuladora. Por otro lado, el recuerdo no escapa a la emotividad y la imaginación: se recuerda lo que se quiere recordar y como se quiere recordar, aun en los textos más “objetivos”. Esta sutil frontera indefinida entre referencialidad objetiva y subjetivismo lírico determina significativamente la incomprensión genérica del texto autobiográfico de parte de la crítica. La fluctuación entre *epos* y lirismo desconcierta a quienes sostienen un canon discursivo rígidamente normativo.

5 Molloy: 1996, pp.14-15.

6 Molloy: 1996, p. 247.

Muchos de estos textos cuestionan la historia oficial y aportan información para una reinterpretación de la misma; así, necesariamente se construyen desde una **mirada subjetiva**⁷, con todos los límites inherentes a la misma y a los requerimientos de la fabulación.

Para calificar como sujeto autobiográfico hay que tener “derecho” a su elaboración discursiva y escritural⁸: se ha de ser excepcional, diferente, ex-céntrico y directa o indirectamente, modélico. Así, este discurso no puede evitar la ejemplaridad que se evidencia por una marca didáctica y heroica. Para convertirse en texto interesante, la autobiografía implica un conflicto constante entre individuo y contexto histórico; las cualidades modélicas del sujeto van emergiendo en la lucha que se apoya en valores –usualmente cuestionadores de los canónicos de su momento–, forjando un personaje que será punto de referencia axiológico para los receptores contemporáneos del autor, pero sobre todo para los posteriores. La autobiografía fija una imagen de sí mismo, a partir de sí mismo, sobre sí mismo, como constatación de una vida y un destino diferenciado al del hombre común (entre los cuales, por cierto, existen héroes anónimos y paradójicos heroicos antihéroes).

7 “Cuanto yo estampo aquí como legado autobiográfico referido a una campaña político-electoral sin precedentes en la Historia de Guatemala, es mi verdad: la verdad de los hechos tal como los vió, los vivió y los convivió un político romántico en sus cuarenta años de edad.” Arévalo: 1984, “Pórtico”. El autor reflexiona en torno al género autobiográfico varias veces en sus memorias. Cito uno de esos textos para evidenciar que conocía este tipo de discurso y escritura, sus alcances y sus límites: “En los relatos autobiográficos, los juicios de valor son pocas veces indiscutibles. Cuando la autobiografía se empalma o se confunde con hechos de historia política, la discutibilidad es mayor. Un hombre honrado relata la vida pasada basándose en recuerdos reconstruidos laboriosamente hasta acercarse lo más posible a esa categoría objetiva que llamamos ‘verdad’, y se apoya en documentos públicos o privados. Pero la autenticidad de un ‘documento’ es siempre sospechosa. Los políticos de mala calidad fabrican documentos enderezados a desnaturalizar lo realmente sucedido, cuando en ello se vieron involucrados como delincuentes o como cómplices. Y si no los fabrican, alteran los existentes. Por eso, la validez de los asertos en esta clase de obras, depende mucho del crédito público del autor.” Arévalo: 1984: Ibid. (Todos los subrayados de los volúmenes de Arévalo son míos. Las abundantes citas textuales de los volúmenes de Arévalo persiguen fundamentar mis puntos de vista y a acercar al lector a la voz narrativa del autor. Los he colocado a pie de página para que el lector pueda acceder a referencias inmediatas y para aligerar el texto crítico. Asimismo, en dichas notas aprovecho para insertar comentarios propios y que estimo pertinentes).

8 Cfr. Lotman, Jurij M. “Il diritto all'autobiografia”, *La semiosfera*. Venezia: Marsilio, 1992, pp.181-199.

Toda autobiografía, entonces, es una re-interpretación de sí mismo. Una invención o reinención. Una elaboración cuidadosa de la imagen que se desea legar a la posteridad. Es proyecto y realización simultánea: meta y punto de partida.⁹ El filón histórico ha predominado durante el siglo XIX en Hispanoamérica, cuando los hombres de cultura debieron asumir la tarea de “iluminados” antes y después de los movimientos independentistas y del proyecto de estados-naciones. Sin embargo, este tipo de registro también se ha prolongado durante el siglo XX y ha sido utilizado predominantemente por políticos y hombres de Estado que, a su vez, convierten su trayectoria de vida escrita en otro documento oficial de la historia. Se construyen a sí mismos y a la memoria colectiva paralelamente, mediante nueva información y el establecimiento de una versión alternativa y confiable. Subyace a este discurso una reflexión ética, puntos de partida y de referencia del accionar individual y social del autobiógrafo, quien oscila entre un *epos* y un *ethos*. El personaje protagonista adquiere valor axiológico porque ha puesto en práctica la ética mediante conductas morales: un *epos* social pero también individual (la lucha interna dentro de sí). Existe, de tal forma, una coherencia entre visión, discurso y acción. “*Se recrea el pasado para satisfacer las exigencias del presente: las exigencias de mi propia imagen, de la imagen que supongo otros esperan de mí, del grupo al cual pertenezco.*”¹⁰

En cuanto a la recepción del texto, existe un horizonte de expectativa que el autor aspira a colmar; sus receptores privilegiados serán aquellos o que comparten un código común sea por similitud histórica o intereses políticos y éticos, o bien las nuevas generaciones. Mientras más excepcionales y significativas hayan sido el individuo y su vida, generarán una expectativa y recepción de textos más intensa, porque satisfacen la curiosidad del receptor para incursionar en secretos privados y públicos. Por otra parte, el pacto lector/personaje extraordinario realmente existido establece un proceso subliminal

9 Utilizo algunas ideas de Silvia Molloy (Cit.) para fundamentar mi interpretación de los textos autobiográficos de Juan José Arévalo. Cuando sea cita textual, se hará la indicación correspondiente.

10 Molloy: 1996, p. 199.

de identificación y de hedonista evasión de realidad. Así, el autobiógrafo además de documentar sus memorias con precisión, debe elaborar un discurso cautivante y convincente. En el texto sería deseable encontrar entrelazados los datos históricos con la fabulación, ya que si solo se quiere un recuento, se puede consultar un texto informativo, pero si se desea re-vivir la historia, resulta más grato a través de un testimonio de vida autorizado y prestigioso. La eficacia del texto estará en relación directa con la capacidad de articular diseños estructurales y estrategias discursivas para ir creando tensión, balance entre fragmentos descriptivos y emotivos, en variar las texturas textuales: documentos públicos, epístolas privadas, crónicas de acontecimientos de manera más testimonial, etc.

En el caso de Juan José Arévalo, el autor parte del conocimiento y uso de los cánones lingüísticos, literarios e históricos, propios de un ladino letrado de su tiempo, para –paradójicamente– cuestionar la historia oficial y dar nueva versión. El uso de recursos y estrategias canónicas se explica porque es el código compartido con receptores que idealmente manejan un nivel cultural medio o alto. De esta forma, sus textos serán validados por la centralidad cultural, dentro de la cual se ha formado y ha participado.

Juan José Arévalo, vivió 86 años; escribió durante un período de elaboración de 26 años (1951-1977), que va desde la madurez a la vejez: de los 47 a los 73 años. Inicia la elaboración de sus textos inmediatamente a corta distancia de la entrega del cargo presidencial, en la mitad de su existencia, y finaliza 19 años antes de su fallecimiento, a los 67 años. En lo que atañe a la publicación, ésta fue relativamente simultánea al proceso de escritura, y tiene una duración de 27 años, (1963-1984) ya que *Despacho presidencial*, se publica póstumo 8 años después.¹¹ Este libro despeja muchas incógnitas de su administración y está acompañado de abundante material gráfico que valida la información. Visto en perspectiva, Arévalo tuvo tiempo para redactar y corregir los textos.

11 Remito nuevamente a la consulta de los *Cuadros sinópticos*.

Los cinco volúmenes conforman un *corpus* autobiográfico en la vertiente de las memorias con registro histórico. La estructura externa arquitectónica que proporcionan dichos volúmenes resulta clave para la interpretación del proyecto autobiográfico de Arévalo. Los dos textos primeros *Memorias de aldea* y *La inquietud normalista*, constituyen los relatos que abarcan respectivamente la infancia, la pubertad y la adolescencia. *La Argentina que yo viví*, *El candidato blanco y el huracán* y *Despacho presidencial* se enmarcan en la formación universitaria y el ingreso al mundo del trabajo académico en Argentina, el matrimonio, su iniciación y actuación política hasta 1951.

Cada uno de los volúmenes constituye parte de un proyecto totalizador: una *summa* que es relato de vida estrechamente interrelacionado con la historia de la primera mitad del siglo XX en Guatemala. El movimiento del megaretrato presenta un diseño ascendente: transita de la esfera íntima a la pública; de la persona al personaje. Los textos, en precisa secuencia temporal, construyen progresivamente una línea que arranca desde la base hasta la cima. El trazo inicia desde los sencillos orígenes rurales, atravesando centros hegemónicos, y culmina con el modelo heroico de maestro-estadista, expresado por medio de discurso político y ético propio el “arevalismo”, que funde la historia personal con la colectiva. La trayectoria autobiográfica de Arévalo tiende a la ejemplaridad con algunos rasgos de cálida humanidad. Sin embargo, el protagonista se va despojando de atributos más personales para ir cediendo espacio al hombre público, como testigo y actor privilegiado.

La estrategia de este diseño es sumamente afortunada porque la construcción de un personaje excepcional tiene que rebasar los límites humanos y ascender a las alturas del mito¹² donde la razón cede terreno a la emoción, a la imaginación, la leyenda. El uso del espacio real unido al espacio simbólico,¹³

12 Arévalo se refiere a su candidatura: “*Candidatura de misterio, de brujería. Candidato telúrico, nacido del fondo de la tierra, del alma de la tierra. Un mito*” Arévalo: 1984, p.427. Escena del traslado del poder presidencial. “*Las generaciones actuales presenciaban un milagro político.*” Arévalo: 1998, p.530.

13 Vid. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1986

constituye un *Leitmotif*. Los contrastes geográficos espaciales como arriba/abajo, cielo/tierra, tierra/mar, elevación/horizonte, inmensidad/limitación remiten a significados como valores/antivalores, excepcionalidad/uniformidad, trascendencia/intrascendencia, predestinación/norma que resultan idóneos para interpretar momentos claves formativos y proféticos¹⁴ de la vida del protagonista. Por otro lado, mientras el personaje va perdiendo espesor humano, va ganándolo como conductor mesiánico de un cambio social, político y cultural requerido por las masas urbanas y capas medias ilustradas.¹⁵

En *Despacho presidencial*, libro que causó mucha expectativa entre los lectores, Arévalo utiliza un recurso magistral. Después de valiosas revelaciones sobre los entretelones de su administración y el enjuiciamiento de algunos actores políticos, cierra la obra con un documento histórico: el discurso de entrega del cargo de presidente, donde resume la labor realizada. Con este recurso, corta de un tajo la tensión narrativa en el clímax de su trayectoria pública. Sobre el futuro, propio o colectivo, ni una sola palabra más. El discurso produce una sensación muy impactante en el lector, para quien el protagonista, no solo le habla póstumamente y por lo tanto ya no puede ser interpelado, sino cierra desde un final de altura democrática inusual por muchas décadas en Guatemala (entregar la presidencia a tiempo y con elecciones libres).¹⁶ Pero sobre todo, habla **desde arriba** desde la más elevada

14 “*Era yo el elegido para aliviarles sus miserias: era yo el que debía, sin excusa, tenderles la mano libertadora que los sacara del temor, de la miseria, de la ignorancia, de la enfermedad*”. Arévalo: 1984, p.247.

15 Señala dentro de la heterogeneidad de sus postulantes a: “(...) los *universitarios de cursos superiores* (...) *directivos del magisterio* (...) los *profesionales e intelectuales jóvenes* (...)”. Arévalo: 1984, p.697. “(...) no por vanidad barata, que *el Presidente de la República lucía un título de Doctor en Filosofía, cosa rara en América Latina, y era autor de libros académicos, hecho poco frecuente en la historia gubernamental del área latinoamericana.* (...) éramos, por fin, una *‘democracia ilustrada’ que sucedía en el Caribe a un ‘despotismo no ilustrado’* (...) éramos *promotores de cultura en todas las dimensiones*” Arévalo: 1998, p.97.

16 Arévalo describe el despacho presidencial como recinto casi sagrado “*cátedra superior*” (Arévalo: 1998, p.438), que requiere un oficiante/sacerdote entregado a un culto humano y colectivo superior: el magisterio de un maestro/estadista.

carga política,¹⁷ pero también produce la sensación de hablar (recordemos que es un libro póstumo) **desde un más allá**, el más lejano e inmenso como es la muerte pero también la dimensión mítica. Su destino **hacia delante y hacia lo alto**, que la abuela y la madre entrevistaron¹⁸ y que le fue pronosticado periódicamente por amigos y colegas con frecuentes alusiones comparativas con Sarmiento.¹⁹ Refiere inclusive signos mágicos: el insistente canto de un grillo la noche antes de recibir el telegrama solicitándole su participación en las elecciones.²⁰ Un destino cumplido.

El personaje protagonista, niño todavía, hace su aparición textual significativa mientras asciende al *“pequeño miradero”*²¹, desde el cual se vislumbraba el mar (espacio mediador simbólico para el viaje iniciativo y formativo), encuentra a la madre ensimismada en la contemplación del paisaje y en la lectura. Es importante insistir en el mar como espacio abierto de posibilidades y

17 “(...) *los hombres de gobierno miramos a lo alto y a lo lejos* (...)”. Arévalo: 1998, p. 93. Adviértase la coincidencia entre esta cita textual y el análisis de espacio como escenario simbólico y de posicionamiento del protagonista propuesto en este trabajo: “alto” y “lejos”. Su colocación en un nivel *super partes*, es decir por encima de limitaciones humanas y temporales -salvo su renovada afirmación antidictatorial.- le asegura un lugar histórico -y mítico- indiscutible: *“No pertenezco a ningún Partido político ni a ninguna clase social. Me doy cuenta plena de la posición de un Presidente democrático que no consiente dictaduras ni las fomenta. Desde el 20 de Octubre resolvimos que no hubiera más dictaduras en la República: ni de arriba abajo ni de abajo arriba; ni de de la derecha sobre la izquierda ni de la izquierda sobre la derecha. Gobernar en estas condiciones es muy difícil; pero yo no creo que haya otra forma decente de gobernar.”* Arévalo: 1998, p.93.

18 *“Mi madre, de acuerdo por fin con Mama Chús, tenía el orgulloso presentimiento de que en Taxisco no estaba mi destino”* Arévalo M: 1980, p.61.

19 *“Don Ramón Montoya, artista del diálogo y de la persuasión, llevó al colmo sus insinuaciones proféticas cuando nos dijo en plena clase: ‘La República Argentina solo ha llegado a ser culta y a ser grande, desde que llevó a la Presidencia a un ser grande, desde que llevó a la Presidencia a un maestro de escuela: se llamaba Sarmiento.’ Y nosotros oíamos eso, lo meditábamos el día entero. Lo rumiábamos mentalmente hasta que lo sumimos en la profunda subconsciencia para que guiara en silencio nuestros pasos.”* Arévalo I: 1989, p58. Nótese la coincidencia: Arévalo maestro será becado en la patria de Sarmiento. Asimismo, obsérvese el uso del mayestático, preludio de un conductor social notable. Y el uso reiterado del adjetivo “grande”. Así como el uso afectivo de la mayúscula -habría que estudiar el contexto ortográfico de la elaboración del texto- con el sustantivo genérico “Presidente”, que recalca la importancia del cargo. El uso del lenguaje apunta hacia la excepcionalidad de un destino importante.

20 Arévalo: 1975, p. 516.

21 Arévalo M: 1980, p. 52.

transformación, como potencial espacio de desplazamiento geográfico (ida y vuelta), de aventuras hacia otro lugar. El protagonista relata en varios de sus libros los viajes que realizó por mar: durante estas travesías su personalidad y formación se enriquecieron a través del contacto humano con extranjeros y con la lectura y la escritura. Asimismo, dichos traslados signan la transición entre ambiente rural o provinciano a espacios urbanos cosmopolitas y de centralidad cultural, que también incidirían en su personalidad. Las estancias de Arévalo en otros países siempre fueron motivadas por estudio y constituyeron fecundas experiencias, aunque la más larga, en Argentina, devino autoexilio.²² El mar es el lugar de **enfrente**, que corresponde simbólicamente al **futuro**, tan ligado al cumplimiento de una acción caracterizada como misión o destino, es decir por **en-frentar**. De hecho, el mar forma parte del paisaje taxisqueño, porque se sitúa enfrente de esta pequeña ciudad. El hijo sorprende a la madre al iniciar a silabear porque ha aprendido prácticamente solo y jugando. Ella, profundamente alborozada, decidirá hacer un sacrificio afectivo: enviar al niño a estudiar a la capital, porque, como muchas madres de personajes ilustres, ha tenido una especie de revelación sobre el futuro del hijo. También en esta etapa de la infancia, otra elevación topográfica tiene como actor al padre, quien aprovechaba las cabalgatas con sus hijos a la “Montaña hermosa” para darles lecciones de conducta moral, como “*cátedra caminante*”.²³

El motivo de la altura aparece frecuentemente en los textos memorísticos de Arévalo. Me limito a señalar dos que estimo significativos por la huella que dejan en el protagonista. En 1927 compra un boleto aéreo para viajar por primera vez sobre París; la experiencia de la visión desde lo alto, le da una sensación de libertad y poderío al mismo tiempo, que va más allá de un viaje. En la descripción de esta experiencia es notable el motivo de la contemplación de la inmensidad, metáfora de la propia pequeñez, pero

22 El exilio y el autoexilio han sido marcas de las letras guatemaltecas durante varios siglos. Se habla así de una “literatura guatemalteca desde el exilio” (Landívar, María Cruz, Gómez-Carrillo, Asturias, Cardoza y Aragón, Monterroso, por citar algunos)

23 Arévalo *M*: 1980, p. 207.

también de la autocontemplación de las propias posibilidades. En una carta a la madre, fechada ese mismo año, que él califica de “*precioso documento*” –con pretensiones de “*carta literaria*”²⁴ (es decir ya con un lector implícito a largo plazo)– resulta fundamental para comprender su psicología de adolescente. La ascensión resulta indispensable para tener un punto de observación que conduzca a la conciencia de la propia pequeñez frente a la vastedad del universo. Pero esta elevación también influye bríos y poder para poder realizar dicho auto examen. Otro momento revelador es el aterrizaje del avión que lo lleva de regreso a Guatemala a cumplir su misión política. Mientras vuela sobre el territorio propio cavila sobre su destino: “¿*Eran los últimos instantes de mi vida? ¿Era el comienzo de una nueva vida?*”²⁵ y se responde a sí mismo como un elegido: “*Morir, llamado por ese pueblo: morir en la pelea... morir a su servicio... ¡Claro que sí!*”²⁶ Se abre la puerta del avión. “*Parado en lo alto de la escalera seguí saludando unos instantes, levantando el brazo derecho y moviéndolo en arco, (...)*”²⁷, mientras la multitud rugía abajo un “¡Viva Arévalo!” incesante. Estamos frente a un típico regreso del héroe, pero no de un guerrero sino de un pedagogo y filósofo que con las armas de la inteligencia y la cultura –y de un fino olfato político– viene a asumir un mandato popular. Además, aparece antes y no después de la batalla, lo cual es doblemente heroico. (También podría realizarse una lectura en clave parabólica realizando un paralelismo inverso al del bíblico regreso del hijo pródigo, solamente que el protagonista regresa al seno del hogar, sin haber dilapidado la fortuna del padre, sino después de haber realizado el proyecto de la madre).

24 Arévalo I: 1980, p. 281 y 281. Cito algunos fragmentos reveladores de dicha carta: “*Debajo estaba París, arriba YO. ¡Qué contraste!: un pobre maestro de Guatemala viendo con mil metros de ventaja a la maestra de todos los tiempos y todos los países... Mamá: tú bien sabes que mi vida ha sido una corta, pero agitada carrena de ascensión, pues bien, ayer culminé, y lo que es más: con bríos, con fuerzas (...), me restan fuerzas inapreciables, para empezar sin cansancio mi bajada hacia el fondo de la vida; (...) Quizás ayer fue, si no el primero, uno de los más dichosos días de mi juventud.*” *Ibíd.* pp. 283-284.

25 Arévalo: 1984, p. 113.

26 *Ibíd.*

27 Arévalo: 1984, p. 117.

Uno de los elementos clave para interpretar el conjunto de textos y su modelo ascensión hacia la altura y visión hacia el horizonte, lo constituyen los epígrafes, que dan el tono a cada uno de los cinco volúmenes. En *Memorias de aldea* aparece un texto de la tradición anónima: “*El recuerdo es poesía, no es historia.*” (*Pensamiento antiguo*), donde es clara la importancia que tendrá la afectividad lírica sobre los hechos, ligado al mundo mágico de la niñez evocada. En *La inquietud normalista*, “*Un hombre que jamás ha intentado ser como los dioses es menos que un hombre.*”, de Paul Valéry se ajusta al ímpetu soñador y rebelde de la adolescencia. En *La Argentina que yo viví*, utiliza unos versos de *La vuelta de Martín Fierro*, que señalan la intención didáctica de su texto: “*Yo he conocido cantares/ que era un gusto el escuchar/ más no quieren opinar/ y se divierten cantando; / pero yo canto opinando/ que es mi modo de cantar*”. En *El candidato blanco y el huracán* no aparece un epígrafe, sino una pequeña presentación con el título de “*Pórtico*”, en donde el autor asegura la veracidad de sus afirmaciones y la importancia de su testimonio histórico durante el proceso de elecciones presidenciales. Finalmente en *Despacho presidencial*, el epígrafe es del propio autor y constituye una enumeración de las bajas pasiones, como antivalores, dentro y fuera de la política (y que se intuye desde su lectura él debió sufrirlas y ahora se defiende desde una posición de altura): “*Los celos, la rivalidad, la envidia, el rencor, el espíritu de revancha, la ambición, la insatisfacción, el ánimo prepotente, el deseo de venganza, el resentimiento, el despecho, la codicia, la ruindad moral, son fuerzas motoras en la vida individual –a título de bajas pasiones– y también aparecen la política, ya sea en el desarrollo normal de los problemas o en las instancias*”. En suma, del mundo de la magia y de la armonía, donde el niño estaba protegido, se va al mundo real ruin e ingrato donde un hombre de su talla cuenta solamente con la certeza de valores muy enraizados: laboriosidad, persistencia, disciplina, sobriedad, amor a la libertad, generosidad, sencillez, justicia. Esta progresiva construcción de la propia imagen necesariamente debe ir paulatinamente excluyendo rasgos y debilidades humanas, para ser coherente con el proyecto de monumento cívico ejemplar. Lo mismo sucede con los epígrafes que van adquiriendo de tonos exaltados, tonos sentenciosos.

Memorias de aldea es el texto más privado, cálido y lleno de añoranza evocativa de los *topoi* propios del paraíso perdido²⁸: la casa familiar, el padre adusto y sobrio ejemplo de moralidad no especulativa²⁹ la madre,³⁰ mediadora entre el espíritu y el arte, los hermanos y la familia, los primeros amigos y afectos, la escuela, las primeras lecturas, las primeras experiencias trascendentales y religiosas, la abuela sabia, las aventuras que solo son posibles en esta etapa, los rincones privados y compartidos. El contexto social también aparece como idealizada amplificación del edén, como una comunidad de trabajo armónica entre propietarios y subalternos: “Yo pude conocer esa Arcadia tropical en los días comunes, del trabajo ordinario, cuando las haciendas parecen colmena humana, cada uno en lo suyo y dando lo suyo. (...) Y esa lucha es felicidad colectiva (...).”³¹

28 “Para un niño de nueve años de edad, aquel pueblo de mil habitantes, con una doscientas casas, sus dos ríos y sus frondosos bosques, se parecía al Paraíso”. Arévalo M: 1980, p.85.

29 “(...) nociones que funcionaron como base de mi moral personal: no las aprendí en los libros, ni las oí de voces académicas. Eso y mucho más me lo inculcó mi padre, filósofo sin saberlo, con filosofía natural, con filosofía de hombre que ha vivido lo que piensa, y que opina por experiencia.” Arévalo M: 1980, 207.

30 La madre como motivo de arquetipo y como sujeto guatemalteco femenino en construcción constituye una de las más ricas vetas de trabajo crítico en las memorias de Juan José Arévalo. Me limito a señalarlo, porque este tema requiere un estudio específico.

31 Arévalo M: 1980, p. 168. Esta visión idealizada podría proyectarse en su interpretación selectiva de las ideologías utópicas, como base para elaborar –mediante un diálogo democrático con las bases populares e intelectuales– el “socialismo espiritual”, también dentro del posicionamiento *super partes* ya mencionado. La definición que da el mismo Arévalo es rotunda y muy importante para comprender su discurso: “El socialismo que yo profeso es uno espiritualista, porque da la primacía al pensamiento, a las necesidades del alma, antes que a las urgencias económicas. En Guatemala hace falta cultura: necesitamos alfabetizar a las masas iletradas. (...) Hacia ese socialismo que mira por medicinas para el alma en primer lugar, es hacia el que debemos encaminarnos. (...) La aristocracia -dije entonces- no es una categoría política: es una categoría estética. No es un modo de pensar sino un estilo de vivir. (...) Arévalo: 1984, p.359. “El arevalismo, por otro lado, abarcaba todas las esferas sociales, todos los estratos económicos. Fue un movimiento nacional ancho y profundo, que impulsado por fuerzas populares instintivas iba mucho más allá de los límites de los partidos políticos y agrupaciones revolucionarias. Cada partido político arevalista, cada agrupación patriótica arevalista, contenía elementos heterogéneos tanto en cultura como en capacidad financiera.” Arévalo: 1984, p. 363. El arevalismo, entonces, es la expresión en la práctica política de un peculiar “socialismo espiritual”, que no pretende erigirse en doctrina, sino según Arévalo, insisto, es fruto de una ideal convergencia. Esta coincidencia fue imposible de sustentar y desarrollar al futuro por el conflicto de perspectivas e intereses que esos mismos elementos “heterogéneos”, muy efectivos coyunturalmente, se revelaron incapaces al diálogo realmente democrático, fenómeno parcialmente comprensible por las condiciones de subdesarrollo de todo tipo, tan enquistadas en el país.

La estructura secuencial temporal aparece diseñada por medio de estampas muralistas (algunas de ellas calificadas como “*Taxiscografías*”) que van conformando el paisaje humano de una Guatemala rural que ya no existe y que desde el inicio el autor valoriza³²; asimismo rescata un registro, que sin perder lo castizo, muestra una gran frescura epocal y rural. Ilustra el mundo modesto de ladinos pequeños propietarios agrícolas del oriente del país, fundado en actitudes de ostentosa virilidad patriarcal: era una cultura y en el caso de Arévalo una genealogía que los hace fuera de lo ordinario³³ laicos usualmente por la figura paternal y parcialmente por la escuela, pero religiosos por tradición hogareña. Muy ligados a la naturaleza en la cual, como consumados jinetes desde temprana edad, participan como proveedores familiares. En todo caso, la aldea fue un lugar privilegiado para este niño, para quien durante sus primeros años la dictadura era un fenómeno lejano y gozó de un bien que determinó su vida y acción: la libertad.

El tono de este volumen está marcado por el epígrafe donde se afirma que el recuerdo es “*poesía*” y no “*historia*”, mediante un “*proverbio antiguo*”: lo anterior remite a la sabiduría popular –oral propia de estas comunidades rurales, y a enfatizar el peso de la imaginación en el recuerdo afectivo, con una validación ancestral. En Arévalo niño ya se observa la emergencia de una incipiente conciencia social y un liderazgo casi innato, basado en su fuerza física, el cultivo de la inteligencia, el carisma personal, el conocimiento

32 “*Taxisco, pueblo de ganaderos, al sur del Departamento de Santa Rosa, frente al Océano Pacífico, dejó de ser aldea hace más de cuatrocientos años. Se utiliza aquí la palabra ‘aldea’ por motivos literarios*”. Arévalo M: 1980. Nótese el adjetivo “*literarios*” a diferencia de la intención de alegato histórico de los volúmenes posteriores.

33 “*El siglo XIX sorprende a Taxisco en manos de unos gigantes criadores de ganado, fiesteros, tinatiros, que montaban como árabes, se rodeaban de mujeres como árabes y producían hijos con el mismo desenfado del niño que juega en la arena. Hombres altos y rubios, jinetes insuperables, donjuanescos de aldea, bravos y valientes, guitarreros y bailadores. Los Arévalo, los Bonilla, los Ávalos y los Valladares llenan por sí solos el ámbito geográfico: son como los fierros de la localidad*”. Arévalo M: 1980, 33. (Vale la pena recordar que efectivamente el doctor Arévalo era de muy alta estatura física, por lo cual también este aspecto destacaba de la media, dentro y fuera de Guatemala. Quienes lo conocieron relatan que a su porte de mucho garbo unía una personalidad de gran aplomo). Este modelo de conducta masculina imperante en el contexto infantil del autor, sin embargo, no impide las reflexiones sobre la eventual degeneración de esta “*machonería*” (Ibid., 167) en exhibicionismo y violencia gratuita.

temprano del valor del trabajo, la voluntad recia y las habilidades notables en la cultura, la escritura y la oratoria.

El sujeto autobiográfico Arévalo ha ido creando desde el primer volumen una genealogía que valide la autopercepción y construcción de su propia imagen. Proviene de una familia de “*gigantes*”, de hombres recios de físico, talante y principios, constructores de su propio destino. Su interacción con los otros, va forjando el papel de maestro y líder de causas democráticas y progresistas y lo va conduciendo por requerimiento en un conductor mesiánico, que desborda en el mito. Es más, la figura de Arévalo, que surge en un espacio de altura contemplativa (la escena en mirador con la madre que reconoce en él la excepcionalidad y lo envía fuera a estudiar) finaliza desde una altura magisterial inalcanzable³⁴ (la entrega del deber cumplido a la patria, acaso arquetipo madre/tierra). Es precisamente entonces que podría formularse la hipótesis de que el compromiso asumido de niño con su progenitora se resuelve en regreso y cumplimiento de la misión encomendada por la tierra–madre.³⁵

También hay que señalar que el autor subraya desde temprana edad y a lo largo de toda su escritura memorística su papel de precoz *pater familias*,³⁶

34 “Lugar de honor corresponde, desde luego, al resonante Discurso que yo lei en la *hora solemne de rendir cuentas ante el Pueblo*. Con este texto, laureado por el aplauso y los mayores elogios imaginables (*dentro y fuera de Guatemala*) cierro el *Capítulo final*.” Arévalo: 1998, p. 530. Adviértase la satisfacción por lo que estima el deber cumplido con altura en la cantidad y tipo de adjetivos utilizados en la cita, que constituye el preámbulo al final del libro: el discurso de entrega de la presidencia. Se refiere a la pieza oratoria como “*Capítulo final*” (notable también el uso solemne –y algo pedante– de las mayúsculas para evaluar su gestión), con la cual cierra su trayectoria política como presidente y como punto final de sus memorias. Es decir, como un testamento histórico.

35 No obstante algunas actitudes críticas frente a la conducta familiar y conyugal del padre, desde muy joven, Arévalo asumió los privilegios como deuda, actitud que después trasladó del entorno familiar al social: “*Expreso en esas cartas, hacia mi madre y padre, una gratitud infinita, y en cada una de ellas prometo devolver ‘siquiera la milésima parte’ de cuanto ellos invirtieron en desvelos hacia mí*”. Arévalo I: 1980, p.120.

36 Siempre acudió a las necesidades económicas y emocionales de su familia, con ejemplar devoción. Así lo manifiesta él mismo: “*Todo aquello me fabricó dentro de la familia una figura de hijo y de hermano que vivía en permanente voluntad de servicio, solidario, humilde, afectuoso. Y esa aureola de familia, que los parientes se empeñaron en difundir, me acompañó toda la vida. Fue sin duda uno de los elementos decisivos cuando, más tarde, guatemaltecos románticos como yo, creyeron que un hombre con esos sentimientos hacia falta en la política del país*.” Arévalo I: 1980, p. 120.

el cual se expande hacia una especie de benevolente padre de la patria. En efecto, él era el intelectual iluminado que podría guiar y caminar a la par de la inmensa masa de desheredados. El maestro un poco paternal —como era frecuente en ese momento— que enseñaba la autonomía desde una cátedra simbólica y no impositiva. Arévalo, como se ha señalado, creía en el poder de la cultura para la transformación.

El doctor Arévalo proporcionó a los guatemaltecos la oportunidad de verbalizar su descontento y su esperanza. Y de esa manera también visibilizarse. Figura y voz en actitud extrovertida, combativa en escenarios celebrativos, tanto urbanos³⁷ como rurales, para fiestas cívicas inusitadas³⁸ (la triunfal llegada al aeropuerto, las bienvenidas a la comitiva del candidato y posteriormente, a la del presidente electo, los bailes sociales, los banquetes, los desfiles escolares, los juegos deportivos, las inauguraciones de proyectos de bienestar común, las plazas como espacios de convergencia, los mítines políticos, las huelgas, etc.) Durante los largos años de las dictaduras, el guatemalteco era una sombra, una presencia tímida, un río subterráneo que sale a flote vertiginosamente de cara al sol a raíz del movimiento del 44.

37 Con Arévalo inicia la construcción de espacios comunitarios urbanos, ya no con el fin de exaltar al mandatario, como durante la dictadura de Ubico, monumental y celebradora de su persona, sino como espacios colectivos de construcción abierta, flexible, moderna. Piénsese en el diseño de las Escuelas Tipo Federación, verdaderos centros comunitarios para varios usos, así como en la construcción de la Ciudad Olímpica, dentro de una política de acceso popular a la cultura física, como participantes y como espectadores. “*El país entero se mantenía pendiente de la fastuosa obra que habría de dar lustre al país durante las próximas Olimpiadas y que habría de servir para la formación física de los niños, de los adolescentes y de la juventud durante años y años*” Arévalo: 1998, p.423 Como maestro que era, Arévalo concentró sus esfuerzos en la formación de la niñez y la juventud, destinatarios privilegiados de su administración. En prevenir mediante el acceso a la cultura en todos sus niveles y a condiciones básicas de bienestar, sobre todo para los grupos sociales más necesitados.

38 “*Yo fisgoneaba disimuladamente aquel cuadro urbano empotrado en el centro de mi propia vida, mientras los oradores lanzaban sus frases altisonantes y el pueblo, la plebe matizaba con sus gritos la fiesta cívica.*” Arévalo: 1984, p.424

(En sus memorias, se puede observar como antecedentes un cierto tipo de discurso que frecuentemente incluye textos de sus discursos y confiesa que desde niño practicó la actuación y la oratoria, además de ser precoz escritor de poesía y narrativa. Mostró siempre predilección por la escritura epistolar y ensayística. Esto explica el registro a ratos solemne de sus últimos libros).

El autor afirma que nunca como durante el periodo previo –y sobre todo durante su administración– los guatemaltecos hicieron uso de la oratoria, porque finalmente verbalizaban sus emociones e ideas, después de décadas de silencio o susurros impuestos por las dictaduras. *“La oratoria es hija de la democracia. En los catorce años de Ubico nunca hubo discursos callejeros”*.³⁹ Otra cita: *“Nunca hubo tanta oratoria en Guatemala como en los años de la Revolución (...) Había pues un pueblo visible y audible.”*⁴⁰ La conceptualización, muy ligada a la verbalización, de una nueva, moderna y vanguardista visión del mundo, sobre todo en aquel medio de subdesarrollo político, económico y cultural, se va conformando sin un programa definido, sino por el contacto y diálogo entre líder/colegas/masa.⁴¹ Es el **arevalismo**, es decir un discurso propio y nacionalista, que en palabras del propio Arévalo, era una mezcla peculiar de ideas, sentimientos y hasta fe,⁴² que va surgiendo desde las bases hasta consustanciarse con el líder en niveles míticos.⁴³ Ciertamente la oratoria está siempre en el filo de caer en la mera retórica y en

39 Arévalo: 1998, p. 376.

40 Arévalo: 1998, p. 27.

41 Al referirse al arevalismo, afirma: *“(...) esta teoría nunca fue propuesta a título de minucioso programa partidista ni en volúmenes de doctrina ideada por el candidato Arévalo o copiada de conocidas corrientes internacionales: esta teoría fue surgiendo de la propia revolución guatemalteca, conforme se presentaban las cuestiones a medida que profundizaba en los diálogos de grupo, y según asomaron su cola o cuernos los portavoces del pasado.”* Arévalo: 1998, p. 697. Es evidente que no constituye una “teoría”, como él la califica, impuesta, sino dialogada y surgida de la práctica y bases políticas, como respuestas a los cambios históricos.

42 *“(...) torrente más emotivo que ideológico. (...) Era la fe nacional puesta en un hombre poco conocido fuera del magisterio y de la universidad, pero del cual llegaron a decirse y a repetirse cosas muy bellas y esperanzadoras.”* Arévalo: 1984, p. 142. *“(...) el arevalismo constituía un fenómeno para-político, un fenómeno sentimental, (...)* Ibid., p. 143

43 *“Lo que desde entonces se llamó arevalismo fue cosa colectiva, estados de ánimo de masas guatemaltecas en función de problemas guatemaltecos. El arevalismo en lo teórico fue fenómeno colectivo, hecho con las ideas de maestros, estudiantes, profesionales y líderes en la propia trinchera. Lo intelectual en el arevalismo no se singularizó en una persona ni en un Gabinete de burócratas universitarios, fue en realidad aporte de gente ilustrada, una república del Caribe, a mediados del siglo XX, y que conjugaron sus ideas con las del adalid erigido en candidato presidencial.”* Arévalo: 1998, p.608. (Arévalo, sin mayor dificultad, podría haber afirmado: “La revolución -sin haberlo solicitado a las masas ilustradas y populares- soy yo”).

discurso mesiánico, con excesivos horizontes de expectativa. Si notamos que en un anuncio de la aparición próxima de *Despacho presidencial*, se presentaba con el subtítulo de *Memorias de un gobernante romántico*, el mismo ya no se observa en la versión póstuma (ignoramos si por decisión propia o de los deudos), pero da una pista para entender como un rasgo personal se convierte en fenómeno de masas. El sujeto romántico es intrínsecamente rebelde y cuestionador, así como apasionado. Las emociones juegan un papel básico en su conducta. Algo similar ocurrió con esta especie de corriente, porque no llegó a doctrina, a menos que no lo relacionemos con el “socialismo espiritual”⁴⁴ preconizado por Arévalo. Este fragmento en donde expresa sus ideas como candidato presidencial resume su posición cercana a un nacionalismo socialdemócrata, para ponerlo en términos accesibles:

*Mis ideas... las de un socialista democrático, antinazi, antifascista, antifranquista. Lo que se llama un programa... todavía no existe. Creo le dije –que el programa me lo sugerirá el pueblo guatemalteco que está todavía en la calle, en una revolución que corre peligro de perderse. Yo quiero ser portavoz de ese pueblo, su megáfono, su intérprete. Las ideas del líder no deben imponerse: debe prevalecer una consulta a la masa con pie en las necesidades del momento histórico-político. Mentalidad socialista, metodología democrática. La política no es imposición ni avasallamiento. Tampoco creo en planes y programas de origen forastero. Cada país tiene sus dramas, sus aspiraciones, sus esperanzas, sus recursos, sus herramientas, sus hombres. Lo nacional preside, lo personal se suma al remolino. El político debe saber todo esto. Líder es el que mira, estudia y aprende.*⁴⁵

44 Una visión y actitud de solidaridad y justicia social a través de la educación, los valores humanos de libertad, y no fundada específicamente sobre factores económicos y menos aun en totalitarismos. Es una especie de democracia ilustrada, alternativa y ajena tanto al nazismo y socialismo de su época, que Arévalo considera como tendencias constantes en la historia política universal, con diferentes denominaciones, según el período. Arévalo señala los orígenes de su pensamiento: “*De liberal guatemalteco pasaba yo con notoria complacencia a las filas del socialismo: del socialismo latinoamericano, creado en el Uruguay por Batlle y Ordóñez desde 1904 y apoyado desde México por su gran Revolución. ¡Las dos pinzas revolucionarias de Nuestra América! Eran posiciones intelectuales doctrinarias que cuadraban muy bien con mi modo de pensar y de sentir, quizás más bien mi modo de sentir, porque el socialismo es una actitud en que el político expresa no solamente ideas sino también cierta sensibilidad social de índole sentimental.*” Arévalo: 1984: p. 348. (Se ha citado abundantemente al doctor Arévalo alrededor del concepto de arevalismo en las citas a pie de página las que remito al lector interesado en el tema).

45 Arévalo: 1998, p. 66.

Todo el proyecto de escritura autobiográfica de Arévalo tiende a construir el propio monumento y a establecer una verdad histórica, o al menos su verdad. A diferencia de los dos primeros volúmenes cuya materia la constituye básicamente la memoria personal, en los tres libros siguientes aparecen cada vez más incorporados documentos públicos y oficiales que conforman un *corpus* paralelo al texto, de verificación histórica. Si en la textura narrativa de sus memorias, Arévalo usa diferentes registros y textos, esta tendencia se incrementa hacia el final, porque el monumento debe culminar en estatua de hombre ilustre hacia la posteridad. La esfera personal no es suficiente ni escenario idóneo para un personaje que adquiere las dimensiones de un coloso y la vasta perspectiva de un sabio. Así su escritura autobiográfica tendió a “(...) monumentalizar al yo o darle un papel representativo —maestro, archivista, profeta— para la posteridad”.⁴⁶

Como hombre excepcional y llamado a un destino histórico, pero también como fruto de un muy humano esfuerzo propio, Juan José Arévalo no solo tiene derecho, sino obligación a la escritura memorística. Desde su trayectoria vital, tan juiciosa como apasionada, Arévalo sostuvo el empeño de hacer coincidir proyecto de vida personal con proyecto de vida colectivo.

46 Molloy: 1996, p. 243. Una cita de Arévalo puede ilustrar esta actitud: “*Mi papel en aquel mare magnum ideológico, quizá pasional también, tenía que parecerse al de conductor de una nave en océano tormentoso: conductor que supiera sortear escollos y llevar a buen puerto la Revolución.*” Arévalo: 1998, p. 27. Obsérvese la reiteración de la palabra “conductor” que domina el “océano tormentoso”, metáfora de la vida política de esos años. Es oportuno insistir en el motivo del mar como espacio de posibilidades por enfrentar para llegar a otra situación; por supuesto la lectura debe hacerse en clave metafórica. También aquí conviene señalar una estrategia utilizada por el autor al final de su último volumen, en el párrafo previo al último, antes del discurso de entrega de la presidencia. Casi inadvertidamente, como si fuera una cámara de cine, el narrador abandona la primera persona como voz narrativa y pasa a la tercera, sugiriendo una sensación de alejamiento. Es decir, habla de sí mismo como de otra persona: esto indica el tránsito de la historia individual a la colectiva: “*Arévalo se despoja lentamente de la Banda Presidencial y la deposita en las manos del Presidente del Congreso (...) El público conmovido desde la entonación del Himno, estremecido al presenciar la escena de Arévalo devolviendo la Banda de 1945, sacudido profundamente al mirar de cerca o de lejos el hecho insólito de la imposición de la nueva banda a Jacobo, ese público dirigido e informado por los mejores locutores que tenía Guatemala, estalló en delirio de tipo cívico-religioso.*” Arévalo: 1998, pp. 530 y 531. El autor ya no utiliza su nombre, sino su apellido solamente. Refiriéndose al nuevo presidente utiliza indistintamente nombre y apellido, o solo nombre, lo que marca una diferencia con su propio persona/personaje.

Cuadro sinóptico 1

Título/Subtítulo, nombre del autor en portada y en páginas interiores	Lugar/Ediciones ⁴⁷	Editor	Fecha y número de páginas	Lugares y fechas elaboración (AMG= Apéndice material gráfico incluido)
<i>Memorias de aldea</i> Juan José Arévalo	México, 1ª ed. Guatemala, 2ª ed.	Orión EDITA	1963 1980 322 pp.	Guatemala 1951-México 1963
<i>La inquietud normalista. Estampas de adolescencia y juventud. 1920-1927</i> Juan José Arévalo	El Salvador, 1ª. Ed. Guatemala, 2ª. Ed.	Editorial Universitaria (Financiada por Ing. René Glover Valdivieso) EDITA	1970 1980 429 pp	París 1952-Santiago de Chile 1954- México 1968
<i>La Argentina que yo viví 1927-1944</i> (En páginas interiores aparece el autor como "Juan José Arévalo Ex Presidente de Guatemala")	México, D.F.	Costa-Amic	1975 519 pp.	Santiago de Chile 1964 a 1966- Caracas 1971-1972- Guatemala 1973-1974
<i>El candidato blanco y el huracán. 1944-1945 (escritos autobiográficos)</i> Juan José Arévalo	Guatemala	EDITA (Financiada por Héctor Cruz Quintero)	1984 694 pp.	Guatemala de la Asunción 1973-1978 AMG Incluye, antes inicio texto, retrato fotográfico en blanco y negro del Dr. Arévalo, con subtítulo: "Febrero de 1945"
<i>Despacho presidencial</i> (Obra póstuma) Juan José Arévalo En página interior: "Obra póstuma del Doctor Juan José Arévalo Bermejo"	Guatemala	Editorial Oscar de León Palacios	1998 572 pp. (formato grande)	----- 22 octubre 1977 AMG Incluye, antes inicio texto, fotografía oficial en blanco y negro, con subtítulo "Doctor Juan José Arévalo Bermejo, Presidente Constitucional de Guatemala, 15 marzo de 1945-15 de marzo 1951"

47 Para esta estudio se consultaron las segundas ediciones de EDITA, por lo que los datos editoriales y gráficos corresponden a las mismas. Para diferenciar las fuentes, en las citas bibliográficas a pie de página se agrega al año la inicial "M" para *Memorias de aldea* y la "P" para *La inquietud normalista*.

Cuadro sinóptico 2⁴⁸

Título/subtítulo. Portada/Contraportada	Epígrafe	Dedicatoria	Agradecimientos Anuncios otras ediciones	Etapa vital/Escenario
<p><i>Memorias de aldea</i></p> <p>Fondo albaricoque con dibujo en café. Diseño gráfico (tejado), Ana Carlos.</p> <p>Fragmento de texto. (Descripción escenario de la plaza con el árbol nacional: la ceiba)</p>	<p><i>"El recuerdo es poesía, no es historia" (Pensamiento antiguo)</i></p>	<p>Esposa Hermanos</p>	<p>----(segunda edición)</p> <p><i>La inquietud normalista</i> (ya publicada)</p> <p><i>"Escritos autobiográficos de Juan José Arévalo Memorias de aldea (hasta 1920), La inquietud normalista (1921-1926), La Argentina que yo viví (1927-1944)"</i></p>	<p>Infancia</p> <p>Taxisco (aldea rural zona oriental Guatemala)</p> <p>Capital de Guatemala</p>
<p><i>La inquietud normalista 1920-1927. Estampas de adolescencia y juventud</i></p> <p>Tres barras de colores primarios, sobre fondo blanco.</p> <p>Fragmento de texto. (La Escuela Normal como punto de convergencia regional y punto de partida cívico)</p>	<p><i>"Un hombre que jamás ha intentado ser como los dioses es menos que un hombre" Paul Valéry</i></p>	<p>Amigos y compañeros normalistas</p>	<p>Patrocinador edición Madre, hermanos Esposa Amigos</p> <p><i>La inquietud normalista</i> (repetición mismo texto)</p>	<p>Adolescencia Lider</p> <p>Capital Guatemala Provincia Guatemala París México D.F.</p>
<p><i>La Argentina que yo viví 1927-1944</i></p> <p>Fondo crema, letras celestes</p>	<p><i>"Yo he conocido cantores/ que era un gusto el escuchar/ más no quieren opinar/ y se divierten cantando/ pero yo canto opinando/ que es mi modo de cantar". José Hernández, (La vuelta de Martín Fierro"</i></p>	<p>Maestros y compañeros universitarios argentinos y guatemaltecos</p>	<p>Colegas universitarios Esposa</p> <p><i>"Escritos autobiográficos: Memorias de aldea, Editorial Orión. México, 1963, La inquietud normalista. Editorial Universitaria, San Salvador, 1970, La Argentina que yo viví. B.Costa-Amic editor. México, 1974, Despacho Presidencial (en preparación)"</i></p>	<p>Formación profesional Trabajo Adulto Matrimonio</p> <p>París Argentina</p>

48 El estudio de la titulación, carátula y epígrafes resulta sumamente ilustrativo en los textos autobiográficos. En el siguiente cuadro se intenta una relación entre estos elementos y los *cronotopos* a que se refiere el diseño estructural del *corpus* autobiográfico de Juan José Arévalo. *Cronotopo* es un término acuñado por Mijail Bajtin, como sinónimo del tradicional "motivo": unidades o núcleos espacio-temporales significativos que conforman la secuencia narrativa, aplicables al discurso narrativo y de manera especial a los textos de la memoria. Ver Segre, Cesare. *"Autobiografía ed eroe letterario nella vita del Alfieri"*. *Notizie della crisi*. Torino: Einaudi, 1993.

<p><i>El candidato blanco y el huracán. 1944-1945 (escritos autobiográficos)</i> Fondo blanco, barras rojas y letras negras.</p> <p>Explicación del tipo de texto (autobiográfico e histórico testimonial)</p>	<p>("Pórtico": explicativo de la veracidad histórica de su relato y la función de autodefensa pública de su texto) Jerusalem-Israel, febrero 1978</p>	<p>Amigo pedagogo guatemalteco</p>	<p>Director Hemeroteca Nacional y su secretario</p> <p>Elenco de 13 obras publicadas, entre ellas "<i>Memorias de aldea</i>-(escritos autobiográficos)-México, 1963. <i>La inquietud normalista</i> -(escritos autobiográficos)-San Salvador, 1970- <i>La Argentina que yo viví</i> -(escritos autobiográficos)- México, 1975, <i>El candidato blanco y el huracán</i> -(escritos autobiográficos)- Guatemala, 1984. INÉDITO: <i>Despacho Presidencial (Memorias de un gobernante romántico)</i>" Nota. El subtítulo del libro inédito no aparece en la edición póstuma</p>	<p>Vida pública Inicio madurez</p> <p>Argentina/Guatemala</p>
<p><i>Despacho presidencial</i> (Obra póstuma)</p> <p>Fotografía blanco y negro del Dr. Arévalo mientras firma, en el despacho presidencial.</p> <p>Fragmento de la fotografía de la portada: la mano que firma un documento.</p>	<p>"<i>Los celos, la rivalidad, la envidia, el rencor, el espíritu de revancha, la ambición, la insatisfacción, el ánimo prepotente, el deseo de venganza, el resentimiento, el despecho, la codicia, la ruindad moral, son fuerzas motoras en la vida individual -a título de bajas pasiones- y también parecen en la política, ya sea en el desarrollo normal de los problemas o en instancias anormales</i>", Juan José Arévalo</p>	<p>----</p>	<p>----</p>	<p>Madurez Balance de vida Legado histórico e ideológico</p> <p>Guatemala</p>

El filo del discurso

Mujeres que cuentan

De los bordes al escenario

Como cualquier discurso literario pionero, la narrativa breve guatemalteca elaborada por mujeres es una escritura en construcción. Y al mismo tiempo, una escritura deconstructiva de estereotipos e imágenes tradicionales femeninas. Un discurso a dos voces: la mujer guatemalteca vive y escribe en una dualidad, en una intermitente negociación. No se encuentra totalmente fuera del sistema patriarcal, en cuanto a cánones literarios y circuito de producción y distribución del libro; pero por otra, aspira a tener espacio y voz propia, así como sus propios canales de difusión. Los textos resultan entonces alternativos, oscilantes. Han recorrido un conflictivo proceso desde el silencio o la mudez, hasta el murmullo o el grito.

Este trabajo persigue ofrecer un panorama de las voces narrativas femeninas guatemaltecas de autoras nacidas entre 1926 y 1978 que hayan publicado –tardía o tempranamente– aproximadamente a partir de mediados del siglo veinte –pero específicamente durante la década del noventa– hasta la fecha. Constituye un primer acercamiento que intenta registrar diferentes tonalidades que revelen trazos significativos de un primer mapa de esta práctica escritural. Hay intersecciones y hay líneas de fuga y ruptura, por lo que resulta difícil establecer modelos. Seguramente en un futuro, sobre la base de este esquema, podrán surgir estudios que ofrezcan nuevas perspectivas de análisis, clasificación y valoración. Por ahora, el interés de este trabajo radica en la incursión a terreno desconocido. La bibliografía en torno a la narrativa breve femenina guatemalteca es escasa y se encuentra diseminada en revistas y periódicos, tanto guatemaltecos como extranjeros, en forma de prólogos, ensayos, ponencias, reseñas, entrevistas, artículos. Sin embargo, cuando alguna de estas narradoras ha obtenido algún premio, sean personalidades afirmadas de las letras guatemaltecas o no, la crítica ha

sido exigua.¹ Así, después del esbozo de este primer horizonte se esperaba un enriquecimiento de la bibliografía sobre el tema.

Se ha seleccionado textos considerados representativos de autoras que han publicado libros² y también de aquellas cuyos textos han aparecido en revistas y suplementos culturales, o inclusive de algunas que permanecen inéditas. Sea en forma de volúmenes o como textos sueltos. La mayoría ha publicado hasta bien entrado el siglo XX, específicamente durante la década de los noventa. Probablemente este fenómeno coincide, entre otros factores, con el nuevo clima de libertad inmediatamente anterior y posterior a la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, así como con la modernización económico-social del Estado que arranca desde la década de los sesenta, que ha condicionado un mayor protagonismo de la mujer en la vida pública, así como una conciencia de sí misma en cuanto a nuevo sujeto histórico

-
- 1 Es el caso de la poeta Ana María Rodas, quien obtuvo el Primer Premio en la rama de cuento en los Juegos Florales Hispanoamericanos de Quetzaltenango (Guatemala) en 1990, y el Primer Premio del Concurso Permanente "15 de Septiembre" (Guatemala) con el cuento *Monja de clausura*, en 1995. En el 2000, obtuvo este último galardón la joven narradora Jessica Masaya Portocarrero con su libro *Diosas decadentes*. (Carol Zardetto ganó el primer premio de novela de la Fundación Mario Monteforte Toledo en 2004).
 - 2 Putzeys Illescas, Esmeralda. *Cuentos completos*. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1998. Paz y Paz, Leonor, *18 cuentos* Guatemala, 1955; *Como si fueran cuentos*. Guatemala: Editorial Landívar, 1978; García Mainieri, Norma (Isabel Garma). *El hoyito del perraje*. Guatemala: Ed. Oscar de León Palacios, 1996; *Cuentos de muerte y resurrección*. Guatemala: Ed. Oscar de León Palacios, 1987, 1ª. Ed, 1997, 2ª. Ed. 1998; Rodas, Ana María. *Mariana en la tigrera*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1995; Escribá, Ligia. *Las máquinas y yo*. Guatemala: Tipografía Nacional, 198(?); Gallardo, Eugenia. *No te apresures en llegar a la Torre de Londres porque la Torre de Londres no es el Big Ben*. Guatemala: F&G Editores, 1999; Hernández, Mildred. *Orígenes*. Guatemala: Ed. Oscar de León Palacios, 199, *Diario de cuerpos*. Guatemala: Ed. Oscar de León Palacios, 1998; *El silencio del brujo*, Guatemala: Ed. Oscar de León Palacios, 2001; Toledo, Aída. *Pezculos*. Guatemala: Palo de Hormigo, 2001; Piedrasanta, Ruth. *Estuche del porvenir: Narraciones de duendes, bestias y otros personajes*. Oaxaca: Ed. Casas de Cultura, 1988, *Condición de paso*. Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2001. Se sugiere consultar las antologías de narradoras guatemaltecas: AA.VV. *Desde la casa del cuento*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1998, que incluye relatos de Thelma Patricia Cortés Bendfeldt, Gloria Hernández Montes de López, Ligia Rubio-White, y AA.VV. *Las hijas de Shakti*_Introducción y selección de Nancy Quiñónez, Guatemala: Editorial X, 1998, que incluye relatos de Margarita Toruño, Paola Judith Herrera, Corina Bress, Nancy Quiñónez, Angélica de la Vega A.

en gestación. Lo anterior no implica que precedentemente no existiera esta práctica escritural.³

El perfil de las escritoras seleccionadas apunta hacia una mujer perteneciente a las capas medias o medias altas, ladina y letrada –frecuentemente con grado académico en el área de Letras–, en su mayoría plenamente insertadas en campo profesional y laboral. No se ha incluido narradoras indígenas por la imposibilidad de localizar textos a nivel individual, y por consiguiente que marcaran una corriente, por lo que es un campo que permanece abierto a la investigación. Las narradoras guatemaltecas que nos ocupan han sido, en un cierto modo, privilegiadas, si se las compara con el grueso de la población femenina guatemalteca, que todavía padece un alto grado de analfabetismo y un escaso o nulo acceso a la educación y cultura, y una situación laboral desventajosa, sobre todo en las áreas de población rural indígena. Estas escritoras han obtenido un espacio de reflexión idóneo para ejercitar su oficio -la famosa “habitación propia” woolfiana- que ciertamente nadie les ha regalado, pero sí pagada a un alto precio personal y profesional. No todas las mujeres que escriben y aparecen en esta antología son necesariamente militantes de movimientos feministas; no obstante y en general, basta que partan de su propia experiencia personal de diferentes grados de marginalización para que resulte casi inevitable que adscriban a corrientes varias de liberación femenina. Las mujeres actualmente gozan ya de una mayor y relativa igualdad de dere-

3 Como puede comprobarse por ejemplo con algunos cuentos de corte tardo romántico-modernista o costumbrista de Luz Valle (1896-1971), publicados en el diario *El Imparcial* en la década del treinta, o *Azul cuarenta* (1962) de Blanca Luz Molina (1920-198?) libro que ganó un concurso centroamericano de narrativa, publicado en 1962, texto que puede leerse como novela o como una serie de relatos unidos por las peripecias de un niño negro, en el escenario de la costa atlántica guatemalteca. En décadas más recientes puede mencionarse a Catalina Barrios y Barrios, autora de *Para qué y otros cuentos* Guatemala: 1978, quien ha sido incluida en la *Antología de cuentistas hispanoamericanas*. Literal Books, 1996, de Cunha-Giabbal y Anabella Acevedo Leal, que incluye a las guatemaltecas Esperanza Putzeys Illescas, Catalina Barrios y Barrios, Norma García Mainieri (Isabel Garma) y Marcela Valdeavellano. Circe Rodríguez ganó el primer premio del concurso de la Federación de Alumnos de la Facultad de Derecho de la Universidad Católica, Santiago de Chile, con el texto “*Once días después de agosto*”, incluido en el volumen *Deshojando margaritas*. Santiago de Chile: RIL, 1996. Aída Niederheitmann también escribe y publica cuentos en otros medios, aproximadamente durante las décadas de los sesenta y/o setenta, pero no me fue posible localizar este material. Algunas narradoras guatemaltecas aparecen incluidas en narrativas hispanoamericanas y/o de mujeres que no es posible reseñar aquí.

chos con el hombre, fruto en gran parte de los movimientos feministas que inician en Guatemala en los círculos intelectuales alrededor de finales de los sesenta. Pero también, como efecto del conflicto bélico y sus consecuencias que vinieron a alterar brutalmente los patrones familiares.

La producción narrativa de parte de mujeres guatemaltecas —como sucede con otros géneros como la novela, el teatro, el ensayo, la autobiografía— ha sido más escasa si se compara con la producción poética, que cuenta con una larga tradición y posee corrientes definidas. Probablemente desde un principio y hasta la primera mitad del siglo XX aproximadamente, la poesía constituyó para el conservador ambiente guatemalteco, un recinto privilegiado o idóneo para la confesión intimista de tipo lírico, espacio concedido a la “sensibilidad” —o sensiblería— estereotipada de las mujeres. Por supuesto que hubo excepciones de notable calidad estética y también quedan registrados elusivamente en los intersticios del tipo de discurso intimista temas como el erotismo y la opresión femenina y menos frecuentemente, la denuncia social, que irrumpirían abiertamente en la década de los setenta.

La narrativa breve escrita por mujeres constituye un fenómeno reciente, por el contrario, y esto puede explicarse tanto por razones históricas como sociales y culturales. Particularmente en la historia guatemalteca contemporánea, los factores de tipo social han condicionado la vida de todos los habitantes —directa o indirectamente. No se vive una guerra sin sufrir sus consecuencias—sea dentro de las fronteras o el exilio—, y las heridas profundas dejan largas secuelas. Así, al hablar de la literatura guatemalteca, es imposible no hacer referencia al fenómeno de la guerra civil que laceró el país durante aproximadamente 36 años, desde 1960 hasta 1996, así como al de la posguerra. Y que condenó a muchos escritores que permanecieron en tierra guatemalteca al silencio, la evasión, la alusión o bien, la temeridad. En cuanto al tipo de género y registro, la narrativa desde esa perspectiva conservadora, estaba considerada como una escritura menos “femenina”, es decir más propia de la mentalidad racional tradicionalmente atribuida al hombre —el sujeto épico por excelencia de acuerdo a los cánones culturales. Por otro lado, la mayor capacidad de comprensión de un texto narrativo de parte del lector y, por ende, su mayor divulgación y acceso en cuanto a objeto cultural, probablemente convertían a la escritura narrativa en un tipo de escritura, en este caso elaborada por

mujeres,⁴ potencialmente peligrosa en términos ideológico-políticos, aunque ésta solo fuera accesible efectivamente a un reducido número de lectores.

Hipermarginalización: la construcción del sujeto femenino

Guatemala se singulariza por constituir una sociedad subdesarrollada y marginalizada dependiente de la centralidad hegemónica, sea en lo económico, político y cultural. Por otro lado, existe una especificidad que le da un rasgo particular: es una sociedad mestiza, multiétnica y multicultural, donde los grupos predominantes son los indígenas y los ladinos, aunque ambos son sujetos mestizos, ya que dicho proceso se inició desde el momento mismo de la conquista. El perfil del sujeto guatemalteco, además de los condicionamientos económicos tiene marcas culturales que lo definen, como por ejemplo, el género y la etnia; factores que inciden en diferentes medidas, según sea el caso particular. Actualmente existe un profundo debate sobre estos temas y como una de las soluciones más actualizadas y democráticas se perfila la de una interculturalidad tensa y en constante mutación.

La Revolución del 20 de Octubre de 1944 constituyó un fenómeno singular en la historia guatemalteca, signada hasta entonces por dictaduras “liberales” ejercidas férreamente por varios señores presidentes, que solamente crearon una fachada de desarrollo o reformas como la laicización del Estado, pero sin reales bases de sustento. El proceso reformista del 44, un proyecto democrata-burgués de modernización del Estado, se explayó a todos los órdenes de la vida guatemalteca, aunque indudablemente no era fácil borrar décadas de terror, opresión y atraso en todos los niveles. En el área de la cultura y las artes, el país se vio favorecido por una política de apertura e intercambio con los centros culturales hegemónicos del momento, así como la construcción de una infraestructura para estas finalidades para construir un primer acceso a la divulgación cultural dirigida a sectores tradicionalmente marginados. Lamentablemente la experiencia reformista surgió dentro del contexto de

4 Es necesario aclarar que durante ese período sí hubo novela que tocó los temas de la guerra, pero fue escrita por hombres. Entre ellos: Marco Antonio Flores, Mario Roberto Morales, Arturo Arias.

la Guerra Fría y el proyecto de las dos administraciones de los gobiernos revolucionarios –Arévalo (1944-1950) y Arbenz (1951-1954)– se derrumbó por una invasión financiada por los Estados Unidos en 1954.

Posteriormente Guatemala va cayendo en una guerra cruenta y sorda, pero sobre todo no declarada, entre insurgencia armada y gobierno, que desembocó en represivos gobiernos militares. Es a mediados de los ochenta con el regreso de los civiles al gobierno que el país inicia la lenta recuperación del sistema democrático. El conflicto armado teóricamente finaliza con la Firmas de los Acuerdos de Paz en 1996, aunque las causas que dieron origen a dicha contienda no hayan sido solucionadas adecuadamente hasta la fecha. Por otro lado, se ha conformado en Guatemala una particular posmodernidad que abarca horizontalmente sujetos y tiempos disímiles, pero que innegablemente se refleja en la vida caótica urbana, un pseudo-neoliberalismo, el colapso de los proyectos utópicos y la inserción -aunque tercermundista- en la aldea global y su mercado por medio de tecnologías que contrastan con la persistente miseria y atraso.

Desde los inicios, como hemos ido explicando, la situación de la mujer guatemalteca ha sido particularmente marginalizada -o hipermarginalizada como en el caso de la mujer indígena- por razones históricas y culturales, que sería muy largo de enumerar, han conformado una estructura patriarcal ultraconservadora, enraizada en un poder central autoritario y esclerótico, que bajo diferentes ropajes ha resultado casi siempre ser igualmente opresivo hacia la mujer. Limitándonos a la historia reciente, ni siquiera durante las administraciones de los gobiernos revolucionarios de mediados del siglo pasado, la mujer gozó realmente de una situación igualitaria a la del hombre. Aunque ganó espacios en áreas como el magisterio, el liderazgo sindical, la protección a la maternidad y la infancia, e inició a insertarse en el campo del trabajo, estudio y diferentes oficios y profesiones, los estereotipos eran difíciles de extirpar. La Revolución innegablemente principió a propiciar estos cambios mediante leyes e infraestructuras adecuadas a la independización y realización de la mujer como nuevo sujeto histórico, pero los patrones culturales todavía eran reacios a ser extirpados: el espacio privilegiado para la mujer todavía lo constituía el recinto hogareño, y la dependencia y sumisión, una conducta

socialmente aceptada, inclusive por los círculos revolucionarios, teóricamente progresistas. Las excepciones fueron mínimas e intrascendentes.

La falta de participación y protagonismo inclusive puede observarse en el campo artístico, donde la presencia de la mujer fue esporádica y escasa durante este período. El discurso predominante en las letras era el de tono épico, el cual se inscribía de alguna manera en el proyecto nacionalista, aunque también se cultivó la lírica amorosa y erótica, pero, sintomáticamente, no se encuentran mujeres narradoras que hayan practicado ese registro. Probablemente resultaba más acorde a los cánones de conducta femenina de la época la escritura poética, mejor si lírica, elíptica y metafórica; inofensiva desde el punto de vista ideológico. Asimismo, era más fácil a efectos prácticos la publicación de un poemario que una novela o un volumen de cuentos. Acaso si el proceso democratizador no se hubiera interrumpido, habrían surgido algunas narradoras.

A partir de los años sesenta, el país empieza, en medio del conflicto bélico, a desarrollarse industrialmente con todo lo que implica de negativo: el hacinamiento urbano, la explotación y la adopción del modelo de vida americano, pero también, por otro lado, con una mayor opción de acceso a instrucción y cultura, así como a algunos bienes de consumo y culturales. Las mujeres cada vez más insertadas en el mercado laboral y profesional, inician el proceso de toma de conciencia de sí mismas como nuevos sujetos sociales y los modelos culturales inician a cambiar radicalmente: por ejemplo, la mujer indígena y ladina será uno de los nuevos sujetos que va incorporando a la lucha armada, junto con el cristiano. Paradójicamente será durante la época del inicio de la restauración del anticomunismo visceral que las mujeres inician a publicar esporádicamente textos narrativos, probablemente porque la nueva situación político-económica las empuja a nuevas experiencias en primera persona. Asimismo, es fundamental insistir en la aparición del movimiento feminista alrededor de los años sesenta, en el seno de grupos de intelectuales, profesionales y universitarias.

La violencia se va intensificando durante la década de los setenta y los ochenta hasta alcanzar niveles demenciales. Los intelectuales se sienten perseguidos

y limitados, estén o no involucrados en la lucha armada. Algunos de los realmente comprometidos sufren el exilio, la muerte o son desaparecidos. Este factor empobrece y ensombrece el panorama artístico-cultural, pero no lo aniquila, pues quienes permanecieron siguieron produciendo a pesar de todo. El discurso narrativo predominante fue el de la literatura comprometida y de denuncia, aunque altamente experimental, pues la urgencia social casi lo hacía surgir inexorablemente, pero con un registro mucho más crudo y menos idealizador que el precedente. Ahora eran notables las huellas de influencias tan diversas como la novela norteamericana y las técnicas propias de la narrativa de este siglo -fluir de conciencia, focalización múltiple, rupturas espacio-temporales, fragmentación del discurso, etc.-, filtradas también por los escritores latinoamericanos del *Boom* y de la novela de la onda, con una fuerte carga testimonial. En efecto, el testimonio es una de las aportaciones más originales que países como Guatemala harán a la conformación de una nueva textualización narrativa, algunos fueron anónimos y otros de difusión mundial, como el de Rigoberta Menchú: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). Es probable que en este contexto, las narradoras percibieran la escritura en prosa como un vehículo más peligroso por su capacidad de comunicación más inmediata que la poesía en una época de represión. Era quizás menos arriesgado escudarse detrás de una escritura metafórica, como era hasta entonces la línea predominante de la lírica escrita por mujeres,⁵ que en la inmediatez y accesibilidad de la prosa.

Conforme va siendo denunciado internacionalmente el conflicto bélico guatemalteco y sus devastadoras consecuencias, y los gobiernos civiles tratan de ganar credibilidad para insertar al país en los programas de desarrollo y nuevos mercados, se va avizorando un horizonte más democrático. Inicia la posibilidad de denunciar las violaciones a los derechos humanos a lo que se suma progresivo deterioro y descrédito de los proyectos utópicos y de los partidos políticos y organizaciones sindicales. Aparecen entonces grupos

5 *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, publicado en 1973 marca un eje en la poesía escrita por mujeres. Es el inicio de la escritura feminista y constituyó un caso literario. Pero era una línea en principio, minoritaria.

cívicos surgidos de las necesidades históricas de varios tipos: cooperativas de viudas de guerra, familiares de desaparecidos, defensa ecológica, opción sexual, lucha contra las drogas, etc. Es durante la década del noventa que la mujer ya ha alcanzado niveles de inserción impensables décadas atrás; es también la década cuando una mujer indígena guatemalteca, Rigoberta Menchú, recibe el Premio Nobel de la Paz en 1992. Las costumbres sexuales sufren relajamiento y aparecen modalidades de cultura alternativas. En suma, es un período donde existen conquistas de género, aunque todavía el grueso de las mujeres sigue en estado de sumisión.

La publicación de libros de narrativa femenina toma vuelo y empieza a constituir un verdadero *corpus*. Algunas de las autoras seleccionadas en este volumen participan en talleres específicamente de narrativa o narrativa y poesía, como los organizados por los escritores Marco Antonio Flores –Gloria Hernández de López, Ligia Rubio-White, Johanna Godoy-, y Mario Roberto Morales: el caso de Eugenia Gallardo. Otras se agrupan menos sistemáticamente como las que se reúnen para después publicar *Hijas de Shakti*, como Nancy Quiñónez. Predomina la editorial privada, en este caso ha sido pionera la de Oscar de León Palacios, posteriormente la de Ediciones del Pensativo, muy ligada a los movimientos feministas, también hay que mencionar a dos editoriales de jóvenes: Letra negra, Editorial X y F&G; las revistas donde pueden encontrarse textos de narrativa de mujeres son principalmente: *Revista de la Universidad de San Carlos*, *La Ermita* y *Magna Terra*.

Archipiélago de escrituras

Guatemala no escapa del peligro que la globalización imprime al fenómeno estético: en el fondo, es el mercado quien decide y generalmente la extensión y el acceso a los textos no siempre va en proporción a la profundidad de los mismos. Esto vale para la literatura escrita por mujeres que corre el peligro de ser condicionada por el gusto masivo *light*, al que muchas editoriales responden con narrativa epidérmica, avalado por un tipo de crítica ídem en algunos suplementos, revistas, academia y grupos de opinión.

No es posible hablar todavía de corrientes y líneas definidas y definitivas en la escritura narrativa femenina guatemalteca. No es una narrativa solar o

lúdica, sino sombría. Tampoco existe la parodia del melodrama de manera significativa. Pero hay algunos específicos elementos que la perfilan: el tema de la violencia extrema y el humor negro que operan como vehículos para conformar un universo simbólico cada vez más transgresivo y cruel, aunque frecuentemente rumiado en silencio. No así otros temas como el étnico, pues estas narradoras utilizan básicamente como asunto extra-literario su experiencia personal de ladinas urbanas. Lo mismo sucede con la guerra, tema⁶ por sí mismo escaso, pero filtrado más que a través de una dimensión épica, por la de los pequeños universos íntimos de los personajes y que deja su huella sobre todo en las relaciones de pareja o en las familiares. Inclusive el erotismo, que finalmente irrumpe sin mojigaterías y reivindicando la destrucción de los esquemas convencionales, aparece lejos de ser un estado exultante.

Como es usual en la narrativa de mujeres, hay una actitud catártica porque sus puntos de referencias son los de su propia interioridad, por cuya reflexión se llega al conocimiento de sí misma. Los temas privilegiados son comunes con los de narradoras extranjeras: la opresión social de género; la represión de los instintos; la falta de horizontes y privacidad para la autorrealización; la violencia física y emocional; la nostalgia de mínimos paraísos perdidos, no solo los de la infancia que frecuentemente también significaron el infierno; el abuso en todos los niveles; la maternidad como servidumbre.

En las narradoras guatemaltecas puede observarse la existencia de un entrecruce de líneas porque estas autoras, que con algunas excepciones o libros específicos, no siempre cultivan un determinado tipo de práctica escritural, sino que indistintamente utilizan varios registros, inclusive en un mismo libro. Todas parten de experiencias propias de una mujer, de allí el tono testimonial que fija una precisa realidad, aunque sea fantástica. Pueden observarse líneas temáticas variadas que comprenden los ciclos de vida femenina: la infancia, la iniciación sexual frecuentemente traumática, la doble moral,

6 Una excepción la constituye Norma García Mainieri (Isabel Garma), recientemente fallecida, quien decidió utilizar el seudónimo por temor a eventuales represalias, pues trabajaba como docente e investigadora en la universidad estatal, institución que era blanco de la represión. Otro caso es el de Ruth Piedrasanta, que debió publicar su primer libro de cuentos en Oaxaca, México, por razones de seguridad personal, más que por la temática de su obra.

la maternidad, la madurez y la soledad, la muerte. En algunas priva una tendencia hacia la melancolía del recuerdo, mientras que en otras se impone un corte tajante hacia lo que queda atrás. Así como hay recuperaciones realistas de escenarios de vida, también encontramos dimensiones onírico-sonambulés, por donde la narración se escapa y resulta ser muy reveladora. O inclusive hay textos que son parodias crueles de cuentos de hadas, otros totalmente poblados de personajes fantásticos o de tipo detectivesco *noir* de escenas aberrantes, o de casi ciencia-ficción. Los modelos globalizados –y prácticamente inalcanzables– de belleza femenina son cuestionados en clave generalmente irónica.

Los escenarios privilegiados son mínimos: el hogar -pocas veces rural- en presente y pasado, y que no siempre es dulce, pero aunque permanece, va quedando atrás, ya que la realidad de la mujer se abre hacia la ciudad donde estudia o trabaja. El tono: confesional e íntimo, con profusa utilización del silencioso monólogo interior que va creando la complicidad con el lector. La voz adquiere tonos diversos: desde registros nostálgicos, hasta los más irónicos y agresivos. Pero casi siempre dentro de una órbita narcisista, propia de la escritura del yo.

La construcción simbólica no es uniforme y las estrategias son muy variadas. La mayor parte tiende a la brevedad, pero así como se aprecian escasos fragmentos casi líricos, la mayor parte utiliza un lenguaje directo y a veces, muy crudo. Eventualmente, aparece la apropiación de un tipo de discurso muy característico de la narrativa de los setenta, sumamente lúdica, gruesa y desmitificadora, que probablemente tiene algo de parodia y de implícito homenaje a sus modelos. Las fronteras entre diversos géneros también aparecen a veces fracturadas: hay interrelaciones entre la estructura, lenguaje y ritmo poéticos y el texto en prosa; existen algunos textos que parecen aforismos. Asimismo, los tradicionales confines entre cultura alta y popular se difuminan, así como entre registros cultos y no. Las novísimas, particularmente, adscriben a una escritura de rasgos posmodernos.

La imagen de la mujer atraviesa todos los estereotipos, que van desde el ángel hasta la vampiresa. Pero es siempre una mujer insatisfecha, que pa-

rece solo tener paz cuando silenciosa o abiertamente cobra venganza real o simbólica. Porque entonces recobra su autoestima -si es que alguna vez la tuvo- a caro precio para todos. Es el inicio de la toma de conciencia de sí misma como un sujeto con identidad perfilada. O bien, cuando huye dentro de sí misma sea en la locura, la indiferencia o la muerte. La visión en casi todos los textos, sea el tipo de universo simbólico que sea, usualmente es pesimista, tenebrosa, sobre todo en algunas de las más jóvenes. Demás está decir que la figura del hombre es, como mínimo, inquietante. Entre el anhelo y el exorcismo.

De la justa agresión a la jubilosa transgresión

La narradora guatemalteca ha sufrido un proceso que va de ser agredida a agresora. De la opresión y la represión, a la expresión de esta condición marginal. La revelación de que el condicionamiento de género le ha sido impuesto con alevosía y ventaja frecuentemente ha implicado para muchos personajes de estos textos narrativos internalizar la propia opresión y, eventualmente, apoderarse del discurso masculino para fracturarlo. Durante el proceso de liberación para alcanzar la autorrealización, la escritora ha ido demoliendo estereotipos irreales e irrealizables en el momento histórico actual. El ataque se ha dado frontalmente en dos campos fundamentales: el cuerpo y la voz. Estas autoras han textualizado su cuerpo, liberándolo de prejuicios para convertirlo en territorio erótico regido por sus propias leyes. Y expresado libremente rompiendo los cánones estrechos a los cuales tradicionalmente había reducido la centralidad a la escritura femenina. Desconstruyendo. Y construyendo a partir de la mudez, revelando la densidad de las precedentes elusiones, eufemismos y dando sentido a los vacíos y sigilos.

Estas narradoras, entonces, han asumido una tarea iconoclasta en sentido paradójicamente constructivo. Nombran, dan voz a su experiencia y a su grupo. Como sucede al principio, son voces extrañas, discordantes, pero tienen la fuerza de la justa transgresión. Desbrozan su propia imagen y ésta les revela que nunca va a estar concluida, sino siempre transformándose. Es una escritura inaugural y de resistencia simultáneamente. Requiere coraje e

imaginación para evitar erigirse en nuevos paradigmas didactizantes, para transmitir una visión inédita y lúcida -pesimista, pero también irónica –que transmite perspectivas sobre futuras formas de ver, registrar y expresar el universo. La transgresión es jubilosa porque no finaliza en la destrucción anárquica del canon, sino que se reapropia de éste y lo refuncionaliza a su sabor y antojo para develar zonas ocultas– Trata de ir más allá del legítimo dolor y del casi inevitable victimismo.

Así, la escritura de las narradoras guatemaltecas no es monocorde, sino múltiple, ambigua, heterogénea. Revela polifónicamente la presencia de las ausencias y los sonidos del silencio.

Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea

Las voces del ahogo y del desahogo

El universo femenino no ha vuelto a ser el mismo a partir de la aparición de los movimientos feministas militantes de mediados de este siglo, cambiando así radicalmente la visión “acerca de” y “desde” la mujer. El cuestionamiento de la estructura vertical-patriarcal ha incluido todas las instituciones del tejido social con el consecuente cambio parcial o total. Así, la visión y la posición de la mujer ante el mundo necesariamente difieren de la que preponderaba hace pocas décadas, no solo por la creciente conciencia de convertirse de objeto a sujeto social: esta nueva perspectiva de sí misma, ha originado nuevas actitudes suyas frente al medio. La mujer ha ido ganando espacios en el área laboral y ha conseguido –en medidas variables según el contexto- hacer oír su opinión y participar en decisiones que atañen la vida de la comunidad.

La mujer ha sido siempre una especie de “Otro” multiplicado. Su otredad, además, ha sido cubierta por máscaras que le han sido impuestas –y a veces autoimpuestas– para coexistir placenteramente o simplemente sobrevivir en sociedades que la marginan. Aunque existen matices y no es posible hablar de un solo discurso de liberación de la mujer, en líneas generales, esta subversión a partir del género, –que a largo plazo y auguralmente también lo sería para el masculino, finalmente emancipado del estereotipo ultraheróico– ha sido acremente rechazado, ridiculizado, e inclusive satanizado por la autoridad central, que lo percibe como un socavamiento a sus sólidas bases de poder.

De estos cambios, específicamente en lo relativo al área cultural, no escapa la poesía escrita por mujeres. El cuestionamiento de modelos y estereotipos dependientes de la centralidad canónica tradicionalmente masculina, también se ha ampliado a las prácticas escriturales. La mujer rompe con las convenciones de la escritura patriarcal que la reproducen literariamente como un personaje

pasivo, y detenido en un “eterno femenino” supuestamente inmutable. Por el contrario, la mujer feminista considera que existe una relación conflictiva entre el sexo biológico que es el primer determinante de la colocación cultural del sujeto a partir de su nacimiento y el género, es decir, los roles que la sociedad tradicional le asigna basándose en posturas esencialistas sobre el destino “natural” de la mujer en cuanto a ser biológicamente dador de vida (y fuente inagotable de abnegación, sacrificio, anulación personal, etc.).

Los estudios feministas que a partir del género no reniegan de la especificidad biológica, sino que por el contrario, sostienen la inexistencia de ese determinismo sobre una identidad preconstruida, cuestionan el carácter convencional de lo “natural”. Las identidades y roles femeninos propuestos por la tradición son histórica y socialmente condicionados y por lo tanto responden a los intereses del grupo dominante, independientemente -sobre todo en la práctica y en medida variable- del tipo de ideología en el poder. De tal forma, que ese estadio femenino abstracto -la “feminidad”- resulta un fenómeno modificable; idealmente un acto de libre elección. Este ha sido el fruto más valioso de la toma de conciencia: la constatación de una identidad en virtual estado de transformación.

De allí que estas mujeres rechacen la historia y las instituciones construidas y escritas al masculino. Ellas no se reconocen en la literatura escrita por hombres.¹ Sostienen que hace falta una versión que se genere desde la específica biología femenina, así como por las vivencias y experiencias propias que deberían ser expresadas por nuevas estrategias que representen y comuniquen de manera especial su particular perspectiva sobre la realidad contemporánea. El abundante corpus actual de la literatura latinoamericana escrita por mujeres corrobora la creación de un nuevo canon que surge de

1 Según Hélène Cixous, la mujer está condenada a la mudez, es decir, a la imposibilidad de escribir, mientras permanezca encerrada dentro de un sistema construido alrededor de su figura como sujeto pasivo e incomprensible. Podrá expresarse cuando hable libremente desde su propia especificidad -fundamentalmente cuando elabore su *escritura “desde el cuerpo”*, o sea, asumiendo su propio erotismo- y no desde la mirada idealizada y/o denigradora del hombre. Cfr. Helene Cixous. “*The laugh of the Medusa*”. *French Feminisms: An Anthology*. Eds. Ealine Marks and Isabelle de Courtivron. Brighton, Sussex: Harvester; New York: Schocken, 1981.

un grupo tradicionalmente subalterno y frecuentemente subalterno dentro de la subalternidad social y económica.²

Sin embargo, algunos discursos poéticos feministas ortodoxos han caído en el pedagogismo o contenidismo —que recuerdan el sociologismo de hace algunas décadas—³ casi como productos hechos para la fruición de una crítica con las mismas características y tendencias. Esta rigidez termina por perjudicar el valor estético y el espacio de experimentación individual que la obra de arte necesita para conformarse, como esta extensa e inteligente cita de Nelly Richard explica:

Pero a la vez ciertas orientaciones de los Estudios de Género demasiado plegadas a las políticas de la ‘representación de identidad’ han simplificado la cuestión de la identidad y de la representación reduciéndolas a la formulación monocorde de una condición predeterminada (ser mujer, ser feminista) que debe expresarse en términos obligatoriamente funcionales a la conquista de legitimidad y poder de la lucha institucional. Cuando solo hablan el lenguaje tipificador de una marginalidad clasificada (ser mujer, ser feminista), los estudios de Género tienden a obligar la directriz concientizadora del ‘nosotras’ a reprimir el libre y cambiante juego de los ‘yo’ por inventar en el interior plural de cada sujeto. Al solo escuchar el lenguaje monovalente de

-
- 2 La escritora latinoamericana emancipada “(...) subvierte las convenciones lingüísticas, sintácticas y metafísicas de la escritura patriarcal registrando la totalidad de la experiencia femenina (social, espiritual, psicológica y estética) en textos que van desde la denuncia airada hasta lo lírico-intimista. La escritora contemporánea rompe con el status quo y crea universos que corresponden a sus propios valores, sin negar su biología y desde su perspectiva de mujer. El resultado es un nuevo canon en la literatura: una imagen de la realidad captada con ojos de mujer y plasmada con discurso hémbrico. Imagen que no había estado totalmente ausente de la literatura anterior pero que ahora se configura en una abundantísima publicación de textos, los que han llegado a constituir un corpus con su propio contexto, su propia voz y su propia visión, la cual debe ser juzgada por sus propios méritos.” Adelaida Martínez. “Feminismo y literatura en Latinoamérica”. Estados Unidos, Universidad de Nebraska: 8. (Edición electrónica).
- 3 “Es preciso advertir que tales movimientos (se trate del marxismo o del feminismo, por no tomar que estos ejemplos) raramente dan lugar a formas artísticas nuevas y tienden a reducir por medio de la interpretación las que en ellos se producen a expresiones, ilustraciones o confirmaciones de una verdad ya formalmente adquirida.” El subrayado es mío. Françoise Collin, “Praxis de la diferencia”, *Mora*, No. 1, agosto de 1995, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, p.12 (Citada por Nelly Richard. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998: 216).

las correspondencias lineales entre 'ser' y 'hablar como', terminan forzando el discurso a seguir una pedagógica consigna de identidad que reprime los zigzags de la fantasía y sus errancias de sentidos.

Si la identidad y la diferencia son categorías en proceso que se forman y se articulan en las intersecciones, móviles y provisorias, abiertas por cada sujeto entre lo dado y lo creado; si ni la identidad ni la diferencia son repertorios fijos de atributos naturales, sino juegos interpretativos que recurren a múltiples escenificaciones y teatralizaciones del yo, ninguna 'política de la representación' debería, entonces, clausurar las brechas de indefinición que mantienen las categorías felizmente en suspenso. El llamado de una cierta sociología feminista a que el sujeto 'mujer' se resuma a y coincida con su representación de género, bloquea las líneas de fuga y ruptura que el imaginario simbólico de las poéticas culturales es capaz de desatar heterodoxamente. Dejar que la relación entre política, identidad y representación se abra a experimentaciones de formas y estilos, a mutaciones de habla y búsquedas expresivas, pasa por liberar, dentro de cada unidad de sujeto, un diferir interno que mantenga en estado de incompletud tanto el 'yo' de la mujer como los saberes disciplinarios que buscan pronunciarse sobre ella. La incompletud, la no totalización, las descoincidencias entre el 'yo' y sus roles o clasificaciones son las que arman un escenario de múltiples entradas y salidas donde la diferencia 'mujer' o la diferencia 'género' puedan gozar de las paradojas y ambivalencias que impiden el cierre de las categorías de identidad y representación demasiado finitas."⁴

La guerra no declarada e intermitente

La sociedad guatemalteca, de esclerótica rigidez patriarcal y caracterizada por su multiculturalidad y tensa convivencia étnica, fue golpeada por una guerra no declarada que duró aproximadamente 36 años -de 1962 a 1996-, y actualmente se encuentra atravesando un período difícil de aclimatación de posguerra y una peculiar posmodernidad "multitemporal".⁵ De allí que

4 Richard, 1998: 215-16.

5 Vid. Mario Roberto Morales. *El síndrome de Maximón. La articulación de las diferencias*. Guatemala:Flacso, 1999.

esta múltiple subalternidad del sujeto femenino constituye una característica particular, que simplemente anoto, porque rebasa el límite del tema de este trabajo.⁶

Me refiero específicamente a las mujeres indígenas que escriben tanto en sus lenguas como en castellano; a las mujeres militantes que escribieron o escriben poesía de tema político y a las que escriben poesía religiosa. Carecemos de investigaciones que incursionen en este campo, ya que, insisto, son escrituras hipermarginalizadas dentro del contexto guatemalteco y que no han gozado de publicación sistemática o divulgación significativa. Esta actividad de investigación y crítica proporcionaría una visión comprensiva de la escritura feminista y permitiría trazar o no líneas de intertextualidad ideológica y literaria entre las mujeres que escriben este tipo de poesía y las que hoy nos ocupan, así como valorizar sus textos en una visión de conjunto.⁷

6 Las agrupaciones de las poetisas que he realizado tienen una finalidad analítica, lo que no necesariamente implica la imposibilidad de traslapes o la práctica, a lo largo de una trayectoria poética, de varios registros o la adopción de mutantes posiciones ideológicas.

7 En mi caso, permanezco en un campo hipotético, con una base escasa de conocimiento efectivo de este material poético. Podría pensarse que en un contexto bélico violento y paranoico, las tareas inmediatas de las combatientes poetisas les dejaban poco tiempo para el ejercicio de la escritura, menos aun para la publicación debido a la clandestinidad. (Como testimonio de mujer guerrillera es útil consultar a este propósito: Yolanda Colom. *Mujeres en la alborada*. Guatemala, Artemis Edinter: 1999) Sin embargo, hay algo de esta poesía publicada en revistas o libros tanto de las poetisas de registro más tradicional, como de algunas que efectivamente tuvieron un involucramiento más cercano a la acción política: Tania Palencia, Ruth Piedrasanta, Beatriz Castillo, Norma García Mainieri (Isabel Garma), (1940-1998). García Mainieri dejó publicados dos libros de poesía: *Poesía del niño caminante* (Guatemala: Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala: 1992), que toca el tema de la infancia abandonada, explotada o que toma las armas, y *Marginalia* (Guatemala: Magna Terra Editores, 1995), centrada en la problemática femenina. Referente a las indígenas, podría especularse que algunas de ellas podrían haber sufrido muy de cerca la experiencia de la guerra librada en el altiplano, lo que daría un tono testimonial a sus poemas. O bien podría ser que éstos trataran de la vida rural, o del candente tema de la identidad étnica. De todas ellas solo pude localizar unos textos de Maya Cú, donde toca el tema de la guerra pues sufrió sus consecuencias, y que aparecen incluidos en un libro de poesía junto con otros jóvenes. (AA.VV. *Novísimos*. Guatemala: Editorial Cultura. Ministerio de Cultura y Deportes: 1996). Otros nombres son: Calixta Gabriel, María Pérez Tzu, Domitila Cane'k, Anaima Café. En cuanto a la poesía de tema religioso, existe un libro, que no me fue posible localizar, de Julia Esquivel, cristiana comprometida con la Teología de la Liberación. Hay que recordar que la opción por los pobres de la iglesia posconciliar convergió en la práctica con algunas ideas de la doctrina socialista que sustentaban algunos movimientos insurreccionales guatemaltecos.

La temática propia del feminismo tiene antecedentes lejanos -Sor Juana de Maldonado⁸ durante la época colonial, y María Josefa García Granados (Cádiz 1810? 11? -Guatemala 1848) y María Cruz (1876-París 1915) entre el siglo XIX e inicios del XX-⁹ y otros más cercanos e inclusive simultáneos a las mujeres objeto de este estudio: Alaíde Foppa, Luz Méndez de la Vega -figura histórica del feminismo guatemalteco-,¹⁰ Margarita Carrera, Carmen Matute, Delia Quiñónez, Isabel de los Ángeles Ruano, Margarita Azurdía, entre las más significativas. Ciertamente temas

8 Muchas de las poetas con estudios en Letras que conforman parte del grupo que estudiamos, conocen y han estudiado la obra de estas poetas lejanas en el tiempo, pero que de algún modo preludian posiciones y escrituras feministas. En el caso de Sor Juana de Maldonado es mérito, en cambio, de la académica y poeta Luz Méndez de la Vega haber rescatado su figura y textos del olvido.

9 Estas dos importantes poetas guatemaltecas -María Josefa García Granados se radicó desde temprana edad en el país-, constituyen antecedentes directos de las poetas feministas. Ambas tuvieron la fortuna de crecer en refinados y estimulantes ambientes familiares, muy cercanos a la cultura y las letras. García Granados fue un personaje excéntrico para su época y autora de ingeniosos textos eróticos gruesos y satíricos en verso. María Cruz fue una mujer cosmopolita que vivió al lado de su padre, el poeta y diplomático Fernando Cruz, en París. Su poesía, ya casi modernista, presenta algunos textos insólitos, como "*Crucifixión*", que constituye un excelente ejemplo de reapropiación en clave sensual del austero tópico cristiano.

10 Luz Méndez de la Vega es un personaje de la vida académica, literaria y periodística guatemalteca. De brillante inteligencia y adelantada a su tiempo, Méndez de la Vega constituye la voz más cercana a las poetas objeto de este estudio. Aunque su primer poemario publicado, *Eva sin Dios*, data de 1979, seis años después que el primero de Ana María Rodas, la temática feminista ha sido trabajada eficazmente por Méndez de la Vega. La crisis de identidad de la mujer en un medio machista aparece expresado con incisividad y limpieza en el poema "*Ser o tener*", del que cito algunos fragmentos: "*Pienso/Respiro./Me nuevo./Defeco./Y duermo./Hago el amor! (léase fornicio). Insulto./ Sonríe./ A veces lloro/ o doy un suspiro./ (...) Pero...yo! ¿Soy yo?! o tengo simplemente cosas/ como este nombre y apellidos/ y este cuerpo/ que día a día/ hago saltar de la cama/ -a las ocho en punto-/ lavo,/ perfume,/ visto/ y/ le doy cuerda.*" Luz Méndez de la Vega. *Eva sin Dios*. Guatemala: Ed. Marroquín Hermanas,:1979:48-49. Obsérvese la economía de expresión y la escueta disposición gráfica de las palabras, como rasgo de estilo compartido con las otras poetas feministas. También Méndez de la Vega agrede y se rebela ante la situación inferior y cosificada, al punto que el sujeto poético describe situaciones autolesionistas: "*Me eché a tus pies/ como una perra buena/ o una alfombra servil,*", "*II, Díptico frente al espejo*", *Ibid.*:33. A pesar de la rabia, el sujeto poético se declara libre y ateo. Desvincularse de la figura padre-dios, sin embargo, le resulta conflictivo: "*Me haces tanta falta,/ dios,/ que voy a inventarte/ como otra gran mentira.*", "*Infantil!*", *Cit.*:50. En poemas como "*Autorretrato*" describe a todas las mujeres en la voz e imagen propia: "*Metida a la fuerza/ en molde inferiorizante, / con los pies doblados/ para evitar la fuga/ y las manos atadas/ frente a la justicia, /*" Toledo y Acevedo: 1998:25. Su famoso "*Cabellos largos. Carta a Schopenhauer*" constituye un poema -manifiesto del feminismo, del cual cito apenas la estrofa final: "*Porque, ahora/ nuestro insigne Schopenhauer,/ si pudiera enterarte,/ te sorprendería saber/ que a nuestros largos cabellos/ -al perfumarlos- anudamos ingeniosas frases contra til/ y los jefes del sexo/ que valoran más su corto penel/ y sus eróticas hazañas,/ que todas las ideas/ -cortas o largas-/ que les crecen/ en sus calvas cabezas.*" *Ibid.*:25-26

como el erotismo, el rol maternal, la identificación con los oprimidos, la preocupación ecológica, la realización profesional, el espacio doméstico, el trabajo cotidiano, la rebeldía, o inclusive otros más escabrosos para su momento, como la masturbación, el ciclo menstrual, la opción sexual, aparecen tempranamente en algunos textos de las poetisas apenas mencionadas.

Asimismo, hay momentos en que ellas utilizan una expresión muy directa, casi coloquial, pero en general, practican un tipo de discurso lírico, elaborado, y frecuentemente elusivo, que cabe dentro de los márgenes del discurso poético alto, inclusive si llegan a los límites, pero sin desbordar hacia el exceso. Los valores estéticos de estas poetisas están fuera de discusión, pues no es mi intención demeritar un discurso sobre otro.¹¹ La poesía femenina guatemalteca contemporánea se empobrecería si fuera monocorde, mientras que la polifonía de sus voces le otorga densidad desde una visión de conjunto. Simplemente sucede que son visiones, pero sobre todo, estrategias diferen-

11 Poetisas como Margarita Carrera (1929), dueña de un sólido oficio literario, autora de textos de impecable factura que tocan todas las estaciones emocionales de la mujer. Su voz, impetuosa e incandescente, alcanza, a mi juicio, uno de los momentos más altos de la poesía guatemalteca de este siglo con *Del noveno círculo* (1977), un clásico. También merece señalarse a Carmen Matute (1944), de un erotismo lánguido y amargo, así como de un apasionado cuestionamiento de la figura de la madre; o Delia Quiñón (1946), poseedora de un registro sumamente elaborado pero preciso. Sin embargo, existe mayor proximidad temática y/o estilística con la escritura de poetisas como Alaíde Foppa (1914-1980), feminista histórica en México, lugar de su residencia, y una de las ilustres desaparecidas durante la represión. Sus textos preludian la escritura "desde el cuerpo" con una expresión sensual y delicada en *Elogio de mi cuerpo* (1970) y una amorosa visión cuestionadora del rol maternal en *Los dedos de mi mano* (1958). Isabel de los Ángeles Ruano (1945) escribe poesía sobre temas tabúes como el onanismo: "*Con horas viejas colocadas en desvanes y perspectivas deshabitadas/ con silencio de lluvia y azucenas que se tiñen con la tardel las manos acarician la soledad, penetran sus vertientes/ y producen el vértigo mientras un rayo se desprende./ (Afuera los jardinillos tiemblan, demudados).*" Isabel de los Ángeles Ruano. "*Onán*", *Torres y tatuajes*. Guatemala: Grupo Editorial Rin 78:1988: 100 Otra poeta cercana a las que hemos trabajado es Margarita Azurdia (1931-1998), quien practicó las artes plásticas y la poesía. Su registro puede insertarse en un discurso feminista excluyente, en un mundo y universo totalmente al femenino, con un lenguaje intencionalmente sencillo, lindante con el sin sentido infantil. "*Despertar en el paraíso/ pero sin Adán/ sola y/ real única dueña de mi ser/ como debería ser/ para soñar/ y crearme una imagen diferente/ de mi serpiente./*" (s.n.) en Toledo y Acevedo: 1998: 36-37. En *El libro de Margarita* (1987) Azurdia crea una especie de culto ritual-ecologista presidido por la Madre Tierra; distingue su poesía el tono celebrativo y lúdico, poco usual en la poesía femenina guatemalteca, en general.

tes¹² por lo que no cabe incluirlas en este estudio, dedicado a la escritura declaradamente feminista y que se vale de recursos técnico-formales que proceden de corrientes como la antipoesía y el exteriorismo, pero también de la poesía norteamericana contemporánea.¹³ Asimismo, hay una visión de sí mismas como poetas menos individualista y esto es evidente por ejemplo en la autoironía y en el concepto menos cerrado de autoría.¹⁴

Nuevos perfiles, nuevas aristas

Así, cuando hablo del discurso feminista en la poesía femenina guatemalteca contemporánea me referiré específicamente al que inaugura Ana María Rodas (1937) con la publicación de *Poemas de la izquierda erótica*, en 1973, y que se convertirá en un paradigma inevitable para las poetas que continuarán hasta la fecha, es decir a lo largo de más de dos décadas, cada una con su propio registro, esta línea escritural. Afirma Anabella Acevedo que con Rodas aparece:

(...) una línea determinada de pensamiento, aquella que da voz a sujetos líricos que no se contentan con lo establecido, sino que exploran formas poé-

-
- 12 Recientemente Margarita Carrera ha publicado dos artículos que pueden ilustrar la diversa connotación que para unas y otras poetas guatemaltecas tienen términos como “erotismo”, “feminismo”, “poesía”, etc. En *“Poesía erótica femenina”* (*Prensa Libre*, Guatemala, octubre, 1999) establece la existencia de una poesía erótica escrita por mujeres, como justa reivindicación ante el patriarcado, pero que ésta puede aparecer ligada o no al feminismo. Como tipo de discurso estima superior el registro lírico que el antipoético. En *“Las injustas antologías poéticas”* (*Prensa Libre*, Guatemala, 24 octubre, 1999) expresa su inconformidad tanto hacia ciertas antologías escritas por hombres que discriminan numéricamente a la mujer, sin tomar en cuenta lo que considera son méritos objetivos de la escritura poética. Específicamente se refiere. Oliver Gilberto de León y José Mejía. *Poesie Guatemalteque du XX Siecle*. Geneve:Éditions Patiño: 1999. Asimismo critica las dos antologías elaboradas y prologadas por Anabella Acevedo y Aída Toledo (*Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1998 y *Tanta imagen tras la puerta. Poetas guatemaltecos del siglo XXI*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1999), por lo que considera tendenciosidad al dejar fuera a escritoras consagradas o con trayectoria, e incluir a algunas poetas solamente porque siguen una línea feminista y antipoética, o simplemente por razones de amistad. En realidad, cualquier antología conlleva un elemento de gusto personal -y esto en parte lo reconoce Carrera-, pero también es justo reconocer que Acevedo y Toledo establecen en las notas introductorias a ambas antologías su intención específica por destacar los registros anticanónicos.
- 13 Cfr. Dante Liano, *“Ana María Rodas”*. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala: 1997.
- 14 Puede comprobarlo el hecho que muchas de ellas, sobre todo las más jóvenes, han participado en talleres de poesía, siendo los que más valiosos resultados han dado los de Marco Antonio Flores y Enrique Noriega (en la organización y desarrollo éste último ha participado esporádicamente Aída Toledo).

ticas y temas no tradicionales de forma muy personal, aunque esto signifique correr riesgos y ser víctimas de la incomprensión."¹⁵

Otro jalón fundamental en el trayecto de la poesía feminista que nos ocupa aparece con Aída Toledo (1952). Desde su primer poemario, *Brutal batalla de silencios* (1990) revela una voz ideológica menos confrontativa que Rodas, pero igualmente incisiva y aun más irónica frente al machismo. Toledo logra un difícil equilibrio entre un sintetismo expresivo -notables sus epigramas-, y una retórica aparentemente inexistente, pero en realidad llevada a la quintaesencia. Su poesía proviene de raíces eruditas que ella juguetonamente desmitifica porque las conoce a fondo. La refuncionalización de los mitos grecolatinos en clave feminista es asombrosamente efectiva, como puede observarse en *Realidad más extraña que el sueño* (1994). Los rigurosos juegos conceptuales de Toledo revelan una aguda lucidez intelectual sobre la estrechez de los moldes femeninos y filtran un cierto cansancio ante los paradigmas utópicos; no obstante, siempre hay un rescoldo para el amor y los goces eróticos como derechos adquiridos e irrenunciables. Y también una actitud que podría decirse de vitalismo neopagano.¹⁶

Como se verá oportunamente, predomina en las poetisas últimas, insertadas en plena posguerra y posmodernidad -notablemente Alejandra Flores (1965) y Regina José Galindo (1974)- la ausencia de las utopías o metanarrativas totalizadoras de cualquier tipo, una expresión cruda y rabiosa, y una imperceptible nostalgia de algo perdido y/o desconocido. Mónica Albizúrez (1969) equilibra esta balanza, con una expresión exacta y cuidada que apenas logra contener un escepticismo irónico. No obstante, todas permanecen en laten-

15 Anabella Acevedo. "Era tal el ciego ardor: Apuntes acerca de la poesía guatemalteca escrita por mujeres del siglo XX", *Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX*. Selección y notas de Aída Toledo y Anabella Acevedo. Guatemala: Universidad Rafael Landívar: 1998: 10.

16 "El amor ya no es el dominio de vírgenes ojeras y inquietas, sino un placer estrictamente terrenal tanto como un sentimiento intenso, pero inevitablemente efímero. Sin lamentos posteriores: la amargura no cabe entre los recuerdos atemperados de la historia íntima, que continúa y continuará pendiente de vivirse hasta el final. El erotismo que la poeta reclama sin aspavientos no es inferior ni superior al erotismo masculino. Ni siquiera importa que sea diferente. Basta que sea. Ajeno el sentimiento de culpa y todos sus ritos vinculantes a la autodestrucción o al ajuste de cuentas tardío. La mujer construye la paridad con el hombre por su propia iniciativa y riesgo: asume tanto el gozo como la pérdida. De allí el irrenunciable y verdadero sentido no de liberación, sino de libertad femenina." Méndez de Penedo, Lucrecia. "La minotaura en su laberinto", en Aída Toledo. *Realidad más extraña que el sueño*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1994: 5.

te vigilia a la defensa de los derechos adquiridos para la mujer e inclusive, denunciando los daños en su contra.

Las poetas que seguirán la línea iniciada por Rodas no conforman, entonces, ni un grupo, ni una generación, y menos, una escuela. Por razones cronológicas sería difícil, pues las edades comprenden mujeres nacidas desde 1937 hasta 1980. Los contextos, tanto los de producción como los de recepción de la obra literaria, obviamente varían. En los setenta Guatemala ya era una ciudad con todos los problemas urbanos y sociales derivados, aunque también con un crecimiento de la clase media con su consecuente acceso al consumo y a la cultura. No obstante, el panorama se complica con la represión de los gobiernos militares a los movimientos insurgentes. En la década de los ochenta factores como la recesión económica, el aumento de la violencia política y el narcotráfico se colocan a la par de una incipiente tecnologización de la sociedad y el ingreso, por peculiar que fuera, a la aldea global y en otro orden de ideas, el masivo crecimiento de las iglesias evangélicas. En los noventa la alta tecnología aumenta su cobertura, las nuevas leyes de mercado –intrínsecamente a-morales– son las que cuentan, se firman los Acuerdos de Paz, pero crece la violencia común y se entra de lleno en el debate acerca de la conformación de la sociedad intercultural. Guatemala, a estas alturas, ya aparece insertada de lleno en una posmodernidad contradictoria y aclimatada a su tercermundismo.

El perfil general de estas poetas revela una mujer ladina, urbana, letrada, profesional, de capas medias o medias altas, casi todas con libros publicados y crítica a su obra (inclusive existen traducciones de algunos textos poéticos en revistas y antologías). Muchas de ellas cuentan con nivel universitario y estudios superiores en Letras, han ejercido o ejercen la docencia universitaria, dominan la teoría y la crítica literaria, con publicaciones en periódicos, revistas y libros también en este campo.¹⁷ Son mujeres que han viajado o han

17 Este es el caso específico de Ana María Rodas (1937), Aída Toledo (1952), Mónica Albizúrez (1969), María Elena Schlesinger (1955) y Johanna Godoy (1968), todas con estudios superiores en Letras. Alejandra Flores (1965) es médico psiquiatra; Regina José Galindo (1974) es diseñadora gráfica y Gabriela Gómez (1980) actualmente cursa estudios de medicina. Otros nombres de jóvenes poetas son: Mónica Mazariegos (1976) y María Virginia Ortega (1980). Cfr. Acevedo y Toledo: 1999.

estudiado fuera y dominan varios idiomas. Su participación política ha sido escasa, pero frecuentemente han participado esporádicamente en movimientos y actividades feministas y cívicas. El caso de Ana María Rodas es diferente: ha ejercido el periodismo de opinión ininterrumpidamente.

La escritura de estas mujeres, además de no ser neutral, tampoco es ingenua. Son intelectuales muy cultivadas y actualizadas. Su inserción en el discurso poético feminista es deliberada, ya que surge de un proceso extenuante pero lúcido de autoconocimiento para delinear una identidad que se expresa a través de la creación de un nuevo imaginario, construido desde su cuerpo y mente, y expresado con una voz desconcertante, vista desde los cánones tradicionales. Son iconoclastas en el verdadero sentido de la palabra.

Algunos rasgos que caracterizan -en sentido amplio- esta poesía. El modelo: la antiheroína. La voz: seca, coloquial. Estructuras: breves. Ritmo cortado, como *staccato*. Tono: agresivo. Tema: sobre todo el erótico, como sinónimo de libertad. El signo de esta poesía es la violencia y la transgresión, más efectivo generalmente cuando el discurso adopta un tono irónico o sarcástico, revelador de una inteligencia tan sagaz como la masculina, y resulta así la estrategia más efectiva para demoler las estructuras opresoras en el espacio de la representación simbólica.

Para perfilar su identidad, esta escritura poética feminista necesariamente atravesó un proceso de automitificación de la mujer que se propone a sí misma como un nuevo sujeto. Mediante la jubilosa asunción del propio cuerpo y sexualidad, el sujeto poético feminista relega al polo negativo al hombre: por primera vez éste puede convertirse -como ha sido frecuente para la mujer- en objeto de deseo carnal. La ira acumulada desde la infancia dentro de los estrechos moldes prefabricados estalla brutalmente frente al hombre percibido como enemigo -pero anhelado como compañero. Esta escritura poética feminista inicia el proceso de liberación apoderándose de la actitud y la voz masculina¹⁸ -con los riesgos y defectos inherentes- como detonador interno del lenguaje, en cuanto a institución social, y rechazando

18 Vid. Francisco Nájera. "Ana María Rodas o la escritura del matriarcado", *Centroamericana*, No. 3, Roma, Bulzoni, 1992.

las estrategias asociadas tradicionalmente a la escritura femenina. De esta manera, la mujer podía finalmente hacer oír su voz; expresarse literalmente en los mismos términos. Esta colérica y dolorosa nivelación entre géneros y voces constituyó un indispensable rito de iniciación que corresponde indistiblemente a la poesía de Ana María Rodas.

Contraépica feminista inaugural: Poemas de la izquierda erótica

La poesía inaugural de Rodas presenta una actitud y tono “épico”, pero invirtiendo el modelo tradicional literario. Cuando publica en 1973 *Poemas de la izquierda erótica*, el proyecto revolucionario no solo era una realidad cotidiana¹⁹ a la que no era posible sustraerse aunque no se participara directamente, sino que todavía constituía un paradigma utópico, por adherir o por cuestionar. Rodas sintetiza la épica íntima de la mujer guatemalteca y la traslada al espacio político, mediante una lectura revolucionaria del erotismo reprimido. Es decir, refuncionaliza el proceso de conflicto bélico de liberación en clave feminista. En esta contraépica poética, la mujer la protagonista –ahora el sujeto es femenino: la antiheroína–; realizará las hazañas prodigiosas –para el medio y el momento no míticos sino reales y contemporáneos– de contraponerse a los valores establecidos para crear nuevos modelos y valores –un feminismo osado–; mediante una voz no áulica– sino totalmente contraccorriente e inusitada: las estrategias de la antipoesía, del exteriorismo, prosaísmo, etc., y se exceptúa el tono celebrativo del descubrimiento del propio cuerpo y sexualidad, predomina un tono amargo y reivindicativo.

Ana María Rodas, desde una escritura poética situada más allá de la elasticidad de límites permitida por la cultura oficial de su momento, elabora textos de ruptura que la colocan fuera de los bordes, en el “exceso” destructor. Es la pionera de la desconstrucción del universo simbólico guatemalteco al masculino.

19 “El título del libro apunta a un programa que está en consonancia con los tiempos. Son poemas de izquierda en el sentido, que, en la época y en Guatemala, tenía esa coloración ideológica. En los años setenta guatemaltecos, “izquierda” no era una moda parisina ni un club de aristócratas del pensamiento. Era la época en la cual la guerrilla acababa de ser aplastada en medio de un baño de sangre aterrador.” Dante Liano:1997:71.

Su postura inicial es tajante: el machismo/el hembrismo en simétrica oposición de contrarios –u otredades– absolutos. Esta clara línea de demarcación resultaba indispensable para poner a los adversarios en igualdad de condiciones. Sin embargo, lectura atenta de su primer libro revela que existen matices en la posición preponderante frente al hombre: excluyente y reductivista.

Rodas elabora un nuevo imaginario femenino, a partir de esta toma de conciencia, y de una escritura marginal a los códigos y repertorios canónicos; pero sobre todo, con extraordinaria audacia realiza una hazaña literaria: la inauguración de un nuevo registro poético que marca un eje en la poesía guatemalteca femenina del siglo XX. Pero, además, Rodas, independientemente de su temática feminista, es una de las voces más valiosas de las letras guatemaltecas de este siglo. Esta es su aventura heroica y de allí que justamente su figura y su voz constituyan en la actualidad –paradójicamente– el inicio de una nueva y actual mitología y leyenda. Aunque existe la capacidad de neutralización a largo plazo operada por la sociedad sobre los objetos estéticos subversivos, en el horizonte cultural guatemalteco esta línea de poesía feminista continúa levantando polémicas.²⁰

En el libro citado, el sujeto poético testimonia una relación amorosa con un compañero revolucionario (de la cama para afuera). Ella, en cuanto a sujeto poético, se autodenomina “*guerrillera del amor*”²¹, y se coloca en un espacio que describe de esta forma: “*Estoy situada algo así como a la izquierda erótica.*”²² O sea, un territorio de lucha armada de palabras y reivindicación declaradamente feminista. No hay ni justicia social ni justicia sexual.²³ Se reproducen en la esfera de las relaciones entre hombre y mujer, hasta en algunos niveles supuestamente de luchas emancipadoras, los esquemas de

20 Las poetas feministas han pagado un caro precio por su oficio. No solo Ana María Rodas ha sufrido ataques que llegan a lo personal, sino que actualmente, por ejemplo, las *performances* poéticas de Regina José Galindo continuamente desatan polémicas en el medio.

21 Ana María Rodas. *Poemas de la izquierda erótica*. 2ª. Ed. Guatemala: Gurch: 1998:71.

22 Ibid.

23 Aquí sería interesante realizar un análisis que relacione esta actitud de Rodas a la luz de las teorías foucaultianas relativas a la relación entre poder y sexualidad, ya que merecería un estudio aparte que rebasa el límite de este trabajo. En el fondo, su posición reivindicativa va más allá de la crítica a la lucha de clases preconizada por el marxismo.

dominación que se cuestionan al sistema patriarcal. Lo que Rodas critica es la incoherencia de conducta:

Mírame

Yo soy esos torturados que describes

Esos pies

Esas manos mutiladas.

Soy el símbolo

De todo lo que habrás de aniquilar

Para dejar de ser humano

Y adquirir el perfil de Ubico

De Somoza

De cualquier tirano de esos

Con los que juegas

Y que te sirven, como yo, para armarte

*Un escenario inmenso.*²⁴

De esta forma, la poeta guatemalteca desafía la centralidad demagógica de algunos grupos izquierdistas, como bien lo expresa Juan Carlos Galeano:

*Estos son pues textos desafiantes de una época en la cual (en lo que respecta a los sectores de disidencia política en Latinoamérica) los proyectos de liberación de la mujer y las luchas por construir la sociedad socialista iban de la mano. Rodas devela la iconografía demagógica de algunos miembros de la izquierda y el que éstos no logran desembarazarse del todo de la autocracia en su vida individual. La queja de Rodas registra en su discurso la misma autocrítica que los movimientos de liberación de la mujer le proponían a los miembros de las organizaciones políticas de izquierda en Latinoamérica durante los años setenta.*²⁵

Esta imposibilidad de diálogo entre liberación social y liberación femenina -ambos ultrautópicos en la Guatemala de los setenta- la expresa de esta forma, atreviéndose a enjuiciar a los iconos revolucionarios:

24 Rodas:1998:Ibid.

25 Juan Carlos Galeano. "Ana María Rodas: poesía erótica y la izquierda de los patriarcas", *Letras femeninas*. Volume XXIII, Nos. 1-2, Asociación de la Literatura Femenina Hispánica, Universidad de Nebraska. Lincoln, Nebraska.: 1997:178

*Voy a terminar como aquel otro loco
que se quedó
tirado en la sierra.*

*Pero como mi lucha
no es política que sirva a los hombres
jamás publicarán mi diario
ni construirán industrias de consumo popular
de carteles
y colgajos con mis fotografías.²⁶*

Y no obstante, el discurso poético de Rodas no es totalmente excluyente del hombre, pero en un tipo de relación también nueva y paritaria:

*Pero al hacerme mujer
al mostrarme que los seres
son tan libres
Comprendí
que libre-yo
y libre-tú
podemos tomarnos de la mano
y realizar la unión sin anularnos.²⁷*

Discursos feministas compartidos y estrategias de una nueva poética: de Rodas a las novísimas

La posicionalidad inicial contextual de cada una de estas poetas, es decir el punto de partida, no es idéntico para todas. Sus experiencias vivenciales y formativas tampoco. El género aparecerá en ellas como un punto de intersección biológico, social y simbólico. Desde esta ubicación, la poeta feminista guatemalteca debe escoger su perspectiva ideológica y de escritura. Así, de una línea umbilical y vertebral común se desprenden tantas ramificaciones como escrituras aparecen.

26 Rodas: 1998:71.

27 Rodas.1998:23.

Esto no sirve, dicen.

No es poesía porque hablo de máquinas.

De cocina

Cuando no hay deseos de trabajar.

Yo escribo simplemente lo que siento

Y todo es poesía porque para mí lo mismo

Vale una gota de lluvia

Que el humo negro.

Ahora sí! Me atajan.

La lluvia es objeto poético

El diesel, problema municipal.³⁰

Su oposición a los cánones y a la centralidad de la cultura se confirmará no solo en su escritura posterior, sino también en las palabras preliminares al poemario de 1990 de Aída Toledo, que puede leerse como una especie de manifiesto poético. Rodas percibe la práctica escritural de Toledo como un discurso poético similar al suyo: idóneo para expresar los conflictos de una mujer que cuestiona los valores jerárquicos del sistema y plenamente insertada en la realidad de su tiempo.

Las palabras son parte de la poesía, pero no son la poesía. Tomar una frase y frotarla una y otra vez hasta que brilla, buscar las metáforas más rutilantes, abrir la preceptiva literaria, el diccionario de sinónimos y aplicar sus fórmulas, puede llegar a ser un ejercicio académico precioso, pero jamás poesía. La poesía es, esencialmente, extraer de uno mismo algo que le es común a los seres humanos, y decirlo.

Decirlo con un lenguaje propio, por supuesto.

La conjunción de ese algo importante que atañe a mucha gente, y esa voz que no puede confundirse con la de nadie más, va a darnos la poesía.

Ya no hay aquí flores ni pájaros ni espinas, ni la serie de objetos de que, con excesiva facilidad, suele hacer uso la poesía amorosa para definir el dolor o

30 Rodas: 1998:46.

*la desilusión. {Aída Toledo} habla de una mujer real, no de una ninfa del siglo pasado. Se refiere a esa mujer contemporánea (...) todos sueños de las jóvenes de una clase media casi borrada hoy del mapa (...) no nos presenta a una heroína flameante ni a una tonta que llora. No cae en la fácil trampa del lenguaje ampuloso ni florido. Su personaje vive en ese limbo indescriptible en que se mueven las antiheroínas. Su lenguaje es un ejercicio de ascetismo literario. Dos buenas razones para que su creación esté inscrita dentro de la poesía contemporánea.*³¹

Las poetas novísimas, es decir las que nacen y/o publican posteriormente a Rodas y Toledo, llevan de la periferia a los extremos las estrategias anteriores. Son mujeres marcadas por la guerra y ahora la posguerra. Son sobrevivientes conscientes o inconscientes. Forman parte de las huestes de la aldea global posmoderna: el rock pesado, la cibernética, la ciudad, el *fast-food*, los centros comerciales -nuevas catedrales del consumo- es su territorio. La imagen efímera, base de su lectura del mundo, donde ya no existe la fisura entre cultura alta y popular o de masas (asumen tranquilamente tanto a Baudelaire como a Charly García).

No sufren el fracaso de utopías o mitos simplemente o porque no las conocieron o no les interesan, aunque tampoco es posible generalizar. Acaso la única utopía acremente cuestionada es la de una improbable familia feliz; de una imposible relación de amor hombre/mujer en términos igualitarios. Y es cuando afloran estos temas que aparece -aunque sea fugazmente- la emoción humana, o más bien la fragilidad humana: la cólera a flor de piel, el estupor de la pasión y a veces una cierto desconcierto típicamente juvenil ante la existencia. De allí que su visión del mundo sea fragmentaria, relativista, minimalista y frecuentemente escéptica. Como mujeres de su tiempo, son dueñas, o pretenden serlo, de su destino y sobre todo de su cuerpo. Los textos suben de tono y color: mucho más mordaces, procaces, crudos que los antecedentes. Caracterizo en sentido general y con conocimiento limitado de sus textos, pues solo una de ellas, Alejandra Flores, ha publicado un libro, *Ternura derrotada* (1999).

31 Aída Toledo. *Brutal batalla de silencios*. Guatemala: Editorial Cultura. Ministerio de Cultura y Deportes: 1990:5-6.

Mostrario de ilustraciones

Las poetas que son objeto de este estudio comparten algunos rasgos que iré ilustrando a través de sus propios textos, sin pretender ser exhaustiva. Su feminismo está anclado en el aquí y ahora de su circunstancia. Esto explica que los primeros estereotipos por destruir sean los femeninos, atrapados en pequeñas cárceles dulzonas o lacrimosas. Las marcas de representación de la feminidad desde el momento mismo del nacimiento, como una especie de destino inmodificable, son cuestionadas rotundamente por Ana María Rodas:

*Me clasificaron: nena? Rosadito.
Boté el rosa hace mucho tiempo
y escogí el color que más me gusta,
que son todos.*³²

Aída Toledo, en un poema cuyo título no puede ser más revelador, “*Pudiste haber sido normal*”, dice:

*Pero las palabras de mi abuelo
Insistían
Pudiste haber sido normal
Haciendo de la cocina
Y el tejido
un arte para
Cazar marido
Pero Ella
la amada
la bien amada
La a veces comprometida
la exiliada
La erótica y sensual
la cancerbera
No me ha dejado ser*³³

32 Rodas. 1998:7.

33 Toledo: 1994:21-22.

La sobriedad retórica de Toledo es notable -por ejemplo, al convertir los adjetivos en sustantivos-, así como la cuidadosa disposición gráfica que pone en todos sus textos. (Es útil saber que, además de completar un doctorado en Letras, terminó los estudios de la carrera de arquitectura: de allí deriva probablemente el cuidado compositivo).

Los velos caen y descubren que el altar de vírgenes y mártires o de la madrecita de cabellos blancos son cómodos espejismos patriarcales. Detrás de esta supuesta adoración incondicionada existe una gran manipulación -frecuentemente mutua, para ser francos- que distorsiona y envilece las relaciones sentimentales, conyugales y familiares. No puede ser de otra forma cuando existe una disparidad y se reproduce en pequeño el esquema opresor/oprimido, como si se tratara de un fenómeno genético, evidenciado por el supuesto temperamento pasivo de la mujer, visto inclusive como virtud de abnegación ilimitada. Siempre en palabras de Toledo:

V

Hicimos del amor

Un rito de dioses aislados

El placer fue siempre tuyo

En la pira de los sacrificios

El cordero degollado

*Fui siempre yo.*³⁴

Supón que yo hubiese sido la culpable

Por no lavar planchar barrer limpiar

Coser y copular

*Todo a un mismo tiempo*³⁵

34 Aída Toledo. *Brutal batalla de silencios*. Guatemala: Editorial Cultura, Ministerio de Cultura y Deportes, 1990:20.

35 Toledo: 1990: 20.

Nótese en este último poema el rechazo de los signos de puntuación que acentúan la acumulación de la enumeración verbal y se convierten en vehículos afortunados para expresar el agobio de los múltiples y diversos roles –y trabajos- impuestos a la mujer.

Ya Ana María Rodas había confeccionado un texto hiriente dedicado a los padres en su conocida “*Carta a los padres que están muriendo*”, de su libro *Cuatro esquinas del juego de la muñeca* (1975), del que cito solo los fragmentos iniciales y finales del texto:

*Papis queridos: a ustedes quiero aclararles que es todo esto.
Las mujeres me entienden. Lo que yo hago no es bueno ni es malo. Es mío.
Los veo revolverse, incómodos, en sus poltronas.
Presiento que buscan las palabras para invocar los cánones antiguos y tratar de meterme a su yugo nuevamente. Ya no es posible. No me interesa entrar en la historia ni tener éxito; no quiero sus medallitas ni sus palabras de aprobación porque no las necesito.
(...)
Los admiré e hice mías sus ideas por un tiempo y no sabía por qué se me llagaba al cuerpo y el cerebro. Ahora entiendo lo infantil de esos propósitos y al ver sus rostros con esta vista nueva que me he dado, comprendo que no pertenezco a este cementerio.*

*Y me largo*³⁶

Como señala Teresa San Pedro, la intensidad expresiva de Rodas se basa no solo en un lenguaje descarnado, sino en el uso paradójico del diminutivo, que de término afectivo, se torna aniquilador:

36 Ana María Rodas. *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Guatemala: Litografías modernas:1975:9-11.

*Este recurso aligera la obra, restándole gravedad y pomposidad a lo dicho. Trivializa a un nivel superficial, la seriedad del tema y añade el elemento de la ironía. (...) Estos términos de cariño, debido al tono y al contexto en que son usados, adquieren un significado totalmente opuesto al literal. Esta hija no se siente unida a sus padres; éstos son para ella seres lejanos, distanciados, ausentes. Los mundos en los que habitan ambas generaciones son totalmente opuestos.*³⁷

Entre algunas de las jóvenes poetas encontramos el mismo tema, con mayor sintetismo, pero con el mismo enjuiciamiento implacable hacia la institución familiar, escenario de tragedias íntimas, como revelan estos dos poemas de Galindo:

*Hace treintaiséis años
mi padre
asesinó a golpes
los sueños de mi madre.*

*Desde entonces
está preso
cumpliendo cadena perpetua
inconmutable.*³⁸

*Mi abuela no me dejó
una muñeca
una joya
un te quiero
me dejó*

37 Teresa San Pedro. "La palabra directa de Ana María Rodas o la negación de la estética poética tradicional". *Istmica*, Nos. 3-4, 1998, Universidad Nacional UNA, Heredia, Costa Rica: 200.

38 Regina José Galindo. (s.n.) en Acevedo y Toledo: 1999: 45.

-en cambio-
muchos rencores
envueltos en un pañuelo rojo
que decía:
*personal e intransmisible.*³⁹

La condena al padre – y que puede extenderse a todo hombre que mata los sueños de una mujer- es tajante: “*inconmutable*”. Los dos sujetos femeninos de ambos poemas, la madre y la abuela, prolongan una posición de derrota en la primera y agresividad gratuita de parte de la segunda hacia la nieta. En el segundo texto, el sujeto poético coloca en el mismo orden de importancia los objetos: juguetes (muñeca), valor (joya) con los sentimientos afectivos (“*un te quiero*”). Como una cosificación de la persona. Podemos inferir que con una abuela terrible que solo le hereda en línea directa sentimientos negativos (“*muchos rencores*”: afortunado el uso de un adverbio de cantidad en función adjetival en lugar propiamente de un adjetivo calificativo que denote afectividad o rechazo inmediatamente: “negros”, “dolorosos”, “ausentes”, etc.), el juguete no debe formar parte de una memoria infantil feliz. La mancha de color (el adjetivo “*rojo*”) logra con una sola palabra dar la atmósfera del poema.

Es comprensible entonces que estas mujeres tiendan a identificarse con las minorías marginadas -por clase, por raza o por ambas- como los desaparecidos de este poema de Rodas, donde nuevamente utiliza el esquema de simetría binaria de oposición, en este caso muertos (en paz)/muertos (desaparecidos violentamente):

Qué extraño ser es ese
que no entiende
Que me enseñe la lista de sus muertos.
Todos en la cama, por supuesto
y a respetable edad.

39 Regina José Galindo. (s.n.) en Toledo y Acevedo: 1998:94.

*Mire esta mía: cortados prematuros
pisoteados, maltrechos.
A mí no me tocó la suerte
de cerrarles los ojos ni rezar nueve días.
Fueron uno tras otro. Y por el miedo
y el dolor
y la angustia
no tuve tiempo de investigar
cómo
quién
ni por qué.
Pero me consta que desaparecieron.⁴⁰*

En el caso de un país como Guatemala, estos sujetos marginados encuentran una figuración inmediata en los indígenas y los pobres, aunque se trate de poesía no explícitamente comprometida o revolucionaria, y es un filón que más que todas las poetas que nos ocupan, ha trabajado Rodas. Lo mismo vale para un tema candente en el panorama guatemalteco: el fenómeno étnico. Siempre Rodas alude al mestizaje propio de nuestra población, cuando se describe a sí misma como: “mezcla perfecta de indio y europeo/olorosa a pan moreno.”⁴¹ Por su parte, la carencia de memoria histórica entre las más jóvenes -o la supuesta carencia-⁴² cobra un singular rasgo en Flores, quien se apropia de las siglas del REMHI (Relato de la Memoria Histórica, recopilado por la Oficina de

40 Ana María Rodas. “Desaparecidos”. *La insurrección de Mariana*. Guatemala: Ediciones del Cadejo: 1993: 35.

41 Rodas: 1998: 41.

42 Insisto en la imposibilidad de generalizar rasgos en los grupos de poetas, pues por ejemplo Regina José Galindo, presentó en febrero de 1999 una *performance*, *El dolor en un pañuelo* (Plaza G&T, febrero, 1999) utilizando imágenes noticiosas sobre hechos de violencia perpetrados en la mujer. Asimismo, en 1998 ganó el Premio Único de Poesía del concurso organizado por la Fundación Myrna Mack, un ente defensor de los derechos humanos, dirigido por la activista Helen Mack, hermana de la víctima que da nombre a la institución. Estas actividades de Galindo contradicen la aparente indiferencia y/o participación a la vida sociopolítica guatemalteca. Vid. Rosina Cazali. Texto al catálogo de la *performance Sobremesa* de Regina José Galindo. Guatemala: Bancafé: 1999.

Derechos Humanos del Arzobispado, referido a las violaciones a los mismos ocurridas durante la guerra), y en un poema homónimo lo convierte en la protesta por sus derechos amorosos:

*Como
la memoria
amorosa
es ahistórica,
te volví
a asumir.*

*Me volví a equivocar.*⁴³

El tono de esta poesía es confesional y directo. El testimonio propio resulta emblemático de la mujer en general, sobre todo por las que no pueden alzar la voz, o porque no pueden o porque no saben o porque no quieren abandonar una posición cómoda o una tarea inmediata de sobrevivencia. Pero es siempre, a pesar de la expresión gruesa, el discurso de la ladina letrada, que practica el “oficio de poeta”:

*Oficio de poeta.
Menos mal.
Así en vez de castigarme a ciegas
con el pasado
y de llorar a solas
puedo sentarme frente a una máquina tan gris
como el ambiente*

*mover los dedos rápido
y decir que todo es una mierda.*⁴⁴

43 Alejandra Flores. *Ternura derrotada*. Guatemala: Ed. Oscar de León Palacios: 1998:23.

44 Rodas:1998: 52.

Sin embargo, a veces el discurso es más elaborado y utiliza estrategias mediadas por representaciones simbólicas, o bien a través de una reapropiación y refuncionalización irónica de los mitos clásicos, mediante la inversión de roles. Aída Toledo ha logrado textos corrosivos en este filón:

ALGO MÁS QUE DOS DEDOS DE FRENTE

Penélope más lista

Aprovechó el normal

Curso de la historia.

La guerra alejó

*A Ulises*⁴⁵

3

En los sueños de Teseo

Aparezco yo

En los míos

El Minotauro

*(Con el rostro de Teseo)*⁴⁶

Dentro de la revalorización del cotidiano femenino como espacio privilegiado -ya no es necesario ser una frágil heroína a la luz de la luna o una odalisca dannunziana tirada sobre una piel de tigre-, aparecen en los poemas algunos lugares marginados, como los domésticos o los laborales. Y en ellos, esta nueva mujer, desmitificación total del estereotipo de la belleza femenina triunfante. La mirada escrutadora adquiere un tono cáustico e inmisericorde:

45 Toledo:1994:65.

46 Toledo:1994:49.

*Soy un lugar común
como el eco de las voces
el rostro de la luna*

*Tengo dos tetas
-diminutas-
la nariz oblonga
la estatura del pueblo.*

*Miope
de lengua vulgar,
nalgas caídas
piel de naranja.*

*Me situé frente al espejo
y me masturbo.*

*Soy mujer
la más común
entre las comunes.⁴⁷*

La ostentada “vulgaridad” del sujeto poético utiliza expresiones hiperbólicas (“*la más común/ entre las comunes.!*”), pero en clave inversa a lo usual: ni para convertir la voz en melodrama, ni para exagerar atributos convencionales de belleza o delicadeza asociados a la mujer. De hecho, no se habla de “senos” sino de “*tetas*”, no de “piel de durazno” o de “alabastro” sino la celulítica “*piel de naranja*”, verdadero azote estético. Las “*nalgas caídas*” constituyen la negación de la apariencia física deseable en la actualidad, así como la baja estatura “*del pueblo*” o la “*nariz caída*”, que otras remediarían con la cirugía plástica. Pero esta mujer se acepta naturalmente, así como existen fenómenos inmediatos y cotidianos “*el eco de las voces*” o “*el rostro de la luna*”. Ella es un ser inmediato y cotidiano,

47 Regina José Galindo, (s.n.), en A. Toledo y A. Acevedo:1998:96.

también, merecedora, en primera instancia de los cuidados y satisfacciones eróticas, que ella misma se suministra, como rasgo de independencia física y por asociación, emocional.

Una de las estrategias más eficaces de esta poesía reside en el uso del humor, la parodia, la ironía e inclusive el sarcasmo. Estas actitudes, consideradas más propias de la inteligencia -masculina, claro-, demuestran que la lucidez y el juego intelectual no es patrimonio exclusivo del hombre. La crítica elaborada a través de este tipo de discurso es devastadora, ya que con pocos versos algunas de estas poetas logran pulverizar modelos seculares de sumisión femenina: Puede ser con textos epigramáticos:

Epigrama 11 ASÍ PLANTEABAS TUS BATALLAS

No

No querías mis ideas

Querías penetrar mi cuerpo

(Endnotes)

*a con las tuyas*⁴⁸

O retratos cáusticos:

I

El ojo

De mi Polifemo

Miró siempre

En una sola dirección:

*la de su ego.*⁴⁹

48 Toledo: 1990:19.

49 Toledo: 1994:67.

La maternidad ya no es vista como única meta para estas mujeres, sino como una decisión privada que conlleva responsabilidades también sociales. Para algunas, como Toledo, es plenitud: los ojos de la hija son como estrellas: “*Es pequeña y brillante/ Como las pupilas de mi niña*”⁵⁰; a su niña hereda no solo sus pequeñas grandes posesiones materiales sino sobre todo: “*Mi persistente capacidad de amar.*”⁵¹

Para otras, como Galindo, un proyecto fisiológico, “*Gotas de sangrel espesas/ malolientes/ salen a chorros/ por mi alcantarilla destamponada*” inconcluso e intrigante: “*y me despido de ellas/ con una lágrima./ Sus ojos, su boca, sus manos. / Rumbo a una cloaca van sus latidos.*”⁵² Flores lleva a niveles tremendistas una concepción de tipo necrófilo en “*El gusanito del amor*”, del cual cito la estrofa inicial y las finales: “*Mis gusanitos nacerán/ a tres metros bajo tierra/ cuando mi cuerpo/empiece a descomponerse./ Los tuyos/ a diez excavaciones de distancia/ harán lo mismo.*” (...) *Se encontrarán a mitad del camino./ Y se aparearán ansiosos/ frente a los restos de un niño/ para fecundar una larva/ la que en otra vida/ será el gusanito del amor.*”⁵³

Insistente la textualización del cuerpo femenino. A partir de Ana María Rodas, se escribe abiertamente “desde el cuerpo”, asumiéndolo gozosamente, como parte escindida de la identidad femenina. Dice Rodas en el poema numerado “9”: “*Tengo hígado, estómago, dos ovarios, / una matriz, corazón y cerebro, más accesorios. / Todo funciona en orden, por lo tanto, / río, insulto, lloro y hago el amor. / y después lo cuento*”⁵⁴ Los sustantivos (los órganos) son vehículo para los verbos (en infinitivo, es decir, la acción virtual, pero sobre todo dependiente de la voluntad del sujeto) poético. Gabriela Gómez reduce el acto amoroso a una enumeración de puros sustantivos y preposiciones de espacio y lugar y artículos posesivos, con total ausencia de verbos y adjetivos, es decir de acción y valoración

50 Aída Toledo. *Cuando Pittsburgh no cesa de ser Pittsburgh*. Guatemala: Editorial del Pensativo: 1997:34.

51 Toledo: 1997:35.

52 Regina José Galindo. (s.n.) en Acevedo y Toledo: 99: 47.

53 Alejandra Flores en Toledo y Acevedo: 1998:95.

54 Rodas:s.f.

afectiva, y se vale también de la disposición gráfica para darle fuerza a su texto, como puede observarse en los versos finales de “*prePOSICIONES comprometedoras*”:

Tu boca
Tu lengua
Tu ombligo *frente a mi ombligo*
Tu cuerpo *bajo mi cuerpo*⁵⁵

El discurso poético aparece frecuentemente impregnado de intertextualidades a veces cultas –dirigidas a un lector conocedor–, que denotan a la mujer letrada. Mónica Albizúrez inserta algunos versos del famoso “*Yo pienso en ti*”, del poeta romántico guatemalteco José Batres Montúfar, y parodia irónicamente la voz masculina que expresa el amor idealizado y esperanzador en su “*Montufariana*”. La voz poética femenina, por el contrario, asume un tono neurótico y desesperanzado, como puede apreciarse en este fragmento final:

(...)
Y sin embargo
 aquí me tienes
 medio enajenada
esperando ansiosa
 el próximo encuentro
repitiendo
 el
 eterno
yo pienso en ti
 tu vives
 en mi mente
 en mi cuerpo
 y

55 Gabriela Gómez, en Acevedo y Toledo:1999:82.

*en mi angustia
a toda hora
(por supuesto)*⁵⁶

No podía faltar una alusión a Sor Juana: un fragmento de “*Pudiste haber sido normal*” de Aída Toledo, evidencia su sustrato académico también por el uso de términos como “*ahíta*”:

*Ninguno de esos mundos
me fue ajeno
Ni Sor Juana y los miles de
hombres necios que repetí
Ahíta de resentimiento.*⁵⁷

Otro fenómeno de intertextualidad es la utilización de términos tomados de otro idioma, específicamente el inglés, globalmente familiar en la actualidad, ejemplo de ruptura de fronteras que ceden ante el modelo transnacional. Un fragmento último del poema “*Recibe de mí*” de Gómez:

*Para que no puedas decir nobody
Nobody here
There's nobody here for me
Y te sientas
Por mi culpa
De tu verdadero tamaño*⁵⁸

La cultura del bombardeo de la imagen forma parte del cotidiano paisaje urbano –el paisaje geográfico es inexistente– de las más jóvenes por lo que es comprensible el cuidado que destinan a la diagramación espacial de los textos, imprimiéndoles así no solo un ritmo lingüístico, sino también visual. Algunas críticas encuentran en esta: “*estética del gusto y el regusto por la imagen*”

56 Mónica Albizúrez, en Toledo y Acevedo: 1998:90.

57 Toledo: 1994:21.

58 Gabriela Gómez en Toledo y Acevedo:1998:100.

*plástica –la herencia vanguardista– (...)*⁵⁹ En este poema de Regina José Galindo, la ingeniosa composición gráfica del texto –espacios cada vez más cerrados entre palabras obsesivamente repetidas y el uso de diferentes puntos de impresión– transmiten el ritmo de la masturbación por medio de recursos como la exclusión de las comas que conducen a un *crescendo* que finaliza con unos postorgásmicos puntos suspensivos.

Con mi mano me basta

*ella no me somete
ni me pone a prueba*

*conoce mi punto
la fuerza justa
el ritmo*

*uno dos tres cuatro uno dos tres
cuatro uno dos tres cuatro uno dos
tres cuatro uno dos tres cuatro uno
uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tr
es cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cua
tro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos
cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos tres cuatro uno dos
trescuatrounodostrescuatrounodostrescuatrounodostrescuatrounodostrescu
atrounodostrescuatrounodostrescuatrounodostrescuatrounodostrescuatrou
atrounodostrescuatrounodostrescuatrou
uno dos tres...⁶⁰*

59 Anabella Acevedo y Aída Toledo, “Cuando el poeta novísimo despertó” en Acevedo y Toledo:1999:16.

60 Regina José Galindo. (s.n.), en Acevedo y Toledo:1998:46 (Nota: resulta imposible transcribir exactamente la resolución visual de este poema, pues todo el bloque último en punto menor caza al margen derecho, exceptuando las últimas dos líneas. No en balde hay que recordar que Galindo es artista de la gráfica).

Otro aspecto muy singular de las poetas jóvenes -y que responde al anticanon del canon posmoderno- es la abolición de las divisiones entre las diferentes prácticas artísticas. Es el caso, sobre todo, de las *performances* poéticas donde el texto se apoya en estrategias visuales: composición con objetos, participación por medio del propio cuerpo para enfatizar su discurso, entre otras. Es el caso de Regina José Galindo con sus polémicas *performances* poéticas recientes. En una de ellas *Lo voy a gritar al viento* (Edificio de Correos, 1999), se colgó del arco del edificio de Correos, en el centro de la ciudad, como “*un ángel posmoderno*”, según acertadas palabras de Anabella Acevedo,⁶¹ a horas de tráfico, y desde allí leía sus poemas y luego tiraba las páginas al público que pasaba. En la más reciente instalación-*performance*, *Sobremesa* (Vestíbulo Banco del Café, 1999),⁶² con la cual ganó el premio del Proyecto Jóvenes Creadores Bancafé, desmitificó la mesa familiar como espacio ritual de condivisione de alimentos y afectos, tirándose cual feto debajo de una de las tantas mesas -desde las más cotidianas hasta las más elegantes que pueden existir en un hogar- en donde pegó sus textos escritos a mano -poemas y fragmentos de diarios. Esta vez, Galindo optó por el silencio.

De cara al siglo XXI: final abierto

Al adueñarse de su propio destino, cuestionando los roles impuestos históricamente por la sociedad patriarcal y la jerarquización desventajosa de su posición, estas poetas feministas han elaborado un discurso poético que, aunque haya atenuado la cólera inicial, continúa en estado de alerta. Estas escritoras guatemaltecas demuestran que ellas son capaces de dar su exacta autorepresentación, con una visión producto de su ser biológico, su identidad, su condición, su presente, pero sobre todo su futuro. Su escritura, además de oficio estético, es compromiso político y social en sentido amplio, que trasciende un enfoque clasista o economicista, y toma muy en cuenta aspectos culturales para reconocerse como grupo marginal.

61 Esta frase procede de un texto periodístico próximo a publicarse, que me fue proporcionado por la autora, precisamente como respuesta a una crítica negativa a la última instalación-*performance* de Galindo, *Sobremesa*.

62 Cfr. Cazali.1999.

Hay que recordar ininterrumpidamente que la poesía feminista de las autoras seleccionadas procede de una cultura de la violencia y de un contexto marcado por una larga guerra civil sangrienta y no declarada. Así, la voz inaugural de Ana María Rodas por una parte agrede al sistema desde dentro y con sus propias armas, cuanto por el desengaño frente a la utopía familiar y política. Su escritura presenta una visión totalizadora y un tono amargo y colérico. Con Rodas inicia la estación de la transgresión poética feminista que se inscribe en una lucha de liberación, a través de la construcción simbólica de un nuevo erotismo, en principio autocelebrativo, luego manipulador frente al hombre y finalmente anhelante de una relación compartida equitativamente.

La poesía de mujeres no vuelve a ser la misma después de Ana María Rodas, como bien lo testimonian mordacidad epigramática y culta de Aída Toledo. El mundo externo va perdiendo brillo y el reclamo de las novísimas recae ahora casi exclusivamente sobre el fracaso del mito familiar, perdido irremediablemente en los vericuetos de la posmodernidad guatemalteca, signada por la disolución de la memoria histórica, la tecnología y el mercado, como por una posguerra hasta ahora poco prometedora. Estas jóvenes cosmopolitas de la aldea global no cuestionan sino que exigen sus propios derechos y definitivamente optan por un mundo donde las jerarquías de todo tipo han desaparecido, así como las centralidades culturales.

La expresión poética última alcanza límites radicales en la desnudez y casi grosería del prosaísmo: el ataque al lector es tan frontal o más que el de Rodas. Estas jóvenes poetas que ya no se asombran ante nada, logran en cambio sorprender al lector por su escritura excesiva, llevada a límites experimentales que desbordan cualquier atisbo de retórica tradicional. A veces, sin embargo, se filtra en sus textos una especie de nostalgia intuitiva no por paraísos perdidos, sino desconocidos. Y son instantes en que sus voces develan la vulnerabilidad juvenil que tenazmente se empeñan en esconder. La constatación de que los padres son terribles, pero que la relación entre hombre y mujer a pesar de todo el camino recorrido sigue siendo conflictiva constituyen índices que una lectura atenta capta entre líneas de un discurso de vulnerable incertidumbre paralelo al autosuficiente y egocentrista. Así, a

veces ese agobio de vivir emocionalmente tan de prisa y sin mayores puntos de referencia se filtra no solo en las estructuras y estrategias discursivas, sino en el tono desolado y desencantado de muchos textos.

El recorrido de la poesía feminista guatemalteca ha sido tortuoso. No ha habido utopías o sistemas sociales que la respalden —como pudo ser el caso de las poetas nicaragüenses durante el período sandinista—, sino que ha implicado una fatiga intermitente contra todo, desde la publicación de los textos, hasta el espacio para ser escuchadas. Como si fuera poco, además de soportar una guerra, han debido sufrir la incomprensión y hasta la denigración, no solo como escritoras. El precio ha sido muy alto, tanto en el ámbito personal como profesional.

Su práctica textual ha sido y es un proceso consciente de autoafirmación a través de la creación de estrategias subversivas. La desconstrucción de las poéticas convencionales no es gratuita, ni un fin en sí mismo. Es más que eso. Es una metáfora viva de protesta, liberación y construcción de algo nuevo. No solo en la literatura. De allí que a esta escritura tan cuestionadora e innovadora difícilmente se le pueda aplicar una lectura neutral: sus textos imponen una definición.

Estas escritoras guatemaltecas se han tenido que inventar como mujeres y como poetas; han descubierto zonas de divergencia y de convergencia con el hombre. Su discurso de alguna manera tiende puentes para la construcción de espacios de libertad democráticamente —y conflictivamente— compartidos paritariamente con los otros, sean hombres o mujeres. También aquí podría ser posible utilizar el esquema de “*la articulación de las diferencias*” étnica propuesto por Mario Roberto Morales⁶³ en clave metafórica.

La poesía feminista guatemalteca se singulariza por su honda tensión interior y la expresión desnuda y frontal, así como por la intermitente experimentación de sus propias estrategias discursivas. Una mirada hacia el futuro puede imaginar algunos posibles caminos, que van desde la inserción en la litera-

63 Cfr. Morales: 1999.

tura de textos “líquidos”, es decir, los hipertextos cibernéticos de estructuras abiertas al infinito y susceptibles de mutaciones interactivas, con la utilización de técnicas gráficas, y donde el concepto tradicional de autoría desaparece. O quizás un retorno a discursos menos confrontativos tanto por el tono como por las estrategias utilizadas. En todo caso, es seguro que la tecnología no acabará con estas tenaces voces guatemaltecas, sino que probablemente convivirá con los textos escritos. Acaso de la ira y el cansancio se pase a la tolerancia, pero eso depende de los cambios y oportunidades reales que la sociedad ofrezca a las mujeres y que ellas sepan demandar.

Sin adoptar las ingenuas actitudes de la *correctness* política, estas poetas guatemaltecas se encaminan con determinación irrenunciable a la realización de su potencial creativo y humano en su inmediata circunstancia histórica. Como pioneras y de alguna manera -aunque el término lo considerarían seguramente muy retórico- profetas en su tierra.

Han construido un universo simbólico reivindicativo –sin ser totalmente excluyente– valiéndose de estrategias experimentales y jugando con las indispensables “*líneas de fuga y de ruptura*” que señalaba Nelly Richard, donde polifónicamente coexisten los registros ásperos con otros –los menos por ahora– jubilosos y celebrativos. Como cualquier identidad, la femenina también es cambiante, provisoria, se cristaliza fugazmente en intersecciones entre lo existente y lo imaginado. Seguramente la escritura feminista proseguirá recorriendo un camino paralelo al identitario, expresándose con registros variados, sin límites a la fantasía y las estrategias escriturales.

Contares y cantares

Asedio a la ciudad sagrada

Los rastros de mi deseo -Relato de amor intenso de Rafael Cuevas Molina¹ constituye la tragedia de la pasión, pero también la de la inteligencia. El conflicto irresoluble entre la obsesión emocional –casi enfermiza– por la mujer amada, y la certeza de la imposibilidad humana por la posesión total. Salvo breves e intensos paréntesis de unión erótica y fusión espiritual, el protagonista-narrador, inexorablemente destinado a la exclusión, ronda inútilmente las murallas de la codiciada e impenetrable ciudad sagrada, la cual encierra la totalidad del conocimiento y la felicidad perfectos.

La obsesión por la persona amada fue un tema –también obsesivo– para el romanticismo. Basta recordar el “*sola, fija, sin tregua, a toda hora*” del “*Yo pienso en ti*” de José Batres Montúfar; la inutilidad de la distancia impuesta a María y Efraín; la trascendencia después de la muerte en algunas de las mejores rimas de Bécquer. El personaje masculino demostraba vulnerabilidad, pero más que hacia la amada, hacia el mundo. Y su misma sensibilidad excesiva lo convertía en el primer colaborador y –paradójicamente– enemigo de sí mismo.

La contradicción subyacente en el universo romántico es la de yo/mundo. En este texto, la contradicción se desplaza a yo/ella. El personaje femenino no solo es el objeto del deseo, sino también frecuentemente elemento opositor a la consecución del mismo. Así, la figura femenina se crece y trasciende los límites meramente humanos para adquirir connotaciones sobrehumanas. Ya no es la pareja romántica obstaculizada por el mundo, la adversidad, el destino, la fatalidad o como quiera llamársele. Al ser ella compañera ocasional de este drama, pero también sujeto ajeno a la tragedia que causa, el perso-

1 Cuevas Molina, Rafael. *Los rastros de mi deseo -Relatos de amor intenso-*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 2000.

naje masculino aparece doblemente vulnerable y minimizado si se compara con su antecesor romántico, pues aquél se enfrenta a una época fuera de las capacidades humanas.

Esta nueva focalización sobre el sujeto femenino es un indicio del cambio de sensibilidad y de las marcas que la historia ha impreso en los roles genéricos impuestos y de consecuencia, en relaciones entre hombre y mujer. En el texto de Cuevas, los roles se han invertido de manera radical: insólitamente para una escritura masculina, el sujeto femenino aparece como el dueño absoluto de la situación. La pasividad, la inferioridad, la exclusión, la inestabilidad emocional pasan a ser atributos del sujeto masculino. Esta transferencia puede interpretarse como una aceptación pública de la sensibilidad de la psique masculina (que en este caso, adopta un tono casi masoquista). Un inicio de nivelación emocional, que como todos los principios, siempre es radical.

El erotismo, elemento substancial que sostiene el texto, aparece descrito minuciosamente no solo como delirante copulación física, sino como metáfora de unión. La pasión sexual como apetito literalmente insaciable trata de atrapar con la descripción lenta de los momentos la única transubstanciación posible. Este tortuoso recorrido interno por ella -desde la fisiología escondida del cuerpo de la amada hasta los intersticios seguramente oscuros de su psique- avanza con la curiosidad de una aventura a lo desconocido, pero también con una cierta tendencia morbosa a describir eventuales secretos mortificantes.

El núcleo del drama de este lento relato se encuentra en ser, pero no ser; en estar, pero no estar. En desear, pero no alcanzar, a pesar de utilizar la voluntad. De armarse de todas las tácticas de seducción posibles; los obsequios como dádivas devotas en el altar; un sutil chantaje emocional; la construcción de un escenario-templo donde la diosa viva cotidianamente. Y pasar todas las pruebas, que van desde la duda gratuita o no, hasta el terror de abrir cajas de Pandora.

La unión entre un común mortal -y en este caso automenospreciado- y una deidad solo puede existir en las mitologías. Reconstruir estas relaciones

en este tiempo resulta imposible, a menos que no se trate de un Olimpo *light*: la mitificación global de las nuevas divinidades del rock, el cine, la moda, la política, y en general, de personajes unidimensionales propios de la cultura-espectáculo posmoderna. El caso de *Los rastros de mi deseo* es otro. El narrador erige un obstinado culto sin esperanza, que solo puede explicarse esquemáticamente a la luz de alguna teoría psicoanalítica -que sería excesivamente banal, o de una tendencia hacia el infinito que podría revelar carencias espirituales o llagas profundas todavía no sanadas. Una religiosidad laica porque se trata de re-unirse -“re-ligarse”- con la fuente primigenia que supondríamos- yace jungghianamente a nivel profundo y que puede enlazarse con el arquetipo de la madre-tierra. La unión ideal e indisoluble sería el nirvana donde la realidad no golpearía cotidianamente al sujeto masculino, quien se autodeclara incapaz de insertarse en el mundo. O también la inmovilidad total de la muerte.

La mujer aparece transmutada en diosa. Así, también a ella se asignan funciones que rebasan su dimensión y condición humana, y por lo tanto es una paradójica deidad condenada a la imperfección. El narrador la coloca en posiciones elevadas, mientras que él observa absorto desde lo bajo o desde afuera, pues ella siempre es un espacio recintado, salvo muy fugaces momentos de comunión que operan como epifanías, que más bien dejan entrever un infinito inalcanzable. Él aparece siempre lejos, persistentemente a la búsqueda de paraísos y tiempos perdidos, que acaso fueron gustados antes de que la inocencia fuera mutilada por la violencia circundante, pues el texto no prescinde de sus ligamentos históricos, aunque en clave muy sutil.

Para construir un conflictivo universo simbólico, Cuevas utiliza estrategias discursivas barroquizantes, idóneas para expresar, a través de contrastes y oposiciones, situaciones límite. Ella es la estabilidad, la certeza, la totalidad; él, la inestabilidad, la duda, la relatividad. Es significativa la tendencia en su escritura a los registros discordantes: a la expresión pulida, el uso coloquial de la segunda persona “vos”; a la oración extensa, las frases exabruptos y breves. Por otro lado, la intensidad y el énfasis mediante la acumulación de elementos léxicos: sustantivos, adjetivos, verbos. Esta acumulación refuerza

el sentido religioso cuando se refiere a ella, porque adopta la estructura de la letanía religiosa exaltadora de sus cualidades, mientras que exhibe rasgos en clave negativa al referirse al personaje narrador, mediante adjetivos desvalorizadores.

La índole híbrida de este relato -que no es un cuento o una novela en el sentido tradicional- apunta hacia una dimensión que sobrepasa el anticanonismo posmoderno. Este tipo de escritura fragmentada y lenta constituye un indicio del drama profundo ocasionado por la atomización de un entrevistado universo utópico. Para dar un cauce al fluido narrativo, que muy rara vez se hunde en dimensiones subconsciente, el texto aparece estructurado en tres momentos: *“Los rastros íntimos”*, *“Los rastros de las ofrendas”* y *“Los rastros esquivos”*, que corresponden a tres etapas del recorrido de este largo discurso descriptivo de la figura de la mujer amada en el cual la anécdota resulta prácticamente inexistente. Las insistentes técnicas de seducción o de obtención del favor preceden al inevitable fracaso -o a lo sumo el éxito parcial- del sujeto masculino condenado a no conseguir el objeto de su deseo. Por otro lado, el texto revela relaciones con la escritura de la memoria por el tono intimista y confesional, como una especie de biografía interna donde la focalización el yo cede infatuado no a su propia figuración como personaje, sino a la del personaje ausente y dominante: ella, permaneciendo él en posición y función de vasallaje. Pero no es factible calcarlo en el modelo de la literatura cortesana, donde el caballero ejecuta hazañas meritorias para finalmente obtener el amor de la dama, una mujer ángel idealizada. El combate extenuante ya no con dragones medievales, sino con sus correspondencias actuales, los famosos fantasmas internos, que no aseguran el éxito.

Ella es el centro, la fuerza, el eje del tiempo y del espacio. El manto y cobija, pero también cortina. No es una Ariadna que entregue hilos para resolver acertijos, ni Penélope paciente. No ofrece ni soluciones ni esperanzas. No puede. Es un ser humano al que se le pide de una manera casi patética el prodigio ultraterreno. Pero en el fondo, esta capacidad de imaginación y entrega absoluta tiene su propia grandeza. La grandeza de las pasiones humanas.

Esta mujer amurallada, probablemente por propia decisión pero también a pesar de sí misma, revela la finitud de los límites humanos. Unos a otros seremos siempre seres periféricos y extraños. Capaces solo de fugaces regresos a un útero perdido donde nos sentimos como: *“Pez sumergido, buzo rodeado de agua en los mares tibios del Caribe, medusa flotando bajo la luz cenital sobre el océano.”*² Y acaso la muerte no sea un similar y definitivo viaje acuático.

La única ambición del personaje narrador se convierte en trascender en y para ella –alfa y omega– después de la muerte. Marcado a fuego por su presencia y su ausencia, él la recupera y fija en su escritura que es himno a una imposible deidad. Pero un testimonio de las capacidades humanas de imaginar, de soñar, de amar –paradójica y quevedianamente– más allá de lo humano.

2 Cit., p. 17.

Libertad en llamas: paralelismos de encuentros y desencuentros

Parfraseando a Mario Vargas Llosa, Gloria Guardia confiesa que la historia es “*uno de sus demonios –una de sus obsesiones– históricos y personales*”. No podía ser de otra forma para esta escritora panameña tan entrañablemente ligada a Nicaragua por ser nieta de Benjamín Zeledón, jurista brillante, Ministro de Guerra, Embajador acreditado en Guatemala, Juez de la Corte Centroamericana. Ahorcado por los norteamericanos en 1912 por su lucha en contra de la intervención, este patriota se convierte en el héroe de guerra que motiva a Sandino a vengarlo, dando así origen a su gesta y a su propio mito. Como es sabido, esta lucha fue retomada después de su fracaso en los treinta, por jóvenes guerrilleros en los setenta.

La pesadez de muchas novelas históricas afortunadamente no aparece en *Libertad en llamas*.¹ La reapropiación y resignificación de la memoria colectiva mediada por una escritura de estrategias narrativas eficaces provoca una lectura ágil y apasionante. En esta novela existe un entrecruce, por medio de encuentros y desencuentros, entre la pequeña historia de los personajes y la Historia con mayúscula. Pero también esto puede aplicarse a los entrecruces entre historia oficial y no oficial; entre hechos y personajes reales y otros imaginados o rediseñados; entre países hegemónicos y subdesarrollados; entre cultura central y periférica; entre otredad e identidad; entre sistema patriarcal y feminismo incipiente; entre cánón y anticánón literario. La escritora panameña logra articular el oxímoron propio de la novela histórica el enfrentamiento de dos términos contrapuestos: “novela” como sinónimo de fantasía concretizada en un objeto estético (el referido); e “histórica”,

1 Guardia, Gloria. *Libertad en llamas*. México: Plaza & Janés, 1999. Para las citas tomadas de este libro, me limitaré a señalar el número de página (s).

relacionada con los datos y enfoques de una ciencia social, o supuestamente tal (el referente).²

Guardia logra un interesante discurso narrativo que fluctúa sinuosamente entre realidad empírica y realidad simbólica. En esta novela, el privado y el público se atraviesan simultáneamente, creando puntos de tensión narrativa, que superan lo lineal o previsible, propios de una historia en principio ya conocida por el lector. El discurso narrativo es fruto de un minucioso trabajo de localización y selección de material historiográfico oficial y no, a lo que se agrega la mediación ficticia mediante operaciones de simbolización literaria.

Así, para quien tenga una concepción esquemática de la novela histórica como banal ficcionalización de un material documental o animación de personajes famosos, la lectura de este texto será desconcertante por el hábil trabajo de construcción del texto a partir de la desconstrucción³ de los discursos oficiales en torno a un período preciso de la historia nicaragüense: los finales de la década del 20 cuando Augusto César Sandino, “El Pequeño General de Hombres Libres”, se lanza a la lucha clandestina en contra de los invasores con un grupo de fieles seguidores. Pero también por su visión histórica insólitamente crítica de las grandes figuras, particularmente de Sandino, parcialmente bajado del pedestal heroico y redimensionado a escala humana. Sin olvidar el vivo fresco de época y el sutil sentido del humor con que caricaturiza a los invasores y a buena parte del patriciado nicaragüense.

Por su estratégica localización geográfica, Nicaragua fue país ocupado, y no metafóricamente. Será precisamente la reacción frente a la intervención, como eje determinante de la acción narrativa, la que defina a todos los personajes. El enfrentamiento con este hecho precisa las funciones de los personajes, y a la vez, explica su colocación ideológica a lo largo de las secuencias narrativas.

2 Cfr. Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995, p. 53.

3 Guardia, Gloria “*El último juego y Libertad en llamas: la búsqueda de la identidad nacional a través de la desconstrucción del discurso colonial*”. Texto fotocopiado.

Las rencillas entre los grupos que tradicionalmente han detenido el poder en Nicaragua, los liberales y los conservadores, apuntan hacia un conflicto intraclasista, es decir de roce de intereses más que a diferencias fundamentales ideológicas -y menos aún de ejercicio administrativo político- entre sujetos, a efectos reales, todos reaccionarios o inclusive retrógrados. En un parte de guerra encontramos una explicación a la crisis nicaragüense:

Primero: la ambición de la plutocracia de los Estados Unidos, ansiosa de acentuar su irradiación imperialista. Segundo: la indiferencia de los gobiernos oligárquicos de la América nuestra, incapaces de comprender los problemas del Continente. Y, tercero: la corta visión de los políticos nicaragüenses, afanosos de llegar al poder, aunque sea en desmedro de los intereses de su patria. (p.48-49)

El proyecto político subyacente en el texto, nunca proclamado como manifiesto y menos aún con la patética ingenuidad de lo *politically correct*, aparece enunciado en las reflexiones y actitudes de Esmeralda, la protagonista. Esta fascinante nicaragüense, rebelde ante los modelos tradicionales, constituye un antecedente directo de la mujer liberada actual. Es una joven intelectual formada en las aulas universitarias con Ortega y Gasset, frecuentadora del gran mundo europeo de lo que sería el futuro *jet set*; que al tomar conciencia de las injustas desigualdades sociales de su país y no encontrar eco en los nicaragüenses de su misma clase, opta por ingresar clandestinamente al movimiento de Sandino, como una especie de embrujadora Mata Hari centroamericana. Darianamente “*audaz y cosmopolita*”, perfumada, elegantísima como se debe serlo -de la manera más natural- esta *femme fatale* local simultáneamente aparece fumando -con boquilla, claro- en las fiestas elegantes de la elite; conversando con políticos y embajadores acerca de los últimos gritos de la moda cultural europea; bailando impecablemente el tango, el danzón y el charleston, pero en realidad, con los ojos y oídos muy atentos. En aquella época el espionaje todavía constituía una actividad artesanal -los partes de guerra y los informes se escribían y eran conducidos con la secretividad y pasión de las cartas de amor: a mano y personalmente. La helada virtualidad tecnológica ni se sospechaba.

La utopía esbozado por Esmeralda, entonces, en cuanto sujeto perteneciente a una exigua burguesía nicaragüense iluminada por lo mejor del pensamiento liberal europeo de la época, estaría basada en una concepción laica y democrática del Estado, a su vez propiciador de un desarrollismo que podría adoptar la forma de un incipiente capitalismo progresista. Como punto de apoyo, el reconocimiento de una identidad en su estado propio –el de incesante transformación-, que se opone al otro, el invasor, y que genera simultáneamente, un arraigado nacionalismo expresado en un irreducible antiimperialismo. (Utiliza la única retórica posible, la de la época).

Desde esta perspectiva, quienes detentan el poder político y económico deberían asumir un papel más dinámico y progresista. No existe en el texto la validación de una propuesta revolucionaria, sino de una reformista, y de apego a la institucionalidad. Piénsese en los consejos de Esmeralda a la joven Clara para que estudie, y en esto es coherente con el enfoque liberal de la importancia de la cultura como agente de cambio para el desarrollo. O para que la madre organice un taller de costura en la modalidad de pequeña empresa, aligerando así el yugo económico y matrimonial. Y por otro lado, la indignación de Esmeralda por el ataque de Sandino y sus hombres a la propiedad privada.

Demostrando coherencia con su visión de intelectual seguidora de la corriente liberal, Esmeralda termina por romper con el proyecto insurreccional de Sandino, cada vez más encauzado, hacia la izquierda, por razones de estrategias más internacionales que internas. En efecto, Sandino en principio era panamericanista y: *“Se visualizaba como el heredero directo del pensamiento y de los ideales panamericanistas de Bolívar”* (p.93), a la par profesaba un visceral rechazo hacia los norteamericanos que habían invadido su tierra. Pero progresivamente los comunes lazos de nacionalismo y antiimperialismo de Esmeralda y el General Sandino frente a la injerencia norteamericana -continúo utilizando la retórica de la época- ceden ante irreconciliables diferencias respecto de una visión ideológica y de estrategia y tácticas para alcanzar el poder. Inclusive frente a una común preocupación ética de tipo laico, que busca dar sentido a través de la construcción de una utopía de genérica justicia social, no es posible lograr un acuerdo, a pesar del diálogo. Esmeralda lo expresa en estos términos:

(...) me enferma la inestabilidad de Nicaragua, porque es una tierra fácil de amar, pero está embarrada con la baba de las intrigas de un bando y del otro, y, sobre todo, de la avaricia de otros países. Debo decir que espectáculos como este que acabo de vivir me enferman, acaban con mi tolerancia, con mi paciencia, con mi voluntad de batalla, con mi ardor ideológico, concebidos y alimentados a la sombra de aulas universitarias, muy teóricas."(p.198)

Lo que hasta hace poco, con instrumentos de análisis marxista se hubiera dicho de una brecha irreconciliable entre la teoría y la práctica de una joven de la alta burguesía infatuada de mística revolucionaria.

La mayor parte del patriciado nicaragüense cae en arrobada frente a los nuevos patrones culturales norteamericanos, en escenas de muy fina ironía, dignas del mejor *kitsch* tercermundista. Notable es la de la fiesta para el pionero de la aviación Charles Lindbergh a su llegada en un no tan inocente viaje de buena voluntad a Nicaragua, enmarcada en un ostentoso cosmopolitismo y por eso mismo terriblemente municipal, adornada intencionalmente con florilgeos corintelladescos:

La tarde la recepción una brisa dorada con aroma a pasto, se colaba por las arcadas del caserón del Club, situado en las cercanías del lago de Managua, que Frutos había decorado con alfombras azules, inmensas guirnalda de azahares, canastas de gardenias, palmeras enanas y frutas tropicales, colocando en los jardines réplicas gigantescas y, en papier maché, del Espíritu de San Luis, del Chrysler Building, del Arc de Triomphe y de la Tour Eiffel que, al ser iluminadas con enormes reflectores, importados por la Legación americana para la ocasión, daban un toque decididamente extravagante al ambiente de aquel centro social, conocido por sus salones elegantes y sobrios y, sobre todo, por ese encanto casi olvidados de los rancios cortijos sevillanos.
(p.23)

Sin embargo, la actitud de algunos de los personajes más lúcidos —o de mayor cultura y mundo—, es de rechazo frente a la creciente imposición de esos patrones, por ser signos tangibles y derivados de la ocupación del pro-

pio suelo. Los paradigmas culturales serán los europeos que legitiman como marco de referencia las reacciones y acciones tanto en la vida pública como en la privada. Paralelamente, sin embargo, aparecen dos paradigmas de raíces propias, respectivamente en el campo ideológico y en el estético: Sandino y Darío. Frente a una máscara ajena que se pretende imponer sobre el propio rostro, esos dos “*ciudadanos inevitables*”—parafraseando a Coronel Urtecho en su “*Oda a Darío*”—, se convierten en los puntos de referencia y forjadores de un perfil nicaragüense que opone al mundo y sobre todo a los invasores. En efecto, en esta novela como en casi toda la novela histórica latinoamericana existe una preocupación por establecer respuestas a interrogantes acerca de quién se es; definir la propia identidad que se estima débil frente a otras bien definidas, como son percibidas las europeas.

El caso de Frutos de Alegría es ilustrativo. Sus horizontes y puntos de referencia serán siempre los de la cultura metropolitana, pero también los de una infancia mitificada -como casi siempre sucede con esta estación humana- cuando recuerda por algunos períodos transcurridos en el campo, con modos de vida sobrios pero dentro de los privilegios que implica ser nieto de un abuelo hacendado. Este maduro y galante pintor, graduado con honores en *L'Ecole des Beaux Arts* de París, donde residió por más de treinta años, aparece como un extravagante Monsieur de Charlus leonés. Un *dandy* dannunziano extraviado en el trópico, que de diseñar escenografías para los ballets rusos, termina haciendo los altares de la Purísima, decorando fiestas de las damas de sociedad, organizando banquetes oficiales y dando clases particulares de pintura. Resiste estoicamente el calor, la estrechez económica, las moscas, la falta de museos y otros refinamientos galos con toda elegancia apoyándose solamente en una exquisitez de vida y trato, que como mínimo resulta bizarra para el medio. Su ropa parisina de antaño, -de tan *demodée*, casi patética- acentúa el encantador decadentismo de este personaje.

La máxima creación de Frutos, a su regreso de París, fue el monumento a Darío, su gran amigo en la capital francesa, concebido muy dentro del gusto alegórico y estetizante de la época; y una versión de los solemnes funerales de Víctor Hugo para los del poeta nicaragüense que por falta de medios y elemento humano termina por ser caricaturesca. Un cambio abismal, si uno

piensa que Frutos vivió el final del París de la *Belle Époque* y el surgimiento de las vanguardias; que se relacionó estrechamente con personajes míticos del arte y la mundanidad: Jean Cocteau, Diaghilev, Coco Chanel, entre otros. Que entre sus relaciones, sostuvo una intensa con Misia Sert. Pero más increíble aún: casi todo esto es cierto.

La diferencia de Frutos con Esperanza es que él acepta desconocer y hasta un cierto punto ser ajeno a la problemática social:

Confieso, todo esto me ha dejado pasmado y me ha hecho caer en la cuenta de lo poco que conozco a mi gente. (...) Yo veía a mi abuelo transformarse, con naturalidad absoluta, de un señor de ciudad, en un capataz elegante; y, en mi inocencia de niño, pensaba que los jornaleros aquellos podían realizar la misma mutación al revés. (...) De todo esto, lo cierto es que poco, eso, muy poco he ahondado en el drama que, a causa de su insondable ignorancia vive este pueblo. Ahora sé que ese es uno de los ejes del retraso y la sumisión de esta gente. De ahí el desafío que para mí hoy representan las grandes lagunas de Clara. (p-205-206)

No vislumbra utopías, sino una de tan quimérica, casi improbable: la lenta transformación social a través del desarrollo de las capacidades de reflexión y apreciación estética. Y claro, él en el papel de Pigmalión.

Frutos, el inadaptado crónico y por necesidad —que en una escena tragicómica ahoga su desesperación por el definitivo regreso de París entre porciones gigantes de nacatamales y café— ahora participa con Esmeralda en un proyecto conjunto —sugerido al artista mágicamente nada menos que por Darío—, que debe ser interpretado a nivel simbólico. Ambos tratan de forjar con la materia prima de la pasiva Clara, la joven modelo para su peculiar versión de la Estatua de la Libertad, una nueva mujer libre. Sin embargo, estos co-protagonistas, por sus posiciones refinadamente civilizadas para un medio todavía inmerso en el caciquismo, el moralismo, el atraso cultural en todos los niveles, estarán inevitablemente condenados a la excentricidad, y por consiguiente a una sutil o abierta marginación social. Colisionan con la realidad del medio centroamericano, sostenida en los prejuicios y la injusticia.

El discurso feminista recorre intermitentemente el texto narrativo. Como voz proveniente del margen, aunque sea una marginalidad privilegiada por la posición social y el acceso a la cultura: Esmeralda. El horizonte que tradicionalmente se prospectaba a la mujer nicaragüense en la época en que se desarrolla la novela, la indigna y opta por ni siquiera discutirla con las elegantes damas que frecuenta, pero tampoco con mujeres de otra clase, que como la costurera Celia, suma al grosero vasallaje emocional rendido a un marido alcohólico, la fatiga agobiante y sin ventajas efectivas. Así, Esmeralda decide confiar sus inquietudes feministas solo con su tía materna Elvira, en quien se reconoce. Viuda desde joven y amante secreta de Frutos, al igual que la madre de Esperanza fallecida tempranamente, ambas hermanas decidieron desde el principio rechazar hasta donde fuera posible las normas de una sociedad provinciana en el peor sentido del término. Para Esmeralda se convertirán en antecedentes de nuevos modelos de mujer.

En un sentido programático, Esmeralda manifiesta su visión feminista en una especie de adoctrinamiento que ejercita sobre la joven Clara, personaje además de representar a la mujer tradicional, podría ser interpretado como Nicaragua, en cuanto a país dominado. La inerte pasividad de Clara produce una reacción de fastidio y frustración en Esmeralda, aunque al final, logra alterar su conducta: la joven reacciona y comprende que es ella quien debe decidir su presente y su futuro, partiendo de una posición de arduamente conquistada autoestima.

Las vivencias de Esmeralda narradas en la novela nos revelan que desde joven en Madrid, y con la anuencia de un padre insólitamente progresista, vive el amor desde su propio cuerpo y posteriormente lo descubre de manera total, con la intensa relación clandestina que sostiene con Ortez (o Ferrara, seudónimo de guerra), un romántico y osado militante de la causa de Sandino. A la pasión emocional y erótica se une la pasión política, y en la mejor tradición del delirio amoroso, por primera vez la rigurosa racionalidad de Esmeralda cede y tolera lo que entiende como las debilidades o errores del otro. Lo que no cambia es su concepción del amor como interacción y complementación entre dos sujetos, sin dominador ni dominado.

Pero las marcas de sumisión, pasividad que la tradición patriarcal imprime al modelo femenino en esa Nicaragua, serán vivamente combatidas por esta joven intelectual comprometida con la lucha de Sandino, también desde las filas mismas de la militancia política. Una extravagancia inclusive para los programas políticos de avanzada, que todavía contemplaban a la mujer como un sujeto sin autonomía de criterio, y que nunca en el fondo aceptaron y menos aún, entendieron, el concepto de libertad vivido por Esmeralda: decidir y forjar el propio destino. El desconcierto de Sandino por el aplomo con que Esperanza vive su tórrida y desenvuelta -para el medio- relación con el guerrillero Ortez, genera rechazo y suspicacia en el General, quizás más que algunos aparentes descuidos en su actividad de espionaje, y pone fin a su relación. Como un proverbial cacique, en una memorable escena en la cual Esmeralda se defiende frontalmente de las falsas acusas de traición, con una tradicionalísima actitud despótica, Sandino le concede una última y breve entrevista amorosa con Ortez, a quien precisamente tiene preso para domesticarlo. Los patrones patriarcales se reproducen también en los medios supuestamente progresistas.

Como mencionaba al principio, para elaborar esta novela, la autora realizó una minuciosa labor de investigación, encaminada a desconstruir los únicos discursos existentes de la historiografía oficial para rescatar otros desconocidos, olvidados –entre los que Guardia incluye fotos de época para acentuar la base verídica de los hechos ficcionalizados– y así resignificar el hecho histórico que fundamenta la novela: la invasión norteamericana de 1926 y sus consecuencias. A partir de estos documentos variados, de la tradición oral familiar propia, y obviamente de la elaboración estética del discurso narrativo, el texto se concretiza en cuatro momentos cronológicos que van aproximadamente desde mediados de 1927 hasta finales de 1928, un año apenas.

La estructura externa del texto está constituida por cuatro núcleos o *Partes*, cada uno indicado precisamente por el lapso de tiempo de la acción comprendida, con su propio título y acompañado de epígrafes; ambas indicaciones que deben ser interpretadas como pistas de lectura. Y cada *Parte* revela un registro narrativo y una perspectiva diversa de escritura, que además de darle agilidad y textura al discurso, permite no solo ir avanzando en las secuencias narrativas

lineales, sino también conocer los antecedentes de la acción, mediante los juegos espacio-temporales, pero también adentrarse en la interioridad de los sentimientos y móviles de acción de los personajes, de acuerdo con estrategias como la voz y la focalización narrativa.

Resultaría muy largo describir detalladamente cada uno de las cuatro *Partes* que conforman la novela, que puede reducirse a las vicisitudes íntimas de Esperanza interactuando con su participación y posterior abandono de la militancia insurreccional, sin por esto abandonar sus propias ideas políticas o su combativo feminismo. La novela fluctuará sostenidamente entre los dos espacios que signan la vida y la visión del mundo de los dos protagonistas, Esmeralda y Frutos: el nicaragüense y el europeo, y confluirá en la forja de Clara/Libertad.

Así, una de las *Partes* más interesantes es la penúltima, la *Tercera*, que reproduce los diarios de ambos, del 8 al 26 de noviembre, cuando se precipitan los acontecimientos tanto en el ámbito político como personal. Sea el gobierno que los funcionarios norteamericanos sospechan de Esperanza y están al acecho. A manera de diálogo de voces que no se pueden escuchar entre sí, Guardia, parodiando una de las escrituras intimistas más ligadas a la cronología, el diario, nos ofrece la interioridad cotidiana, fragmentaria, pero a la vez el escondido reflexionar acerca de los “encuentros y desencuentros” de estos dos personajes, en varios niveles y modalidades, según el papel que adoptan: con ellos mismos, con su medio y entre ellos dos. Así de estereotipos -y la novela histórica de alguna manera los requiere por su carga en última instancia ética-, los personajes adquieren un denso espesor humano.

Asimismo, la *Parte Cuarta*, “*Del rumor de las olas*”, que cubre apenas un día, el 27 de noviembre de 1928, cuando finaliza la acción narrativa, resulta eficazmente logrado por la sorpresa y casi inverosimilitud de los hechos -aunque la base real es sustancial-, así como porque la escritura rebasa el nivel referencial para incorporar elementos simbólicos. Las celebraciones organizadas por Frutos de Alegría por encargo del gobierno, para dar la bienvenida al Presidente Hoover a su llegada al Puerto de Corinto no podían dejar de incluir en su escenografía las “*púberes canéforas*” sudando bajo el sol, los arcos triunfales

de cartón piedra y toda la parafernalia dariana en las polvorientas calles de esa localidad. El foco central, producto de meses de esfuerzo conjunto de Frutos y Esmeralda es una interpretación en vivo de la Estatua de la Libertad neoyorkina, en la figura de la joven Clara, quien finalmente logra entender algo de lo que significa el símbolo que personifica, pero sobre todo percatarse que puede aplicarlo a su propia vida.

Hoover, escudándose en la peregrina excusa que unos guerrilleros centro-americanos pueden atentar militarmente contra el presidente de una gran potencia mundial, desdeñosamente decide no tocar tierra y solo envía por los pocos escogidos a que suban al buque-fortaleza castillo, desbaratando las ilusiones y protocolo arduamente ensayado. El pueblo es consolado por las autoridades locales con pan y circo febriles y carnavalescos. El preámbulo para que se precipite la tragedia está dado. Clara, ornada de manera idéntica a la Libertad de Thibaldi, pero modificada por la visión dariana experimentada por Frutos, la transforma en una alegoría nacional trenzada con la iconografía simbólica de pasión y muerte cristiana. Esta nueva figuración en vivo ostenta una corona de mazorcas de maíz en vez de estrellas; sostiene en la mano una antorcha que arde con fuego verdadero; y aparece colocada sobre una plataforma ornada con consagrados versos darianos alusivos a la exaltación de la propia identidad frente a la norteamericana.

Ni Frutos ni Esmeralda logran detener la tragedia. La alegoría en vivo flota sobre una balsa en mar abierto –arquetipo ambivalente de vida y muerte–, atada a una cruz –símbolo de martirio– con pesadas cadenas de hierro –símbolo de esclavitud– sobre una plataforma de versos –la cultura. Pero la barca que debe regresarla a tierra firme ha sido decomisada por los personeros de los Estados Unidos, para conducir a los personajes ungidos para ir y venir al buque donde se encuentra el Presidente Hoover con los presidentes nicaragüenses entrante y saliente: Díaz y Moncada. El sol empieza a hacer estragos y Clara aterrorizada, con insolación, clama en vano por ayuda –el reproche de Cristo al Padre–, por un poco de agua –en reminiscencia del cáliz. Al desmayarse, a las tres de la tarde -hora del martirio cristiano– deja caer la antorcha –el fuego como luz que ilumina– y muere entre llamas –purificada por el fuego– abandonada a su suerte y crucificada, en medio

de una alucinante y acaso imaginada tempestad similar a la del final del martirio cristiano. Es en este momento que se revela el significado del título: *Libertad en llamas*. Mientras que Frutos y Esmeralda, impotentes y horrorizados, observan la llama lejana que se consume, los presidentes posan para los fotógrafos al brindar reiteradamente por la Amistad, la Paz, la Libertad y la exterminación de Sandino...

Una lectura en clave simbólica revela así el estado actual y el que se prospecta para el pequeño país centroamericano ocupado. Un mar –de incompreensión y de indiferencia- separa a los diferentes núcleos que componen la sociedad nicaragüense. Los sujetos más conscientes, Frutos y Esmeralda, luchan sin obtener respuesta, pero en última instancia no pierden sus privilegios, sea permaneciendo en Nicaragua, como el pintor, o regresando a Europa, como ella. El heroísmo ciertamente es asumido por un personaje femenino, pero en este caso, y a todo efecto marginal: Clara, quien paga la toma de conciencia con su vida.

La frase final de la novela es rotunda: “*Nada ha cambiado*”. Pero lo peor aun es que como conocedores de lo que ha sido la historia nicaragüense inmediatamente posterior, no ignoramos el epílogo. Un nuevo personaje de la fauna latinoamericana pasará de secundario a protagonista: el dictador y sus secuaces, personificados por la dinastía Somoza y la Guardia. Mientras que los invasores norteamericanos pasarán de protagonistas de primera fila a funcionar como *deus-ex-machina*. No solo no cambia nada, sino que todo empeora. El final de la novela, pues, no es solo abierto, sino sombrío. Sobre los tres personajes luminosos aún en el simbolismo de sus propios nombres: Esmeralda, Frutos de Alegría y Clara, cae la oscuridad. A la Libertad se la traga el mar.

Afortunadamente en términos históricos, y aunque sea por breves períodos, no ha sido así. En Nicaragua la libertad se ha ahogado y ha emergido cíclicamente por los infaltables esbirros y los tenaces soñadores de cada época. Así, la dimensión mítico-simbólica de *Libertad en llamas* de Gloria Guardia puede leerse como una esperanzadora, pero aleccionadora alegoría, no solo nicaragüense sino latinoamericana.

Celebrar la vida

Hasta el último momento –faisán herido, flecha al aire, pez volador o botella tirada al mar– celebrar la vida. Sin necesidad de premios o castigos terrenales o divinos. Simplemente por el espléndido don de maravillarse. Francisco Pérez de Antón comparte así el pan de su palabra en *El vuelo del faisán herido*. Simultáneamente se apropia de la mirada del niño, del rebelde y acaso algo de la del sabio. Privilegio no de la edad, sino de una inteligencia cultivada, como el paladar para el buen vino. Sentir a los otros con simpatía, en el verdadero sentido de esta palabra, por el simple hecho que uno es los otros. En el vuelo, pero sobre todo, en la caída.

Enrique Anderson-Imbert señala un rasgo fundamental del espacio reflexivo de la escritura ensayística, aquel donde: “*la lógica se pone a cantar*”. En el último libro de Pérez de Antón, la fluidez indeterminada y oscilante entre ensoñación, ensimismamiento y racionalidad, así como la variedad temática, estilística y expositiva confirman el vigilante juego de un ensayista riguroso, maestro de una prosa ágil, incisiva y refinada. Sin adoptar patéticas poses de Júpiter tonante –que en el fondo son pequeñas, mediocres y municipales–, y menos aun una retórica jactanciosa: impensable caída de pésimo gusto en un escritor tan naturalmente elegante.

Hay un arte en vías de extinción en la palabra de Pérez de Antón que recuerda y hace más llevadera la ausencia de un Manuel José Arce: la amena conversación, mejor si de sobremesa. Ese tono de confianza amistosa, de empatía afable entre lector y autor, se traduce en una cierta complicidad de pensamiento que crea la ilusión de una vieja amistad. Pequeños tesoros cotidianos que la comida chatarra, la electrónica y una posmodernidad vertiginosa, –aunque sea de tercera– nos están robando.

Así, sus textos, sin ser pasatistas y menos aun conservadores, provocan una cierta nostalgia del tiempo pasado –que probablemente no fue mucho mejor que éste–, pero que ciertamente tenía un ritmo más lento y propicio para

virtudes netamente humanas como imaginar utopías donde no haya que hacer hipócritas respuestas por niños abusados; tumbarse a ver pasar las nubes y luego escribirlas, dibujarlas o danzarlas; paladear un café y tristezas con un amigo —quizás hasta acompañado de un pecaminoso y poco saludable cigarro. En sus manos, la página se convierte mágicamente en espacio de diálogo. Porque todos los lectores de Francisco Pérez de Antón, lo conozcan personalmente o no, se sienten un poco amigos suyos. No importa si están o no de acuerdo con lo que les cuenta; si el tema es solemne o vaporoso, ya que el autor posee el raro don de elaborar textos con esos pequeños y grandes elementos que conforman la vida, si no de todos, de muchos: las corbatas, Galileo, la clonación, el primer amor, Descartes, y tantos más.

El discurso de Pérez de Antón se refiere nada menos y nada más que a la vida humana, limitada a sus fronteras conocidas: la cuna y la tumba. El título, *El vuelo del faisán herido*, por supuesto, no es casual: en la contraportada leemos que un faisán “herido de muerte y muerto a la vez, aun vuela resistiéndose instintiva, estoica y dignamente al oscuro arcano de la muerte”. Pasado el pórtico de entrada, “Desde este lado de la página”, palabras suyas en torno a la propia escritura, el volumen transita el binario vida/muerte. El libro está contenido por dos textos reflexivos y claves para comprender su visión del mundo: el inicial, “El vuelo del faisán herido”, metáfora de dignidad ineludible en la lucha contra la muerte, —o el dolor, o el fracaso—, por inevitable que sea la finitud humana —y las flaquezas y debilidades inherentes. El final, “Paraisos”, donde la fiesta de la inteligencia supera los varios dogmas y celebra un jardín de las delicias, cuyas tonalidades jubilosas y radiantes, recuerdan, de alguna manera, la vitalidad pagana e ignoran el valle de lágrimas. Aquéllos excesivamente severos o suspicaces lo colocarán olor de herejía, lo cual dudo que le quite el sueño. A esos severos personajes se les escapa que el edén de nuestro autor es totalmente de este mundo, y que el verdadero sacrilegio consiste en renegar de la sacralidad de la vida o sea no hacerla más hermosa. O posponerla. Desperdiciar momentos irrepetibles como el ensimismamiento provocado por una lenta tarde de lluvia; el reflejo de unas velas en las copas; dejar ir suavemente a un hijo; acariciar los libros como lo que son: seres vivos.

Las modalidades de sus ensayos son muy variadas. A veces adopta el género epistolar y allí se entrevé lo que todo gran ensayista siempre esconde, y no confesaría jamás: un moralista. Pienso en la carta a su hija, *“Avisos a una dama duende”*, tan discretamente llena de los buenos consejos que los padres siempre quieren dar y los hijos casi nunca escuchar. Tratando de ser lo menos sentencioso posible –digamos lo menos Constancio C. Vigil posible–, no le promete dulzones y cursis espejismos –ahora afortunadamente casi desaparecidos–, sino algo tan elemental y sabio como que casi todo viene del propio esfuerzo y la juiciosa cautela. Otras veces la perspectiva gira radicalmente y es el hijo quien toma la palabra. En *“¿Abba, Abba!”* el lamento se repite como imprecación humana cíclica por la pérdida de la figura protectora, dando así inicio a la verdadera soledad. El hombre maduro visita el paraíso perdido de la infancia que siempre contiene pequeños infiernos. No tan devastadores como los de Kafka en la inolvidable *Carta al padre*, pero cargados de tanta añoranza y amor inconfesado por esa sombra ida, como es posible hacerlo magistralmente sin caer en lo lagrimoso. Otra modalidad de sus ensayos es la escena, casi de costumbrismo contemporáneo. Como el moderno Ulises, parte de una legión global de zombis extraviados en aeropuertos anónimos; el fumador satanizado –y la vejez inevitable, todavía más– en una sociedad obsesionada por el mito de la salud y la belleza eternas.

Pocos trazos certeros para sus retratos. Un agridulce claroscuro perfila al verdadero y notable Bernal Díaz del Castillo, paradigma del conquistador fracasado en vida y glorificado por la posterioridad por otra gesta más monumental aún: la de soberbio cronista. Hizo de la inconformidad, profesión: *“Conque un día apenas cumplidos los dieciocho años, se rebela contra el mundo que le ha tocado vivir. No será un funcionario más, ni se vestirá de monje en Silos. En sus planes no hay cabida para la austeridad. La suya es un ansia de infinitud que no calman ni la fe ni la llanura”*. Pero luego, la paradoja: *“Al igual que otros cronistas de su tiempo, Bernal quiso probar sus méritos como soldado, pero en el camino, escribió una obra maestra. La vida había jugado una vez más con él.”*

Muy conmovedoras y muy sobrias al mismo tiempo algunas de sus mejores páginas, como “*Saudade de Compostela*”, inicio y cierre de etapas de las estaciones humanas que empujan al joven dentro de sí mismo y hacia el mundo, es decir a la adultez. La mirada puesta en el pasado —la remembranza de esa ciudad pétrea y lluviosa, cincelada con prosa recia y empañada acaso más por las lágrimas que ahora no se dejan ver— le sirve para reconstruir el espacio de la juventud irremediamente dejada atrás:

El sol chisporroteaba en las cornisas, agostaba el musgo en las torres y hacía sudar las estatuas. Y allí estaban como siempre, eternas, inmutables, las torres del Obradoiro, la Plaza de la Quintana, la puerta de Platerías, las rúas y la calle del Franco. Y como un rebrote de paludismo, ha tornado a mí la saudade. Y con ella, la evocación de un espacio dominado por la magia de la piedra tallada y el recuerdo de aquel día en que, como estaba escrito, salí de Compostela llorando.

El gozo por los bienes de este mundo aparece atemperado por la raíz estoica de sus reflexiones, seguramente derivada de la inicial formación cristiana que permanece como hondo sustrato de su discurso laico. Pérez de Antón exorciza el terror tartufesco por el goce de los sentidos porque es un sibarita del equilibrio. Sus meditaciones sobre el buen vino, que según consejos del abuelo “*es aquel que le deja a uno pensando*” resultan ilustrativas:

Admito pertenecer a esa cofradía de descarriados para quien beber vino es un placer que va más allá del alcohol, pues son el sabor y el olor las causas por las que bebo. Aunque no es fácil seguir regla tan férrea. Para beber es imprescindible la templanza, (...); El veneno lo hace la dosis, y el placer, la sobriedad. Y como todo otro placer, beber es una forma de medirse. Más que una bebida alcohólica, por tanto, el vino es una discreción, que es otra virtud infusa. Y además, buena para la salud, como es público y notorio. (...) Por todo lo antedicho se comprenderá que esta confesión no venga aparejada con propósito de enmienda. ¿Por qué habría uno de hacerlo cuando el mismo Cristo la noche que se despidió de sus discípulos, les hizo esta singular promesa. “En verdad, en verdad os digo que no beberé ya de este fruto de la vida hasta el día en que lo beba nuevo con vosotros en el

Reino de los Cielos.” Lo cual quiere decir que el vino no solo nos espera en la otra vida, sino que -alabado sea el Santísimo- tendremos para comer un tinto joven, o nuevo, por los siglos de los siglos.

La lectura de los ensayos de Pérez de Antón permite entrever un hombre de lecturas clásicas, sedimentadas imperceptiblemente en su escritura, pero sobre todo, tomadas como punto de partida para la reelaboración de su propio discurso. El manejo del idioma es impecable: riqueza y exactitud del léxico; cadencia a veces casi musical en la construcción sintáctica. Cada texto tiene su tono y atmósfera, lo que imprime un ritmo sostenido, pero pluricorde al libro. Según el tema y el enfoque, a veces el lenguaje es gracioso, juguetón, saltarín, sobre todo cuando el autor despliega una perspectiva irónica, y por supuesto autoirónica, como algunos de los fragmentos ya citados. También he señalado momentos abismales donde la prosa alcanza la intensidad lírica o elegíaca. Otras, la sobriedad y laconismo, lo acercan al lenguaje periodístico.

La indignación encuentra su cauce en una expresión grave y recia, como en “Solo de flauta por un niño asesinado” incisiva denuncia de un hecho aberrante, que colma su tolerancia y hace vacilar su fe en el hombre. Ni siquiera la literatura puede convertirse en último reducto para evadir el horror. Se imagina entonces a sí mismo como un nuevo Flautista de Hamelin que inflige un castigo terrible a los adultos: privarlos para siempre del regocijo de la presencia infantil.

Por eso hoy necesito una flauta, para llorar por quienes nacen condenados a morir a plazo fijo, para gemir por la sangre de los inocentes, para endulzar la amargura que me causa esa moral polisémica y ambigua que sale en ‘defensa de la vida’ cuando es la muerte de los niños la que nos condena y señala. En días así, pensando que solo la literatura nos redime, uno quisiera huir de este mundo embrutecido y volver al de los cuentos. Pero tampoco ahí se halla alivio. Perdida ya la inocencia, uno se percata en seguida que la mayoría de estos relatos tiene más que ver con adultos corrompidos que con hadas.

La crueldad, siempre gratuita, sobre todo de parte del fuerte hacia el débil es notable en el retrato del sádico maestro que tempranamente le enseña en carne viva la injusticia. Pero la infamia se convierte en regalo: la semilla de la inconformidad y antidogmatismo, empiezan a germinar lentamente a partir de ese episodio indigno. Así va tomando forma un inédito cuestionamiento en torno al valor pedagógico del dolor en la formación del joven. Éste correría el peligro de convertirse en un adulto temeroso, atrapado en las redes de traumas pasados, mutilado emocionalmente, hasta llegar a somatizar el sufrimiento.

Y uno, que ha sido educado en la idea de que el dolor cumple una función útil, se pregunta cuál es la virtud de éste que afecta a millones de personas en el mundo. Muchas de ellas, seguramente, fueron inducidas, como yo, a pensar que sin sufrir no se aprende, ni se puede conocer el bien o el mal, ni a los hombres, ni a uno mismo. O que el dolor es esencial para aguzar la inteligencia, ennoblecer el carácter y fortalecer el espíritu. Pero nadie nos había dicho hasta hoy que tan áspero educador dejara secuelas imborrables ni que, si bien es cierto que no mata, puede sumir a las personas en una despiadada agonía.

Este espléndido texto, titulado precisamente “*Dolor del alma*”, concluye tajantemente: “*No, el dolor no nos hace virtuosos ni mejores. Tiene que haber otros caminos hacia la felicidad o la virtud que no sean los de las punzadas, las mordeduras o las acedías del alma. El dolor se acumula y recrudece al extremo de únicamente ceder, como le ocurrió al conquistador, el día que la memoria se extingue.*”

Si a través de mi lectura de este libro tratara de inferir un modelo humano, sería el de una heroicidad silenciosa, a escala humana, que no renuncia a las pasiones pero intenta dominarlas; que rechaza el histrionismo por su falta de pudor interior. Un hombre que lucha tenazmente por amar la vida y embellecerla, sin proponerse mesianismos inalcanzables. Pero al mismo tiempo, enfrenta la injusticia, la estupidez, la crueldad y todos esos lastres que parecen conjurarse para sumir al hombre en la indiferencia, el dolor o peor aun, el cinismo. Las alas de este Ícaro contemporáneo están hechas de

un material actualmente rarísimo, pero el único posible para elevarse: la dignidad. Palabra desconocida o despreciada por la rufianería contemporánea. El vuelo único e irrepetible del hombre en este mundo, es aquel que se expande y dilata a otros de infinita trascendencia: la fantasía, el amor, el arte, la amistad. Para Francisco Pérez de Antón no existe otra manera de derrotar a la muerte.

Somos aves de paso, sentencia nuestro autor. Así, es preferible ver siempre hacia adelante. *“El tiempo es, en última instancia, nuestra vida, ave de paso que no vuelve. O quizás seamos nosotros las aves, y el tiempo el que, inmóvil nos observa”*. Por esto, derrochar la vida es el sacrilegio mayor que puede cometerse. Y celebrarla, o mejor aún, concelebrarla con toda la belleza ceremonial de un rito, el único paraíso posible.

Hasta el último instante del vuelo del faisán herido, la plenitud.

El estupor, siempre.

Del jardín anhelado a la selva inmediata

En *El paraíso perdido* Méndez Vides* diseña diversas variantes del motivo del paraíso. Tradicionalmente, éste ha sido codificado como un jardín armonioso, de perfecta y eterna belleza. El autor guatemalteco jugará con este motivo descubriendo matices significativos que revelan que, en realidad, nunca hubo, ni habrá tal paraíso para los personajes de estos relatos.

El *paraíso terrenal* aparecerá proyectado en tres modalidades que abarcan el tiempo de los relatos: el *paraíso perdido* –el pasado–, el *paraíso frustrado* –el presente–, el *paraíso anhelado* –el futuro. Sin embargo, dentro del tiempo presente, conviven también otras dos vertientes: el *paraíso artificial*– la evasión–, que viene a llenar el vacío de otro paraíso inexistente: el *paraíso celestial*.

El *paraíso perdido* se manifiesta como un fugaz recuerdo de un Edén relativamente feliz en la edad de la inocencia –si es que siempre la hubo–; como quizás la agitada alegría de niños que juegan pelota en los asentamientos que surgen cancerosamente alrededor del embrión urbano y despersonalizado de la ciudad de Guatemala. O en el –a veces– apacible ritmo de la provincia con su modesta solidez de patios enmarañados de hierba y mascotas y el ruido reconfortante de sus platos descascarados de peltre. En todo caso, no se trata de ángeles caídos, ni de paraísos en verdad perdidos, porque nunca se vivió en edenes idealizables. Hubo en algunos casos algo parecido a la alegría y nada más.

No obstante, todos los personajes manifiestan un sentido de malestar vivencial –no llegan a la profundidad existencial, precisamente por la índole de su extracción y cultura–; de pérdida y carencia a lo que presumiblemente se tiene derecho: la felicidad. Pero no es dicha concreta la que persiguen estos nuevos caballeros andantes en carros –propios y ajenos– por las desteñidas

* Méndez Vides. *El paraíso perdido*. Guatemala: Ediciones Papiro, 1990. (Todas las citas provienen de esta edición. Se indican al final de las mismas solo con el número de página).

calles de las colonias y asentamientos, y que se proponen como meca el centro de la ciudad, sobrecargado de neón y humo negro. O el retrato de patéticas dulcineas actuales—secretarías y empleadillas mal pagadas— que buscan Amadis que les proporcionen algo más práctico que la cabeza de un dragón: refrigeradoras colmadas, un viajecito a Miami, antenas de televisión para ver al cantante de moda y la telenovela. Estos seres vulgares —“vulgares” en el verdadero sentido de la palabra— buscan la felicidad, en nuevos patrones de vida norteamericanos, que unidos al sentimentalismo boleresco y ranchero nacionalizado, parecen constituir el espejismo posible.

El protagonista de “Viaje de regreso” se encuentra como el Dante de la Comedia “*en medio del camino de la vida*” precisamente el día que cumple cincuenta años y, necesariamente, hace un balance, mientras regresa del trabajo a su casa y sin noble compañía de algún Virgilio:

Siguió hasta la entrada de la colonia en la zona 18, después del puente, donde están los cruces de tierra: pensando en la juventud, en cuando todavía creía que la vida era mágica y no simplemente la continuidad de los seres humanos, esa especie animal maldita que come cerdo. Recordó así de repente que había perdido el hábito de las cosas buenas, como jugar al fútbol los sábados en lugar de irse a tirar en la grama de los sitios públicos, a distraer a niños perdidos que no podrían correr mejor suerte que él, porque su herencia era el fracaso. Así se lo repetía enfrente de los niños la madre de su mujer: “eres un fracaso y tus hijos serán lo mismo”. (p.139-140)

En todo caso, lo que algunos personajes echan de menos, es si no la felicidad, al menos la seguridad y protección que gozaban, aunque fuera mínimamente, en el pasado, donde pertenecían a algo, llámese familia, país, tradiciones. El paso del tiempo los desenraíza y convierte en seres vulnerables que pasan por experiencias negativas como la pérdida de la ilusión, el amor, la amistad, la combatividad (los sueños posibles se escurren con el lento paso del tiempo, es decir de la vida.)

En el segundo paraíso, el *paraíso frustrado*, Méndez Vides, también poeta, coloca un epígrafe del *Paraíso perdido* de Milton que constituye el umbral que los personajes deben cruzar:

*Descendamos ahora de esta cumbre de contemplación,
pues ha llegado la hora fijada
para que salgamos de este lugar*

La hora que ha sonado en este caso, no es la de la rebeldía, sino la de una creciente dependencia e interdependencia entre semejantes, detestada cada día más por estos seres en progresivo abandono de sí mismos. Paulatinamente los personajes se van desclasando, a la par que aumenta su ansia por insertarse a zarpazo limpio en mundos inalcanzables. Los ambientes que habitan son malsanos física y emocionalmente; la astucia, arribista se convierte en arma indispensable para sobrevivir y, en algunos casos, “malvivir”. El interés marca todo tipo de relaciones humanas. La ignorancia y la falta de lucidez para tomar conciencia –conciencia que el medio se empeña en neutralizar– acentúan la urgencia de poseer algo más prestigioso que pantalones de dacrón y esmalte de uñas de producción local o centroamericana. La vida solo cobra el sentido que pueda darle el dinero. *“El único significado es el dinero”, pensaba mirando los carros que rebasan a la camioneta. Nadie aplaude horas a nadie, si los éxitos no llevan junto el dinero. (“Viaje de regreso”, p.141)*

Convive a la par y desde el estado de frustración, el *paraíso anhelado*. Futuros eldorados imaginados en los cuales, simplísticamente, los personajes intuyen que gozarían de ininterrumpida independencia, a través de la ruptura de pesadas raíces y el ascenso a deslumbrantes nirvanas de prosperidad. Las ingenuas aspiraciones de un grupo de empleadas pueden ilustrarlo:

(...) de que la única manera de que nos viniera la suerte era pararnos enfrente de los almacenes con la fe puesta en que parara algún auto (...) y nos propusiera llevarnos a conocer el mar y luego a quedarnos en una casa de verdad con puertas en vez de cortinas improvisadas, estufa eléctrica, dos televisores, desodorante de spray y una refri repleta de cervezas, a cambio de que fingiéramos no darnos cuenta de nada.

(“El jardín infantil”, p.40)

El acriticismo es el precio que hay que seguir pagando por el orgullo de *tener*, que viene a sustituir al de *ser*, en un paraíso en el que, como en las películas de final feliz, el tiempo se detiene en jubiloso bienestar.

El temor, la superficialidad, la falta de oportunidades, unida a las expectativas exageradas hacen que estos pequeños seres habiten en realidad en un *limbo desesperanzado*, que se parece al cielo. Están a la espera constante de nada. La tierra prometida se convierte en una *Selva* dantesca, caótica y feroz. La agresividad y el malestar desemboca en la apatía, es decir en la inacción, que se traduce en la falta de compromiso: en la incapacidad de atravesar de la *soledad* a la *solidaridad*; de aceptar y asumir la propia libertad, es decir – la responsabilidad de las decisiones sobre sí mismo y sobre los demás. Inevitablemente estos seres se estancan en el pesimismo y no encuentran consuelo ni dentro de sí mismos –digamos a su favor que “la vida” se ha encargado de debilitarlos interiormente, aunque quizás sería más acertado hablar de una sociedad injusta-; ni en un código de valores –político, por ejemplo-, que se encargue de explicarles el mundo. Pero tampoco les queda el consuelo ultraterrenal de un hipotético *paraíso celestial*, ya que definitivamente entre las creencias perdidas para los personajes de estos relatos se encuentra la religión y la religiosidad.

Queda, por lo tanto, como única salida, los *paraísos artificiales*, nuevos mitos y leyendas contruidos endeblemente sobre el escapismo y la renuncia. Momentáneamente las drogas de todo tipo –nuevos filtros encantados- alivian el peso de la frustración intermitente, la realización de los deseos depende del mágico encuentro con el “príncipe” o la “princesa” ajeno a las zonas marginales, que libere simultáneamente de la soledad y la miseria. Las nuevas hadas madrinas y genios benévolos ya no utilizan varitas mágicas o lámparas maravillosas, sino que se transforman en botones de electrodomésticos o equipos de sonido; el esoterismo, la reencarnación y quizá alguna última secta serán ahora los espacios privilegiados para la especulación “trascendental” que libere de la realidad punzante. También cabe aceptar el destino con fatalismo, como lo hacen algunos de los personajes, y adoptar un conformismo –ni siquiera cristiano-, sino que sin ninguna razón de ser, como no sea la de una especie de maldición atávica, incuestionable e inexplicable. Otros huyen del barrio con un gesto tan simbólico como inútil: alguna se suicida y otra acepta lentamente la muerte.

La geografía narrativa de estos paraísos de Méndez Vides es sórdida y decadente. La topografía presenta las áreas marginales y marginadas del nuevo y degradado paisaje urbano guatemalteco. El narrador ya no vuelve la vista hacia atrás, pues no hay nada en el pasado de la ciudad que valga la pena echar de

menos, ni existe una memoria colectiva nostálgica. Ya no se mencionan los barrios antañones, ni siquiera las barriadas; ahora se habla de colonias –casitas pagadas con mensualidades rapaces- o de asentamientos tragicómicos. Este submundo construido sobre la base de la densidad y la masificación groseras pareciera ser la utopía para quienes provienen de las áreas rurales. Pero quizás lo más interesante, en mi opinión, resida en que el autor logra perfilar en los asentamientos una incipiente raíz y tradición para quienes nunca conocieron y probablemente nunca conocerán otras fronteras urbanas. Al límite, se ha generado en los personajes *sentimiento de pertenencia* a un nuevo núcleo de la sociedad guatemalteca contemporánea. Méndez Vides sabe rescatar tanto el aspecto grotesco cuanto el tierno de estos microcosmos:

(...) La polvareda tenía el gusto de lo de uno, a lo que estamos acostumbrados todos los que llegamos al asentamiento desde el principio, más aún los que ya nacieron en él, el lugar propio. La vez que nosotros llegamos con nuestras madres a los terrenos de la Bethania, los periódicos dijeron que teníamos que salir porque la tierra era nuestra porque así debía de ser. Pusimos nuestras cintas, las tablas; entonces todavía se podía respirar, no éramos tantos los agrupados como ahora que ya hay casas, tiendas, balcones, puertas y que se empiezan a ver entrar inodoros y refrigeradoras. Atravesábamos a pie el barranco para la ciudad, luego llegaron las camionetas. A mi hermana le gusta el barrio, todos le hemos dicho que lo nuestro es suyo, que cuando tenga sus hijos los vea correr dentro de sus corrales allí mismo, los ponga a tomar el sol todos cagados en el tendedero y les explique que ese movimiento y ruido que viene del Periférico son los carros que pasan, que el edificio grande del otro lado de la parada es el de los bomberos. Que les enseñe a apreciar el paisaje.

(“La banda de la Bethania”, p.44-45)

Sin embargo, la hostilidad predomina en los ambientes descritos se trate del hogar, el trabajo, la calle, los lugares de diversión. Algunas zonas parecen una y otra vez como áreas que delimitan el mundo de la acción narrativa. El *centro de la ciudad*, lugar idealizado de evasión, a pesar de la contaminación producida por los autobuses, las vitrinas llenas de baratijas, las salas de cine vecinas a menos; los *asentamientos* y las *colonias*, lejanos y polvorientos, donde

los personajes llegan al cabo de un día larguísimo a enfrentar la falta de agua, de aire, de tranquilidad; las *áreas turísticas* o interesantes para los extranjeros, a su vez a la búsqueda —también parcialmente frustrante— de lo “auténtico”, a través de la huída de su bienestar norteamericano o europeo, paradójicamente tan envidiado por los guatemaltecos; y, finalmente, las *barriadas de latinos en Estados Unidos*, donde aquéllos caen en el anonimato más terrible, y de primera mano palpan la inexistencia de un paraíso.

En esta selva de diferentes tonalidades grisáceas el autor coloca a esta nueva fauna social de perdedores y fracasados sistemáticos, a veces por momentos casi felices por tomar una cerveza entre “amigos”; oír un mariachi que le cante a la imperdonable ingrata; ilusionarse con un amor medio correspondido a golpe de invitaciones a restaurantes chinos de segunda. Casi milagrosamente, la subsistencia para la limitada mediana vida, no de clase, pues ya se linda con el *lumpen* transgresor. En general, en lo que se refiere a los personajes, el trazo del narrador es certero y escueto, sin falsos moralismos. Desde su estrecho horizonte, éstos se revelan tiernamente ingenuos. Lo que en realidad no han perdido es una cierta visión mágica de la realidad que determinado fetichismo consumista ha sembrado en ellos.

Precisamente uno de los motivos omnipresentes en los relatos es el del automóvil. En efecto, esta máquina adquiere la dimensión de fetiche proporcionar a niveles connotativos la movilidad ascendente (económica y social) y funge como escudo (físico y de prestigio), a la vez que se convierte en arma de batalla insuperable para la conquista amorosa:

Por eso talvez que nuestra ansia consistiera completa en salir cualquier mañana en auto de la casa; ese auto lustrado con el brazo, aunque no fuera más la gracia que la volver espejo las abolladuras; y entrar al empleo con esa superioridad que da el motorcito estacionado en el parqueo. Decir “yo ando en mi propia máquina”; para que no quepa la menor duda de porqué la cara sonriente desde las siete. (...) Con carro y con pisto, para que las mujeres se le recuesten a uno en los hombros, hasta las casadas; para ver si en una de esas se les mueve a ellas también el futuro.

(“El último trébol”, p.62)

El vehículo se convierte en el medio para escapar y separarse del grupo perdedor y en símbolo tangible de *triunfo individual*. De allí también, desde mi punto de vista, que el autor insista en otros dos motivos contrarios: el autobús y el microbús, ambos transportes colectivos, o más bien de *fracaso colectivo*. Los personajes van condenados a un itinerario fijo, rutinario, desesperado. El viaje a la búsqueda de un paraíso perdido solo pueden emprenderlo individualmente aquellos que, protegidos por la seguridad y el prestigio del propio vehículo, evitan la vía trazada de antemano hacia la derrota.

A los personajes de este volumen, entonces, cabría calificarlos de *ex-céntricos*: viven dentro de la realidad – que los margina-, y, al mismo tiempo, ellos mismos se separan de ella, como última defensa -consciente o inconsciente- para no sucumbir del todo.

El *fracaso* tema dominante de estos relatos, aparece registrado con tenue ironía o con atisbos de ternura, jamás con espavientos mesiánicos o innecesario patetismo. Solo a veces el tono alcanza un sabor amargo, como en el bien logrado. “*El vampiro de la zona cinco*”, lindante con el humor negro. (No encontramos en “los pequeños seres” del autor guatemalteco la densidad de los de Garmendia, con sus pliegues internos causados por la distorsión senso-perceptiva de la demencia, y la compleja experimentación espacio-temporal; o el acusado afán de captar el perfil burocrático de una oscura Montevideo de oficinas casi kafkianas, como en Benedetti.)

No causalmente el fracaso se convierte en revelador motivo literario de algunos de los mejores cuentos en donde precisamente el personaje protagonista es un escritor llamado Méndez Vides: En *Mujeres solas* el personaje protagonista suma su a la frustración literaria de su malogrado encuentro romántico con una enigmática vecina, cuando debe pactar por entrar en amores con la madre de ésta, una declamadora madura y repulsiva. O en el relato “*El paraíso perdido*”, donde el protagonista siente amenazada su eventual fama por el Nóbel otorgado a García Márquez, convirtiendo este hecho en una derrota personal: “*Tal vez lagrimón, con la mente fija en la Antigua Guatemala, convencido de que si seguía en Nueva York, así como entonces, cualquier otro podría de nuevo ganarle.*” (“*El Paraíso perdido*”, p.131)

En este volumen, en general, la anécdota se presenta floja en el sentido de que no siempre es un elemento importante en la estructura del relato – justamente el autor no subtitula sus textos “cuentos”, si no “relatos”-; deja cabos sueltos en la urdimbre o los anuda frecuentemente con desgano. Para resaltar –en mi opinión-, precisamente, la intrascendencia de los acontecimientos en vidas que parecen ya negativamente programadas de antemano, pero también para destacar la inutilidad que tendría la acción en la insípida existencia de los personajes. Con frecuencia en los relatos “no pasa nada”, porque, en efecto, y a mi juicio, aunque suceda algo, esto no cambia la suerte o el destino torcido de estos seres mínimos, hundidos en la incomunicación –a pesar del parloteo inacabable- y en la soledad competitiva.

Esta “sensación de la vida estúpida” a la que alude un personaje es compartida, por la mayoría de los personajes, como el acompañante que no tiene coraje de asistir de cerca al suicidio de la muchacha pueblerina con quien ha transcurrido momentos anodinos (“*La muchacha de Telemán*”). Se evidencia así el absurdo de la vida, donde no hay futuro porque “*Nadie paga nada*”. (Y uno de alguna manera, recuerda la frase de Sastre acerca de la vida como “*pasión inútil*”) El derrotismo y el pesimismo se adueñan de los personajes abortándoles cualquier sueño.

Méndez Vides logra crear a través de sus relatos una atmósfera de relativa tensión, donde pareciera que los personajes esperan a su Godot oscilando en la cuerda floja de sus ilusiones y la puerilidad de sus envidias. Esto produce desasosiego en el lector, porque el futuro –si es que lo hay- sería ambiguo y enigmático. No por algo estamos viviendo el fin de las utopías. De allí no solo la belleza de algunos de estos relatos, sino también su inquietante actualidad.

Máscara y rostro de Arturo Arias

Ni realismo socialista. Ni realismo mágico. El discurso literario de Arturo Arias podría crear su propia categoría: realismo carnavalesco. Sin embargo, detrás de una máscara siempre hay un rostro rara vez coincidente. Y más aún, cuando una personalidad tan festiva como la suya, que ha producido una escritura lúdica, irreverente, erótica, caricaturesca, audaz en su registro, estrategias y estructuras barroquizantes, pudiera parecer quedarse en un nivel hedonista. Quitemos la máscara, congelemos la comparsa, bajemos el tono de la carcajada. Detrás de esos rituales carnavalescos, existe un escritor que bucea académicamente en la cultura universal y en las propias raíces de su memoria e imaginario colectivos, reflexiona agudamente sobre la tragedia social guatemalteca y la función cambiante del intelectual en ese contexto. Detrás de esa escenografía colorida, de movimiento incesante, donde casi podemos percibir los aromas, texturas, voces de personajes y sonidos de los objetos de utilería, hay un Arias ejerciendo incesantemente su oficio de escritor.

Brevemente, otro rol. A la par de la escritura ficcional, Arias ha realizado una destacada trayectoria en el campo de la crítica literaria. Su producción ha ido evolucionando, según las corrientes han ido cambiando. En estos trabajos, obviamente no hay nada de carnavalesco. Se nos revela el Arias, que sin perder la pasión, es el intelectual severo, extremadamente disciplinado y definitivamente actualizadísimo en campos como la investigación, la polémica, la docencia, la publicación de libros y ensayos, muchos de ellos dedicados a la literatura guatemalteca.

Hay marcas que singularizan la escritura de Arias. Su registro sigue la línea carnavalesca porque la considera idónea para expresar su vitalista visión del mundo y su opción de estar en él; como sujeto guatemalteco, para exorcizar el horror, sin didactismos o patetismos. Ha reconocido su deuda con el gran teórico de esta corriente, Bakhtin, que postula *“el mundo al revés”*, y como otros que antes de él han optado por esta línea —un Rabelais, un Ensor, un Orozco— tampoco en Arias es actitud gratuita o epidérmica, como él mismo afirma:

(...) la risa celebra su liturgia, confiesa su fe, celebra la vida corporal, y está indisolublemente ligada con la libertad. La seriedad es oficial, autoritaria, asociada a la violencia, a las prohibiciones, a las restricciones; la risa supone la superación del miedo. No impone ninguna prohibición, ninguna restricción. La risa, subversiva, destruye el horror y a quienes lo inspiran.¹

Este autor guatemalteco reflexiona sobre la materia prima de sus construcciones simbólicas: la palabra. Considera que el lenguaje articulado, en cuanto a privilegiada institución vehicular de comunicación, es un instrumento de poder. De tal forma que las diferentes hablas reflejan la posición de los sujetos en el tejido social:

Los conflictos del lenguaje reflejan los conflictos de clase en el interior de un mismo sistema. La comunicación verbal inseparable de otras formas de comunicación implica conflicto, relaciones de dominación, utilización del lenguaje por la clase dominante para reforzar su poder, etc. En consecuencia, toda modificación en la ideología de una formación social implica una modificación del lenguaje.²

Así, el lenguaje constituye valioso e imprescindible referente histórico que Arias utiliza para caracterizar épocas y personajes en sus novelas, fabular conflictos que por fantásticos que parezcan, siempre apuntan hacia una realidad humana y social. Por otro lado, ha declarado varias veces que privilegia la palabra sobre la anécdota, porque es allí donde la imaginación puede soltarse con mayor libertad expresiva en la creación de universos simbólicos. En efecto, en sus novelas polifónicas los registros de los personajes se contraponen dialógicamente. Otra estrategia muy bien lograda en su escritura es la parodia, lo que presupone lectura atenta de otros registros y un diálogo con ellos, adoptando el disfraz del otro.

Para el escritor guatemalteco la palabra tiene un valor que me atrevería a definir “sagrado”. Él mismo ha afirmado que *“la palabra nombra pero no*

1 Arias, Arturo. “A propósito de mi obra: reflexión autocrítica con énfasis en la estructura y los elementos simbólicos”, *La identidad de la palabra*, p.194.

2 Ibid.

es realidad"³, y menos aun en la literatura, donde nos recuerda su función lúdica, tomando como referente a Nabokov: "*que toda gran novela es sobre todo un gran cuento de hadas*"⁴.

El discurso literario de Arias es un Jano de doble faz: por un lado ve hacia la injusticia y busca la utopía, como de hecho sucedió con toda una generación, tanto desde su práctica escritural como con su participación política. Por otro, tuvo la sagacidad y convicción de no plegarse a los catecismos estéticos y desde el inicio creó una escritura alternativa. Esta temeraria estrategia -en los setenta lo era, aunque ahora parezca arqueología cultural, y a pesar, o por eso mismo, de haber obtenido el tan entonces prestigioso Premio Casa de las Américas dos veces- fue sumamente afortunada porque le permitió crear sus inconfundibles universos simbólicos. Me detendré solamente en cuatro de sus novelas, que considero las más significativas.

En *Jaguar en llamas* (1989) -inmenso y complejo friso de la desconstrucción ficcional de la historia oficial- el lector es empujado a una superposición de historias y de planos, donde para no ahogarse tiene que realizar una o varias lecturas simultáneas. Coexisten escenarios, y solo doy algunos ejemplos: la Grecia antigua, la España Medieval, la Guatemala pre-hispánica, pero también la del siglo XIX; las voces polifónicas parodian tanto el español hablado en Guatemala durante el siglo XVI al de otros escritores incluyendo a uno de sus antecesores: Asturias; la fusión o reapropiación de personajes míticos, corrientes o de la gran literatura canónica occidental y pre-hispánica, frecuentemente en clave irónica pero indudablemente como homenaje de parte de un conocedor a sus modelos, por ejemplo, la Trotaconventos del Arcipreste, las novelas de caballería, T.S. Eliot, Cardoza y Aragón. La parodia también como sesgado gesto de erudito que accede a la cultura canónica y juega con ella, desde su supuesta condición de marginalidad. Este autor, muy carnavalesco pero muy culto, busca al lector ideal, el cómplice, es decir el no promedio. Asimismo, subyace una muy seria reflexión que intenta comprender las raíces históricas de la injusticia en nuestro país,

3 Ibid.

4 Ibid.

que se filtra en un texto de experimentación llevada al límite, donde por momentos uno percibe que los hilos de la trama –y Arias todavía cree en su funcionalidad técnica– están por escapársele, cuando improvisamente los recupera.

Arturo Arias escribe tres novelas que de alguna manera dialogan entre sí: *Después de las bombas* (1979), *Itzam Ná* (1981), *Sopa de caracol* (2002). En la primera, el protagonista parte para México –en lo que entonces todos supusimos transponiendo un poco mecánicamente y con mucho de *wishful thinking* ideológico– directo al exilio y la gloriosa lucha revolucionaria. Cuando apareció fue una novela inesperada dentro del contexto literario. Tenía mucha ritualidad festiva, mucho juego –sobre todo con el lenguaje– a pesar de la tragedia que estaba como escenario omnipresente, y un erotismo explosivo. En *Itzam Ná* es notable el atrape de las oralidades, sobre todo de parte de un escritor de izquierda –quién que era no lo fue– de ciertas capas y sectores sociales ignorados por desconocimiento o menosprecio: la juventud dorada. Estos jóvenes privilegiados delatan a su clase simplemente por el uso de una oralidad, muy contaminada de giros, vocablos extranjeros, y revelan otro submundo paralelo al clandestino: el de las drogas, el rock. Fue la revelación de una juventud previamente cansada y desencantada antes de empezar. Ciertamente en este texto pueden rastrearse gérmenes de lo que después ha ido constituyendo la peculiar posmodernidad urbana guatemalteca de la posguerra. Con *Sopa de caracol*, Arias retoma el personaje del intelectual guerrillero y su flaqueza humana e ideológica, colocado en un escenario exuberante, pero definitivamente más derrotista que triunfalista, que cristaliza la derrota de la utopía y de una inocencia perdida para siempre. El protagonista se da literalmente en pasto a los otros –en un esperpéntico ritual de expiación– como agudamente lo ha señalado Anacristina Rossi.⁵ La supuesta austeridad revolucionaria –que también tuvo su doble discurso– y que algunos sí observaron, nunca fue el fuerte de algunos de los personajes de Arias. Pero en esta novela, es a través de la transgresión total y de la ruptura

5 Rossi, Anacristina. *“Esperpéntica y universal.”* Costa Rica: 2003 (fotocopia del texto de presentación del libro *Sopa de Caracol*, San José, Costa Rica, agosto, 2003, p. 1.

con cualquier código de valores tradicionales, de ideologías humanitarias, a la destrucción de afectos e ideales, que se regresa a una especie de magma original, de vuelta al caos. La novela finaliza sin final. Lo cual no debe asustar, pues atravesamos precisamente un período donde la distopía es plataforma y horizonte. En esta novela, nuevamente Arias astutamente articula el discurso ideológico, pero ahora es el del derrotado con un nuevo imaginario y líneas narrativas predominantes en la posmodernidad, regida fundamentalmente por el mercado: el homosexualismo, el feminismo, la cultura espectáculo, la etnicidad, etc. Es su manera de disfrazar lo que él llama “*las historias suprimidas*”,⁶ logrando así la validación de su discurso literario por los centros hegemónicos culturales y los circuitos editoriales. Nuevamente, sin patetismos, sin didactismos.

Tras la máscara, el rostro. Tras la sonrisa exagerada, el rictus de amargura o la sonrisa un poco cínica del que mucho quiso creer y ahora celebra el rito de la derrota. Y sin embargo, él mismo se plantea que las interrogantes derivadas de la injusticia pueden olvidarse durante una noche carnavalesca, pero siguen allí para quien quiera verlas. En un ensayo sobre Mario Payeras hace estas reflexiones, que estimo pertinentes ya que revelan, una conciencia todavía muy alerta:

(...) este es el tipo de interrogantes que un intelectual neocolonial no puede dejar de plantearse, y que lo siguen diferenciando del intelectual primermundista. Es la agobiante deuda histórica cuyos imperativos morales tendrán que confrontar también los futuros intelectuales a la luz del nuevo siglo.

Arturo Arias, pues, ha sabido inteligentemente diferenciar las prácticas y discursos de sí mismo como sujeto político y como sujeto artista. Y con gran habilidad y mucho oficio, ponerle una máscara carnavalesca al rostro de la tragedia. Bien sabe que es mucho más efectiva la risa que la prédica.

6 Arias, Arturo. “Conclusiones. Repensando el predicamento del intelectual neocolonial”, *La identidad de la palabra*, p. 230.

El ángel de la retaguardia

Novela virtual para un lector interactivo, *El ángel de la retaguardia*, la que fragmentariamente construye y desconstruye Mario Roberto Morales. El autor guatemalteco es uno de los más significativos autores de la Nueva Novela Centroamericana, gestada en los humus del Boom, la novela de la onda, la del lenguaje pero necesariamente portadora de un rasgo testimonial que registre la dura historia reciente del istmo.

Morales revisa audazmente los modelos del *Bildungsroman* y de la novela de aventuras, desde Cervantes hasta Kerouac, y nos pone *on the road* - un fulgurante *Thunderbird*, trenes y aviones de segunda-, para emprender un viaje por décadas que tuvieron como protagonistas irreverentes a los jóvenes. Desde un pasado cercano y ya mítico: los sesenta del rock, los *hippies* y la guerrilla, hasta los inicios del fin de la utopía aquella del paraíso aquí y ahora, y los Vietnam centuplicados.

Cinematográficamente, la novela presenta un diseño estructural y plástico altamente experimental: el complejo montaje de fragmentos sin hilado causal forcejean con el carácter temporal inherente al discurso narrativo. Morales casi manierísticamente juega con la gráfica; encoje y estira los párrafos, inserta varios textos a la vez - como las ventanas en la computadora-, realiza tomas en *traveling*, picadas, sobreposiciones, etc., logrando una escritura simultaneísta de texturas varias que intenta atrapar diversos lenguajes, climas, historias. Se vale también del recurso de la novela-grabadora. Al inicio ofrece las instrucciones para oír (y leer) el *Lado A (adagio brillante)* y el *Lado B (Allegro ma non troppo)*, que marcan la pauta de dos tonalidades y ritmos narrativos, pero el *tempo* predominante será el abrupto. Al cierre, el protagonista, sin asumir tonos de superiorismo moral, envía unos casetes -testimonio oral del exilio compartido y del compromiso político finalmente asumido a su regreso a Guatemala al amigo "compañero" o "maestro", se decía entonces- acomodaticio que se quedó en Italia. Insertado

periodísticamente aparece un discurso metaliterario, pero sobre todo antiacadémico, que pulveriza tanto la tradición cercana como el venerable realismo socialista. La original arquitectura de esta novela, sin embargo, no es gratuita: registra poliédricamente la atmósfera intensa y problemática de una edad y una época. El vigor y el oficio se equilibran sin didactismos limitantes. El humor y el horror, también.

Parcialmente autobiográfico el personaje filtro de la novela: un joven acomodado y temerario, indeciso entre varios protagonismos: el político, el machista, el intelectual, el artístico. En un principio le basta que la vida sea una espectacular aventura, aunque la realidad inexorablemente vaya imponiendo límites y alzando el precio. Disímiles y lejanos entre sí espacios y personajes. En Europa, la decadente villa de una ídem condesa florentina; la escualida bohemia europea de intelectuales de izquierda latinoamericanos con sus inevitables canciones de protesta y “proletarios” por necesidad en fábricas suizas de verano; el *affaire* erótico y marginal como patética copia del filme francés a lo Godard; la convalecencia en un hospital soviético insertado e una Moscú de tarjeta postal. Guatemala aparece inicialmente con tonalidades goliárdicas: las células de combatientes —fluctuantes entre las bravuconadas y el compromiso auténtico— tratando inútilmente de penetrar en la universidad católica. Pero la atmósfera va ensombreciéndose: la muerte del legendario comandante que baja de la montaña, y la de la ex reina de belleza y el poeta convertidos en mártires y profetas, cuyas voces atraviesan todos los tiempos. Y la vivencia en carne propia (no es metáfora) de los siniestros torturadores dentro de un microbús que recorre la ciudad que traumáticamente se está convirtiendo en urbe. La novela ilustra el conflictivo recorrido de la primera etapa del movimiento guerrillero, donde a la par del mesianismo se agitaba la confusión; a la par de la entrega, el oportunismo.

Mario Roberto Morales, cronista fluido, antisolemne y atípico de los lacerantes conflictos del adolescente sumergido en los magmas del imaginario y la memoria colectivos y ajenos, donde cada vez resulta más difícil permanecer indiferente a lo que sucede. Ni las yemas de los dedos, ni el espejo permiten la escapatoria cómoda o cínica. Cada quien escala simbólicamente su propia pirámide, con el riesgo inminente de la caída temporal o definitiva. Buñuelescamente, desde el cementerio, el Ángel de la Retaguardia vigila, y acaso protege. Risueño, con su dedo firme señala horizontes posibles.

Reencuentro con *Los compañeros*

El primer encuentro con *Los compañeros* fue un desencuentro. El momento —o coyuntura, como se decía en la época— determinó que la mayoría de lectores quedara atrapada más bien por el cuestionamiento político —inaudito entonces— a la izquierda clandestina militante desde la izquierda misma. O inquietó su crudo erotismo a lo Henry Miller. En todo caso, la polémica extraliteraria, que se convirtió en un “caso”, propició que se perdiera de vista un hecho esencial: la calidad de escritura novelística y su valor inaugural dentro de la narrativa guatemalteca del siglo XX.

Marco Antonio Flores realizó con esta obra una autocrítica y crítica demoledoras, mediante la ficcionalización de un asunto inmediato: las consecuencias del fracaso de la primera fase de la lucha guerrillera acaecida en la zona oriental de la república. De allí que no aparezcan tres figuras protagónicas de la segunda fase de la lucha armada: el indio, la mujer y el cristiano comprometido. La originalidad de la novela residía en la lacerante visión que ofrecía desde la fractura del lenguaje y de las estructuras narrativas. Estos recursos expresan una conciencia juvenil en crisis o una madurez nunca lograda que se debate entre la entrega y la renuncia, entre la utopía y el desencanto.

Ciertamente resulta difícil analizar esta novela testimonial-histórica dejando de lado el polémico elemento ideológico, que revela, además, los conflictos internos en el seno de la izquierda. Aunque ahora el contexto aparezca diferente —el enfrentamiento de este/oeste se ha trasladado a norte/sur; ha surgido la nueva utopía neoliberal—, los problemas sociales de fondo que originaron la lucha guerrillera desafortunadamente persisten.

No obstante, una valoración serena de esta obra se impone después de diez años de su publicación y casi veinte de su escritura, a pesar, o por eso mismo, de estar ambientada en una época en que todos fuimos tocados por la muerte, desaparición, exilio de parientes o amigos irremplazables, pero también por la de muchos guatemaltecos anónimos. Con este trabajo me propongo espe-

cíficamente el análisis de los recursos formales-estilísticos para mostrar que, desde su aparición en 1976, *Los compañeros* se perfiló como una novela-eje en la historia de las letras guatemaltecas recientes por el ingenioso y sólido ensamblaje de la estructura con el significado.

La novela se desarrolla en un contexto que abarca a Guatemala y algunos países extranjeros. En el caso de nuestro país, el autor diseña un friso de capas medias ladinas emergentes durante un período de transición: se inicia un proceso de industrialización y consumo, pero paralelamente se intensificaba la violencia, incubada a raíz del fallido experimento de la revolución democrático-burguesa del 44. Los años de ese período aparecen registrados desde la perspectiva de conciencias infantiles, o por algunas menciones a personajes populares de una Guatemala todavía somnolienta: el Pipo, el Caballo Rubio. Posteriormente, durante los años juveniles, los personajes hacen su ingreso a un submundo grotesco de cantinas y prostíbulos, donde, aún dejada atrás esta etapa adolescente, continúan ahogando su rebeldía y sueños. Al evadir ambientes percibidos como cárceles, sean familiares, escolares, religiosas, políticas, policiales, los personajes vagan por los vericuetos de la ciudad de Guatemala que empezaba a crecer y se afianzan a los nombres de casas, calles, objetos, como para buscar mínimos puntos de apoyo a su existencia intrínsecamente nómada, a la búsqueda de algo que casi nadie encuentra al final.

Los escenarios extranjeros—La Habana, México, Praga, Madrid, París— donde arriban los personajes por persecución política y/o deseo de aventura, abandono de ideales, huida de responsabilidad, tampoco alcanzan la altura de las expectativas que aquéllos se habían forjado. Más bien el autor diseña estos lugares como mecas descoloridas que se suman al desengaño totalizador paulatino que sufren los personajes.

El nomadismo adquiere un carácter simbólico en el personaje protagonista, el Bolo—alterego del autor y supuesto autor ficticio de la novela— quien, después de deambular por este continente y el otro, finaliza momentáneamente su peregrinaje al llegar a una isla (Inglaterra). Allí precisamente se aislará y realizará la sublimación catártica de su conflicto a través de la escritura, en medio de la soledad y silencio que eran, en el fondo, lo que inútilmente buscaba dentro y fuera del sistema.

Pocas novelas guatemaltecas presentan un conflicto tan desgarrado entre individuo y sociedad. Aunque parezca atrevido afirmarlo, lo que subyace en su profundidad es la contradicción romántica insoluble yo/mundo. Entendida esta afirmación, por supuesto, como una transcodificación que el autor realiza, pero contextualizándola en el momento histórico de la obra. En la base de la actitud romántica se encuentra la automarginación generada por la incapacidad de hacer concesiones debido a la exigencia de absolutos, en este caso, la utopía revolucionaria. Necesariamente llega la desilusión, al sentirse traicionado e incomprendido. El siguiente paso del héroe —o más bien antihéroe de cuño romántico— consiste en la condena implacable a los obstáculos que impidieron no haber logrado algo de lo que supuestamente se tenía derecho, llámese amor o revolución. En la lejana vertiente de romanticismo negro y maldito, que es donde se podría insertar la novela de Flores, existen dos posibilidades: adoptar la actitud patético-desesperanzada, o bien la arrogante y desengañada. *Los compañeros* se inscribe en esta segunda visión y finalizará casi con ribetes de nihilismo.

La nota común a todos los personajes de *Los compañeros* reside en su excentricidad. Desubicados, inadaptados, rechazan cualquier imposición, sea por convicción, oportunismo, cobardía o inmadurez. Se empeñan en construir una contracultura que puede ir desde la utopía revolucionaria hasta la violencia gratuita, como cuando actúan como pandilla precursora de las actuales maras. Muchos sufren el exilio, donde se realizan amargas sesiones de recriminación mutua por la responsabilidad del fracaso político.

La relación de los personajes consigo mismos, entre sí y con el medio, es muy dura. El proceso inicia generalmente con una infancia que los marca negativamente y que va cociendo a fuego lento una rebeldía cargada de rencor. *Los compañeros* es, pues, una especie de *bildungsroman* —novela de la formación y educación— del fracaso.

El autor fija a los personajes en la intransigencia y espontaneidad de los años juveniles, sin improbable final feliz. Ni siquiera para aquellos que claudican o se insertan en el sistema, como el Rata, o quienes traicionan la causa oportunistamente, como Chucha Flaca, ya que la conciencia aflora con el alcohol, la marihuana; pero también con los fantasmas de los desaparecidos y lejanos que acosan al Bolo en muda condena.

Crecidos en medio de un imaginario colectivo todavía ingenuo: Cantinflas, Sandokan, Tony Curtis, en la adolescencia los personajes se encontrarán con una serie de modelos que les propone la sociedad. Aunque se dan matices intermedios, básicamente se reducían a dos: el guerrillero y el *hippie*. El primero de ellos es pariente lejano del aventurero romántico y más cercano al militante de la Resistencia o de la Guerra Civil Española. Este personaje se cristalizará para los jóvenes de esas décadas en la figura del barbudo guerrillero de la Sierra Maestra. En los Estados Unidos surge el *hippie* que buscaba una alternativa al sistema de vida norteamericano, mediante un idílico y comunitario regreso a la naturaleza, evadiendo de la realidad —no hay que olvidar Vietnam— mediante el rock, las drogas y la emancipación sexual e inclusive el esoterismo. Su compromiso político era menos activo y procedía de un humanismo genérico. El *hippie* presentaba algún parentesco con el beatnik del Jack Kerouac de *On the Road*, a su vez emparentado de alguna manera con el existencialista de café francés de posguerra. Un modelo intermedio eran los estudiantes del 68 hijos del boom económico europeo, quienes exigían desde una precaria alianza con los obreros y con una visión marxista rígida “el paraíso aquí y ahora”. En el otro extremo, se encontraba el ejecutivo exitoso, algo plástico, que generará en la década del hedonismo reganiano de los ochenta, el *yuppie*, y, actualmente, al eficiente gerente neoliberal, convertido ahora en modelo transnacional.

En la novela de Flores aparecen contrapuntísticamente dos personajes de el Patojo, valiente guerrillero que muere en manos de sus torturadores, y el Rata, arribista vergonzante. Otros personajes oscilan en hondas crisis ideológicas y personales, como Chucha Flaca, convertido en el escuálido mantenido de una *hippie* mexicana con veleidades revolucionarias, a quien cede a cambio su prestigio de ex guerrillero; o el Bolo huyendo de recuerdos agobiantes en medio de tortuosos conflictos.

Los compañeros está construida en forma fragmentaria, con ritmo quebrado, sobresaltado, con virajes radicales espacio-temporales que van desde la infancia hasta una madurez nunca alcanzada y acaso tampoco deseada. Dentro del magma narrativo, la novela se ancla a algunos soportes estructurales que resuelven sobre todo a través de dos recursos: la homofonía y la polifonía de las voces narrativas y la asociación de ideas.

Cada bloque está marcado por la voz y perspectiva de determinado personaje y el año en que sucede. Será tarea del lector hilar la intriga y rehacer la secuencia en orden causal cronológico. La estructura externa es circular: el primer y último capítulo, suceden en 1962 en La Habana y los relata el Bolo. Detrás de este equilibrio existe una filuda ironía: en el antepenúltimo capítulo, perteneciente al mismo personaje, fechado en 1969, también en la misma capital, hemos sido informados que éste no encontró su reino de este mundo allá.

La novela pareciera irse haciendo sola, ya que el narrador cede la palabra a los personajes, elaborando así un juego de voces, cada una con registro propio, y, al mismo tiempo, con un tono similar a la de los otros. Flores formula las voces mediante intensos monólogos interiores o desdoblamientos dialógicos, logrando así captar la verdad íntima de los personajes. Estos recursos también operan como medios para dilatar el tiempo, inclusive para atrapar dimensiones como la prenatal, o desdibujar las fronteras entre la vida y la muerte, como puede apreciarse en los monólogos finales del Patojo.

La polifonía se refiere al timbre de la voz de cada uno de los personajes. Entrar en contacto directo con la parte íntima de éstos produce viva impresión en el lector. Al darles hondura, el autor los vuelve humanamente creíbles. Pero estos personajes individualizados conforman a su vez un personaje colectivo: el de un sector de la juventud de la Guatemala de la década de los sesenta y setenta. Este nivel actorial colectivo posee notas comunes: la rebelión frente a un medio represivo y la vacilación ante el compromiso. Esa es su contradicción de fondo.

Pero la homofonía va más allá. Flores logra dar cuerpo a una voz guatemalteca en sentido profundo: aquella que por razones históricas se expresa sesgada, entre dientes o vertida en humor corrosivo y autodefensivo. La recelosa “pena” guatemalteca contrasta con la soltura caribeña:

Empecé a empujar/oiga, déme permiso, por favor/Siempre el por favor, nosotros debemos haber nacido serviles. Desde que llegué me di cuenta que aquí nadie nos oye, nadie se da cuenta de nuestra presencia, nadie nos nota.

Hablamos quedito y con cuidado, con miedo, nuestros ojos están llenos de pavor. (p.230).

Las transiciones fluidas entre la temporalidad presente y pasada también se realizan por medio de la libre asociación de ideas. Cualquier analogía o paralelismo formal o semántico entre dos elementos es utilizado por el autor para informar al lector acerca de la motivación actual de la acción narrativa. Esta técnica, además, rebaja la tensión del relato, o bien crea suspenso, como el relato del viaje del Bolo hacia Inglaterra después de la sesión de tortura cuando muere el Patojo. La acción también aparece ocasionalmente frenada por la alternancia descripción acción, como el “*Bestiario*”, corrosiva galería de exiliados.

El ataque despiadado y desde el lenguaje en la novela, debe entenderse no solo como una afrenta a una de las instituciones sociales de mayor peso, sino también como afortunado campo para la experimentación. Las voces narrativas revelan cercanía con el lenguaje lúdico y procaz de la Huelga de Dolores, esa especie de carnaval sombrío universitario. También muestran las incrustaciones de los códigos en boga: el marxismo manualero, el caló juvenil, el argot de los medios de comunicación masiva, etc. Por su afán desacralizador y su intencional tono “bajo” —en relación con el tono “alto” bachtiniano— la novela trata de simular relaciones con la subliteratura o con lo abiertamente corintelladesco. Una influencia cercana la constituye el frondoso verbalismo humorístico del Cabrera Infante de los *Tres tristes tigres*. Y, por supuesto, pueden rastrearse algunos puntos de contacto con la “novela de la onda” mexicana, aspectos todos abiertos a la investigación.

Los capítulos —o bloques narrativos— generalmente son extensos, con frecuencia no hay puntuación, pero sí abundancia de enumeraciones caóticas —cargadas de recursos anafóricos o de aliteraciones— que provocan la precisa sensación de falta de orden y equilibrio. Lo anterior también por frases alargadas o súbitamente entrecortadas, así como el acosador uso del gerundio. El lenguaje narrativo revela un humor grueso e ingenioso que el autor utiliza magistralmente como medio antipatético y antirretórico para expresar su actitud rabiosamente iconoclasta.

Los compañeros puede inscribirse dentro del filón de la novela de aventuras. En este caso resulta una suerte de mezcla entre algunos elementos de la picaresca española y otros de la novela itinerante norteamericana. Los personajes no permanecen fijos, se desplazan laberínticamente dentro de sí mismos y en el entorno propio y ajeno. Hay quien da vueltas, como el Rata, apresado en una “*vida sin sentido*” (p.150). Sus pequeñas odiseas –de clara raíz joyceana, filtradas seguramente también por los escritores latinoamericanos del boom– no conducen más que al fracaso, la angustia, o en el mejor de los casos a una muerte heroica, aunque de acuerdo con la visión del autor, acaso estéril. De tal manera que la estructura misma de la obra revela una única y angustiada certidumbre: la pérdida o falta de un código que explique y dé sentido al mundo.

Estos laberintos internos y externos aparecen arquitecturados para apresar a los personajes en un caos interno y externo del que no encuentran salida. Viven huyendo de sí mismos y de los otros. El reproche de la hermana de Tatiana al Bolo es ilustrativo:

Te pintaste como un hombre normal y en cambio eres un tipo complejo, complicado. Buscas sabe Dios qué cosa y no la encuentras, no la encontrarás jamás. Te buscas a ti mismo y cuando te encuentras seguramente te da horror conocerte a fondo, porque no eres un hombre de paz, de amores estables, de vida tranquila y sin complicaciones psicológicas. Por eso vives huyendo. (p.160). (El subrayado es mío).

La novela presenta una rica veta para el análisis que practica la crítica psicoanalítica. Me limitaré a señalar algunos aspectos sugestivos, que pueden ser desarrollados más a fondo y que se refieren básicamente al personaje protagonista, el Bolo. Las relaciones familiares tempranas lo marcan indeleblemente. Crecido en el seno de un matriarcado castrante, la ausencia de un modelo viril probablemente condicionó una posterior conducta machista y rebelde. De alguna manera se da un parricidio indiscriminado a nivel simbólico, evidenciado por el sistemático rechazo absoluto a los símbolos masculinos de autoridad y la grosera necesidad de dominio sobre la mujer.

Hacia la madre dominadora, la actitud de dependencia/independencia resulta un tanto ambivalente. El edipismo enturbia cualquier relación esta-

ble con una mujer, porque es sentida como un nuevo e indeseable cordón umbilical:

Me estabas atando y tenía que soltarme. No había llegado a Cuba para quedarme, para atarme otra vez. Había huido de mi madre, del cariño insoportable de mi madre. Había soltado las amarras y no podía volver a anclar. Tenía que ser libre. Tú representabas hijos, hogar, casa, familia, sueldo fijo, revolución hecha, condimentada, entregada en la boca. Eso no era lo que quería para mí. Tenía que irme lo más pronto posible o quedarme para siempre. Eras muy estable para mí. (p.161)

Pero por otro lado, el retorno al paraíso prenatal perdido, no solo está contenido en la alucinación del Patojo cuando recuerda el trauma natal y desearía que nunca hubiera sucedido, sino también de manera simbólica en la descripción del mar-cama de la habitación del hotel habanero, donde el Bolo pretende hallar una soledad feliz:

(...) el decorado del cuarto se confundía con el mar, mirando de donde yo estaba parado, el horizonte era el mismo; mar cuarzo, azul todo, me sentía mojado, nadando, bañándome en una inmensidad azul, acolchada, suave, mullida; los bronceos me hamaqueaban, entonces me tiré, me zambullí, liberado, alegre, feliz, eufórico en el mar, estaba mullido, suave, di vueltas mientras el tema de con la calle donde tú vives terminaba dos tamborazos. (p.229)

En la militancia revolucionaria de una manera u otra los personajes de Flores buscan soluciones a sus problemas personales. Inclusive el mismo Patojo:

Era la decisión más importante de mi vida y la única tomada por mí, mi madre, mi padre, los curas, los profesores, los catedráticos de la universidad, los dirigentes del partido, todos, todos, habían decidido por mí. Quizá por eso me quedé sentado esperando. Era mi decisión. Era un revolucionario. No podía traicionarme en el momento preciso. (p.184)

El rechazo ante el sistema se convierte en condena implacable cuando algunos de ellos, como el Bolo o Chucha Flaca, perciben al Partido como un

sistema del antisistema. La necesidad de creer en absolutos incontaminados los conduce a renegar de la imperfección inherente a la acción humana. El escepticismo, decía al principio, resbala en actitudes radicales que lindan con la anarquía: “A mí nadie me va decir qué hacer con mi vida” (p.193) afirma el Bolo. Por el contrario, en una inolvidable e incisiva carta que los Compas envían a este personaje durante su exilio europeo se encuentra una visión realista de lo que implica la militancia y su futuro inmediato y posible. Los Compas califican al Bolo de “soñador empedernido” y lo incitan a realizar su aporte desde la especificidad de su oficio de escritor para aliviar el peso de lo que se llamaba entonces “mala conciencia pequeño burguesa”. El individualismo exacerbado, pues, y la abolición de todo principio de autoridad mal se podían conciliar con la militancia disciplinada y a veces dogmática.

No obstante, si bien la visión del mundo de la novela es amarga, una lectura atenta revela que no es la aspiración a la justicia colectiva a través de la solidaridad lo que se cuestiona, sino los procedimientos utilizados. En todo caso, el acto mismo de la escritura –se esté de acuerdo o no con la postura ideológica que plantea la novela– constituye un proyecto realizado.

Los compañeros, como afirmaba al inicio, indiscutiblemente constituye un punto de arranque para la narrativa guatemalteca de este siglo. Su frescura y actualidad proceden del cuestionamiento como actitud irreducible –sin límites temporales– frente a la injusticia y el dogma. No debería leerse esta novela con ánimo prejuicioso, ni con nostalgia condenatoria, y menos aún autocomplaciente. *Los compañeros*, con sus siempre jóvenes voces no permiten que olvidemos que los problemas subsisten.

Con esta novela de ruptura e inicio aparecen ya incubados los gérmenes en algunos escritores de la actual narrativa urbana que cabría calificar como del “desaliento” o más bien de la “apatía”, porque en ellos el realismo presenta un carácter casi aideológico. Ya no existe una utopía imaginada, añorada, traicionada o perdida. Estos autores se van replegando en el registro objetivo de lo circundante como cronistas impasibles de mundos cotidianos intrascendentes. Nunca se han planteado un sueño colectivo y su esfera, en muchos casos no va más allá de un comprensible minimalismo.

Desde un autobiografismo desconcertante, *Los compañeros* constituye una lectura que es siempre un primer encuentro, por la cautivante rebeldía que trasudan sus páginas –antídoto contra el conformismo cómodo– y porque aunque superficialmente no lo parezca, formula el legítimo y necesario derecho de la tensión hacia los otros o hacia el absoluto, por terrenal que sea. Pero también revela el lado oscuro y humanísimo del heroísmo y la utopía.

La inquietante inocencia de Eugenia Gallardo

Un libro desconcertante desde el título, éste de Eugenia Gallardo, *No te apresures en llegar a la Torre de Londres porque la Torre D'Londres no es el Big Ben*.¹ Y una verdadera revelación por la originalidad del intenso discurso narrativo disfrazado cándidamente con estrategias, figuras y motivos propios del mundo de la fantasía infantil- se trate de navegar a la manera de Simbad o en internet, volar en un pavo llamado Andrés o ser vecina de Aladino-, para descubrir que en este universo, como en el de los adultos, las hadas no siempre están disponibles con su varita mágica.

La portada del libro –diseñada como inofensivo calendario un poco pasado de moda, tanto en la composición y decoración simétricas, como por los diversos puntos de letra, algunos casi arcaicos– simula un libro tradicional. Sin embargo, en el subtítulo ya se insinúa una discordancia: “*Calendario de 52 semanas con un Cuento por Semana*”:// “*hacer calendarios*” Fr. *fig y fam. Estar pensativo discurrendo a solas, sin objeto determinado*, que se refiere a un proyecto de errática escritura intimista. La autora establece un pacto lúdico e impreciso con el lector, desorientándolo con falsas pistas de interpretación. En efecto, la lectura descubrirá que detrás de un discurso aparentemente sencillo hay un texto narrativo altamente complejo por la peculiar interrelación de la composición estructural con el significado. La fabulación simbólica e irónica de historias de dolor y atrocidad –inherentes al proceso de crecimiento– resulta doblemente inquietante, ya que a la anécdota se une una elaborada ingenuidad expresiva que relata lo extraño o tremendo como si fuera verídico e inofensivo y casi poco ridículo. Uno piensa necesariamente en la lección de autores como Kafka, Borges o Monterroso.

1 Gallardo, Eugenia. *No te apresures en llegar a la Torre de Londres porque la Torre D'Londres no es el Big Ben*. Guatemala: F&G, 1999. Todas las citas que procedan de este libro serán indicadas solamente por el número de página en un paréntesis.

Aunque el libro aparece dividido en 52 cuentos, una lectura panorámica permite percibirlo como una novela autobiográfica que sería la historia pasada de la narradora protagonista, contada desde el presente de la edad madura. No obstante, hay tanto de la historia real de la autora² escondido en los intersticios de la acción, que también cabe considerarla parcialmente dentro de la escritura de la memoria: una inusitada crónica de momentos significativos cuya huella persiste. Por otro lado, no está demás recordar que entre la ficción y la memoria las fronteras se difuminan, y que el recuerdo siempre es selectivo. Así, el texto presenta un carácter experimental y se inserta dentro de la tendencia actual hacia la construcción de textos híbridos en abierto cuestionamiento al canon de la normativa genérica.

No es posible relatar todas las historias que componen esta obra, pero sí indicar algunas de las secuencias principales. La obra inicia con las clásicas palabras introductorias: *“Había una vez en otros reinos, en otros tiempos una princesa que no quería despertar”*. (9) Una peculiar Bella Durmiente que no responde a los besos y hazañas de un desesperado Príncipe, sino que se sumerge en un profundo estado de introspección, casi hipnótico, principio para enfrentar sus fantasmas y plasmarlos en la escritura. Esta dimensión prescinde del tiempo de los relojes: los detiene. Para la astuta vecina de Ali-Babá, y su poco sagaz marino, este limbo temporal resulta tan intolerable, que ni siquiera un disco compacto que narra la historia de Blanca Nieves y los Siete Enanos puede resolver: Siete Príncipes para despertar una poco convencional Bella Durmiente.

Atención especial merece la historia de Carmela, especie de *alter ego* de la narradora protagonista, una emprendedora niña en un mundo al masculino —y como si fuera poco, huérfana y pobre. Astutamente decide cambiar de identidad y adoptar el disfraz de niño para ser tomada en serio e iniciar un viaje por aire hacia el extranjero volando sobre un ganso, a quien indica la ruta a seguir. Llega a Londres, donde su diversidad resalta aún más frente a una lengua que resulta incomprensible, y donde rige el dinero en las rela-

2 Una larga conversación con la autora, previa a este ensayo, me permite afirmarlo.

ciones humanas. Su propósito es visitar el Big Ben, que es el reloj (tiempo) y torre (libertad) simultáneamente. Pero lo ha confundido con otra torre –la Torre de Londres– que resulta ser una cárcel. Apenas a tiempo abandona un grupo que fatalmente se encamina hacia esta última. Carmela rechaza el consuelo paternal del Señor Verano y se marcha desilusionada a Alaska, donde muere de frío. La niña ha desaparecido después de no encontrar lo que había imaginado.

Surge otro personaje ya adolescente, la oruga Betty: historia de una madre soltera, hipócritamente rechazada por la familia y la sociedad, pero aceptada cuando su hijo se convierte en el tirano de turno. El enfrentamiento anticonformista con las normas sociales toma cuerpo. En este punto del relato, encontramos un abrupto corte temporal y varios textos dedicados a la reflexión sobre el origen del universo, sin conexión aparente con la historia narrada, pero sí reveladores de una visión liberada de tabúes y reglas, y que se esconden recuerdos muy íntimos de la autora. De pronto, la narradora se siente atrapada porque no encuentra “*el camino de esta historia*” (79) después de diferentes intentos:

Me guíé por la razón, amiga de la crítica. Pero entre las dos destruyeron el porvenir de este cuento, sus devoradores ojos de rayos x. Le pedí ayuda a la intuición, se rió de mí. No seas primitiva en las postrimerías del siglo del gas neón. Alguien me surgió que acudiera al subconsciente. No pude entenderme con él, es resbaladizo, engañoso, malabarista, de confuso lenguaje que él llama simbólico y que yo llamo sin fundamento”. (79)

Y se le dificulta seguir temiendo “*desaparecer como personaje central*”. (80)

Para salir del atolladero, acepta el consejo del Señor Gorrión: dejar fluir libremente el texto. De aquí en adelante, la narradora protagonista se vale de otros personajes imaginarios, como el negro ciego a los colores y enfermo emocionalmente, para proyectar el propio drama interior. Pero aparecen algunos más bizarros aún, como los personajes no natos, que la increpan y juzgan como débil, incapaz de gestos constructivos o autodestructivos definitivos. De aquí hasta el final, las secuencias sobre el recuerdo y/o la imaginación están

construidas mediante textos breves y herméticos, llegando a tocar niveles muy profundos que podrían leerse solamente con un repertorio simbólico, dada su densidad.

No obstante, con las explicaciones que aparecen en el *Epílogo*, se puede descifrar parcialmente el enigma. La protagonista finaliza su recorrido mediante el descenso interior y el enfrentamiento valeroso consigo misma. Este exorcismo final, se logra por medio de una poética audaz forjada por “una palabra suelta y caprichosa” (103). “*Es música sin tiempos, con director ausente, como ensayo de banda sin domingo ni parque. La orquesta que me siga debe atenerse a todo, hasta a tocar silencio cuando amanezco muda.*” (Ibíd.) “*Bajo mi mando de niña excarcelada*” (Ibíd.) la conduce a la libertad. La ex-niña ha tomado el timón de su propia vida y logrado su propósito: evadir todo tipo de cárcel emocional. No es un final feliz, sin embargo, sino una aceptación de los propios límites humanos en un mundo que no es ni totalmente bueno ni totalmente malo. Algo que acaso puede calificarse como inicio de tolerancia o presunta madurez.

Algunos de los “cuentos” ciertamente presentan una figuración autónoma. Aparecen como digresiones de la secuencia narrativa principal y cumplen una función aclarativa o informativa acerca de la historia central, operando como breves descansos o desvíos de ésta para sostener el ritmo ondulante al relato. Usualmente adoptan una clave metafórica: proyecciones o casi parábolas. Un ejemplo: para contar los orígenes del propio miedo infantil, la protagonista recuerda cómo ella y su hermanito fueron deliberadamente abandonados en el bosque —y, se queja, no lamentablemente en el atractivo centro comercial—, sin las tradicionales migas de pan que indiquen el camino de regreso. Finalmente, estos nuevos Hansel y Gretel encuentran una bruja extravagante que no los come, sino que les ofrece un plato de frijoles servido como en las películas de vaqueros y mejor aún: ni sermonea ni hace la clásica pregunta de adultos que irritan a los niños.

Sin embargo, hay otros “cuentos” que no tienen una relación directa con la secuencia narrativa, sino que más bien la cortan abruptamente. Algunos de estos textos, casi abandonan la ficción por la reflexión metanarrativa, poniendo

al descubierto el proceso mismo de construcción del texto como verdadero *work in progress*. Además, hay otros de registro sumamente breve y poético, que se dirigen en sentido transversal hacia abajo, a una zona onírica. No obstante, resultan fundamentales para la comprensión de la historia, porque revelan los niveles más hondos y por lo tanto los más reales de la subjetividad de la protagonista.

La secuencia narrativa fluida, a ratos bruscamente interrumpida, a pesar de la insistente y decantada espontaneidad compositiva: "*Historias sin cuadros, sin lanas que las unan, sin lógica de tiempo. En esta historia naufragada de cronología antojadiza*" (...) (100), carece en su escritura de "(...) *el narrativo hilo de la historia con lógica, agenda y calendario*" (103), ya que es un texto escrito "(...) *sin argumento y que se va construyendo a empujones*". (47), lo que denota una obsesión temporal, como veremos más adelante. El montaje del errático material narrativo que aparece "(...) *desafiando las simétricas leyes de la belleza equilibrada*" (99) está realizado mediante diversas técnicas de ensamblaje y transición que pueden ir desde una preposición (sin texto discursivo lógico anterior); conjunciones que unen dos relatos; puntos suspensivos que dejan abierta la indeterminación; preguntas que continúan diálogos dejados a la mitad, o que improvisadamente responde a las suposiciones del lector; etc. De allí, pues, que la estructura externa sea porosa entre sus partes.

Colabora asimismo a dar textura al relato la predominante focalización única de la protagonista; la narración en primera persona y el discurso directo. Se agregan en menor medida, pero sostenidamente, otras perspectivas, diálogos consigo misma, con los personajes, como el lector implícito, discursos indirectos, elementos que solamente menciono, porque constituyen aspectos que merecen un análisis detenido.

Podría catalogarse este texto narrativo de Gallardo tanto dentro de la tipología de la *quest novel* (novela de búsqueda, generalmente a través de un viaje, que implica superar pruebas y que en la literatura escrita por mujeres se refiere fundamentalmente a una lucha contra el poder patriarcal y la tradición ju-

deo-cristiana)³ o del *bildungsroman* (novela de formación intelectual, moral, sentimental de un protagonista en el complejo arco temporal entre la juventud y la madurez y su confrontación con la sociedad; en el caso de la mujer, desde una posición subalterna).

El eje de la obra de Gallardo lo constituyen las aventuras de la protagonista en la búsqueda de libertad mediante un proceso que arranca desde la infancia, atraviesa la adolescencia y finalmente ingresa al mundo de los adultos. La libertad implica batallar para acceder al autoconocimiento y a la realización propia. Esta búsqueda implica el cuestionamiento, en primer lugar, de sí misma, y luego de las instituciones que manipulan a la mujer con piadosas mentiras de cuento de hadas. La protagonista es una encarcelada que busca liberarse y la historia contiene su propia moraleja: lo hace por su propio esfuerzo. Al final queda una adulta-niña todavía preñada de estupor pero mucho más sabia y cautelosa. Así, la obra cierra con un final abierto, sin límites, más que los que marquen la voluntad y el azar.

Este proceso de crecimiento va desarrollándose mediante un implacable enfrentamiento entre la protagonista en cuanto sujeto femenino, y la sociedad. La infancia como caldo de cultivo inicial para la restricción a la imaginación; el tránsito por la adolescencia con la imposición de patrones represivos a la sexualidad floreciente; la exaltación de estereotipos conformistas que no perturben el orden tradicional.

Gallardo utiliza el motivo del **viaje** en su significado de transición de un estado a otro, de búsqueda y de cambio. El recorrido se compone de las aventuras que van marcando a la narradora protagonista y que de alguna manera la introducen en el mundo de los adultos. Pero es sobre todo un peregrinaje a la búsqueda de la propia identidad cambiante de mujer que conlleva sacudirse las marcas de subalternidad y marginación propias de su condición femenina, históricamente condicionada en roles de pasividad, no solo por la cultura patriarcal, sino también por la matriarcal. Por el contrario, la protagonista,

3 Cfr. Araujo, Heléne. "La naturaleza y la diferencia". *La Scherezada criolla*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989, pp. 54-55.

desde niña, se percató de la necesidad de iniciar su lucha adoptando máscaras masculinas, que posteriormente desecha, para astutamente hacer valer su palabra y acción, y salir de la prisión de las convenciones sociales.

Es una historia, como es frecuente en la literatura escrita por mujeres, casi todas pertenecientes a la media burguesía, que parte del propio mundo cotidiano e intimista para proyectarse en el universo social y develar hasta qué punto ha sido condicionado por éste. No hay una protesta directa o una posición fundamentalista, sino más bien una crítica sesgada de la cultura de la violencia, que se personifica en las figuras del padre-patrón o del príncipe galante y siniestro. La repartición de los roles aparece determinada verticalmente de manera caprichosa, pues paradójicamente existen excéntricos “*hombres-madre*” (65) capaces de cumplir las funciones maternas para que las hijas no sean necesariamente programadas como futuras “*mujeres-madres-amantes*”, (Ibid), sino mujeres autónomas en sus decisiones, a las que algún día se les atravesarán deseadas “*mujeres-hijas*”. (66)

Al adoptar la simbolización fantástica, en lugar de una realista o hiperrealista, la autora intenta evitar el riesgo del patetismo lagrimoso, la queja previsible o el melodrama. Esta opción paradójicamente imprime mayor incisividad a la historia de su insubordinación. Gallardo opta por un registro aniñado, pero para nada inocente, y elabora atmósferas candorosas sobre campos minados. El miedo y la crueldad alternan caprichosamente. La autora se apropia del **universo** y el **discurso infantil**; refuncionaliza en clave cuestionadora el molde del cuento de hadas, introduciendo traviesamente un humor para nada ingenuo, y ocasionalmente bastante negro.

Para la mente infantil todo es posible. El niño vive con toda naturalidad un privilegiado estado de excepción sensorial. Existe la total libertad de imaginación para descontextualizar personajes y objetos de su lugar habitual: animar lo inanimado; realizar cambios radicales y veloces de escenarios; manejar el tiempo dilatándolo, fragmentándolo o cortándolo: coexisten sin oponerse la fantasía y la realidad. Esto lo saben muy bien los niños, los artistas y los locos de todos los tiempos. Mucho, en su momento, lo formuló el psicoanálisis y mucho lo concretó en símbolos el surrealismo.

En esta obra, Gallardo utiliza la imaginería específicamente infantil, rechaza los límites de un discurso narrativo causal y cronológico. Opta por asimilarse al pensamiento mágico del niño, a su accionar lúdico, a su capacidad de asombro. Todas las estrategias formales que utilizan tienen como marco de referencia esta edad de oro, pero revelando la cara menos luminosa: también en el paraíso perdido de la infancia hay zonas infernales. No se trata de historias victorianas de niños desgraciados que claman por la piedad del lector, ni tampoco de pequeños hombrecitos heroicos a lo De Amicis, porque está fuera de la intención de Eugenia Gallardo proponer modelos ejemplares.

Para rebajar el tono trágico, utiliza las palabras, sintaxis y ritmo del lenguaje infantil, que se caracteriza por su rotunda sencillez. Un aspecto que la autora utiliza eficazmente es el de la reiteración pues ésta constituye un elemento fundacional del universo del niño, para quien la palabra es apropiación y dominio de la realidad, así como fetiche y rito, puerta de entrada a la fantasía. Esta reiteración de las palabras nos remite a las rondas infantiles, las canciones de cuna, los juegos tradicionales, las adivinanzas, entre otros.

Todo este libro está construido sobre una estrategia fundamental íntimamente ligada a la mentalidad infantil: la **paradoja**, figura lógica que consiste en la afirmación aparentemente absurda y contraria al sentido común sobre todo porque está construida sobre la base de un oxímoron.⁴ Está relacionada con la ironía, que consiste en decir una cosa, queriendo decir otra. De allí

4 El oxímoron es una especie de antítesis en la cual se colocan palabras con sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente, como por ejemplo, "joven viejo", "oscura claridad", "grito silencioso", etc. La antítesis es una figura de carácter lógico que consiste en la colocación de dos palabras o frases con sentido opuesto, mediante el proceso de antinomia: "frío/caliente", "bondad/maldad", etc. Es interesante indicar la etimología de la palabra "oxímoron" que procede del griego "oxymoros", y que significa "agudo bajo una apariencia de estupidez". Piénsese cuántas veces el mundo infantil es tachado de bobo y simple por los adultos, mientras que algunas corrientes científico-humanistas, como el psicoanálisis y otras estéticas, como el surrealismo, el arte naïf, *l'art brut*, por el contrario, consideran al mundo infantil como espacio privilegiado de libertad creativa y emocional. Cfr. Marchese, Angelo. *Dizionario di Retorica e di Stilistica*. Milano:Mondadori, 1978, 4ª. Ed.

que, partiendo del modelo rígido de cuento maravilloso a lo Propp,⁵ vaya progresivamente transgrediéndolo. Cambia los atributos tradicionales de los personajes, dando finales inesperados y no felices, o inclusive no cerrando la historia, para avanzar cada vez más en la propia fantasía desbordada que encuentra su espacio privilegiado en los estados de excepción como los sueños, las pesadillas, la vigilia.

La exageración resulta parte de esta cotidianidad; la realidad y la ficción son la misma cosa; la metamorfosis fluctuante de personajes y escenarios pareciera no tener límites, como ocurre con las tiras cómicas o los filmes animados. Una niña se convierte en paquete de regalo o en árbol; de una Nueva Orleans, estereotipada hollywoodianamente, pasamos a Arizona o volamos sobre París, un poco a la manera del Orlando de Ariosto; la imagen de la dulce y avara viejita que vende manzanas alterna con las casi ciber-espaciales del noticiero de CNN.

Los contrarios conviven pero pueden también fundirse: lo femenino y o masculino; lo alto y lo bajo; en una simultaneidad como mínimo intrigante: hay personajes que son “*jovencito-princesa*” (9), otros más indeterminados: “*su madre que no era exactamente su madre*” (Ibid) “*su papá que no era exactamente su papá*” (Ibid), en los tiempos propios de la fábula. “...*los años pasaban sin pasar*” (10) “*Y el mundo giraba y no giraba y los años pasaban y no pasaban.*” (11).

Estas últimas dos citas que expresan certeramente lo que es un tiempo atemporal (ahistórico), nos conducen a un elemento muy importante dentro del texto: el tiempo. La protagonista sostiene una relación ambivalente de atracción (el Big Ben) y el rechazo (el tiempo como cárcel). Pero sobre todo,

5 Vladimir Propp, basado en la índole repetitiva de los cuentos maravillosos rusos, formuló su célebre *Morfología del cuento* (Leningrado, 1928). Un esquema compositivo que reduce la multiplicidad de variantes a un modelo constituido por 31 funciones (o acciones) dispuestas de manera determinada e invariable. Es fundamental que Propp no pretendió ir más allá del estudio del cuento folklórico. Otros estudiosos trataron de aplicar de manera matizada esta teoría de raíz universalista al cuento “literario”, para elaborar un modelo lógico totalizante de la narratividad, como algunos estructuralistas franceses que practicaron el llamado *Analyse du récit*. Vid. Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1994. pp. 229-230

el tiempo marca inexorablemente la finitud humana. Así, al tiempo de los relojes, ella opone el tiempo interior de los sueños, anhelos, pesadillas, pero también el de la fantasía y de la creación artística. El tiempo en sus manos es un elemento maleable: posee la virtualidad de la fragmentación, la continuidad e inclusive la simultaneidad. Se apropia del tiempo de manera fantástica, dilatándolo, encogiéndolo, cortándolo, deteniéndolo. No está de más señalar que este dominio se extiende a la creación de un calendario propio donde convergen tiempos disímiles.

El simbolismo del Big Ben resulta sumamente sugestivo. Su mecanismo se relaciona a la idea de movimiento perpetuo,⁶ como todos los relojes, pero presenta la particularidad de estar colocado en una torre. Este tipo de edificación remite a la simbolización elemental de la correspondencia entre ascensión material/ascensión espiritual. Esta idea implica la de la transformación y evolución (de lo “bajo” a lo “alto”). Pero también este movimiento ascendente conlleva una doble tendencia, ya que este impulso estaría acompañado de un descenso: a mayor altura, mayor profundidad de fundamentos. Algunos sostienen que se desciende en la medida en que se asciende, y probablemente sea cierto también lo inverso.⁷ En este caso, hay un claro impulso ascendente en el momento de la excarcelación final de la protagonista sin ayudas providenciales sino por “*muro escalado*” (105), y luego, ya colocada en otro espacio, desde arriba, afirma que: “*Me esperaba el desierto visto desde el muro es mejor perspectiva que tierra encarcelada*” (105). Atrás y abajo queda el pasado.

La ambigua inocencia de la historia de esta pequeña y audaz Alicia sin ángeles guardianes constituye una catarsis que desempeña el espejo. Con desenfadada imaginación suelta congojas, anhelos, llagas, amores, ilusiones, llantos para exorcizarlos por medio de una deslumbrante y pudorosa simbolización infantil, pero absolutamente no pueril, y menos aún, banal. Esto no significa un final feliz o definitivo. El futuro será siempre incierto, como lo es cualquier horizonte que se abre a infinitas posibilidades.

6 Vid. Cirlot, Jean-Eduardo. *Dizionario dei Simboli*. Milano: SIAD Edizioni, 1985, p. 360.

7 *Ibid.*, pp. 498-499.

Pero hay momentos que recordar que en algún momento del relato la protagonista ha diseñado una pequeña utopía. Una China “país de azul cielo” (61), “con sus árboles chinos que no producen frutos sino joyas”. (Ibid), donde transita la “niña-joven”: “*caminé por las escaleras de mi ilusión: las que cuando descendiendo me elevan, me conducen a bosques azules y lilas de tejidos sedosos*” (Ibid). Como la famosa “habitación propia” de Virginia Woolf, ella diseña una utopía en primer lugar, a su medida: “(…) *el reino construido solo para mí, a mi medida, a mi sabor, a mi antojo y a mi aire*” (62), pero generosamente compartido con los otros: “*Proporción: diez parques por cada casa. Cinco casas por cada habitante. Tres ríos para evitar los ríos revueltos sin ganancia de pescadores, ni cazadores, ni parteras, ni casamenteros, ni enterradores, (...) las parejas no se casan porque se aman y los muertos no se entierran porque no existen muertos en un reino tan grande como el mío donde hay espacios para todos*”. (63) Un jubiloso paraíso en la tierra, donde el paso del tiempo no tiene poder de marchitar la felicidad humana.

En el *Epilogo*, la protagonista se cuestiona y cuestiona al lector con una frase lapidaria: “¿*Qué fue lo que hice?*” (127) Podría responderle que lo que ha hecho es contradecir el horizonte de expectativa del lector con un cuestionamiento de los mitos de la Edad de Oro, desde su propio universo simbólico: el cuento de hadas. Pero algo más importante aún: ha logrado la escritura de un perturbador y extraordinario relato. Un texto, en verdad, absolutamente fascinante.

Su propia luz, su propia sombra

Existe un solo adjetivo donde no cabe ni la figura, ni la personalidad, ni la obra de Luz Méndez de la Vega: insípida. Hay en su brillante trayectoria demasiada pasión y lucidez en desconcertante –y casi imposible- equilibrio. Su grandeza de inteligencia y ánimo constituye una verdadera rareza: espléndida elegancia interior, unida a la gentileza de trato, pero también a la implacable cólera de los justos, cuando es necesario. Un prisma inexplicable.

Luz vive con intensa y envidiable soltura muchos roles, reveladores de una personalidad densa y espectacular: diva histriónica, severa académica, infatigable polemista, feminista combativa, ciudadana de causas justas, laica practicante a su pesar. Artista que mucho honra al país como poeta, actriz, ensayista, dramaturga. Esa es la parte más deslumbrante de la medalla, pero hay otra más escondida -por innato pudor- que es la de amiga generosísima.

Muchos escritores -algunos olvidadizos y otros no- le adeudan su ingreso al campo de la publicación periodística. Esta mujer adelantada a su tiempo carece de envidias provincianas: jamás ha arrebatado rapazmente espacios porque tiene la inteligencia suficiente para comprender que no se tapa el sol con un dedo mezquino. Individualista atroz, ha rehusado la cómoda complacencia de las capillas, y ha sabido defender lo suyo -que puede gustarnos o no- sin más armas que sus convicciones; valientemente solitaria porque siempre ha rechazado abiertamente apoyarse en códigos religiosos, laicos, artísticos, científicos que expliquen el mundo. Es de veras, ella y el universo, o más bien, vrs. el universo. La carga no es liviana. Y sin embargo, no se ha rendido nunca, porque es una batalladora nata. Detrás de las eventuales victorias o derrotas, existe un hondo *pathos*, pudorosamente custodiado.

Quienes tuvimos la suerte de tenerla como maestra –y esto implica no informar, deformar, sino formar–, nos dio una gran lección de coherencia

ideológica, rigurosidad académica, cuestionamiento y autocuestionamiento incesante, antiderrotismo en un país llagado y a la intemperie. No hubo tema que no tratara provocadoramente con el conocimiento y madurez -que solo una sólida cultura clásica y un auténtico interés por los desprotegidos sustenta-, no para quedarse congelada en otros mundos ya idos, sino para iluminar el presente que vivíamos. Lograba vincular el teatro del Siglo de Oro -inolvidables sus interpretaciones en clase que convertía en un escenario porque aunque no lo acepte sigue siendo gran actriz- y la Guatemala que se desangraba en los setenta. Cualquiera de los dictadorzuelos de turno, por ejemplo, era una caricatura cuartomundista del detestable Comendador de *Fuenteovejuna*. Eso sí, sin el falso retoricismo de falsos apóstoles que nunca faltan en cualquier época, nunca silenció su voz temeraria. En aquellos años sombríos la autocensura o la mudez jamás le pasaron por la cabeza ni por la pluma, como a algunos de nosotros.

Desde entonces nos hizo comprender que rechazar el canon, fuera estético o ideológico, sin una sólida base argumentativa, por el gusto de aparecer a la moda, era realmente lo que es intrínsecamente una moda: coyuntural y pasajera. Pocas intelectuales fueron tan abiertas a todo tipo de experimentación artística: lo testimonian sus ensayos y reseñas sobre los discursos estéticos y culturales más novedosos guatemaltecos y extranjeros. Algunas de sus polémicas fueron devastadoras, inolvidables por la gracia y el ingenio, sin caer en el mal gusto o el resentimiento amargo.

Luz desconoce el oportunismo. No podría ser de otra forma para una mujer que en esos años, que parecen siglos ahora, se arriesgó a abandonar por decisión propia “el dulce encanto de la burguesía”, que paradójicamente algunos intelectuales rechazan y persiguen contradictoriamente, ayer y hoy. Ella lo tuvo, lo degustó y lo abandonó. Las letras fueron vocación ineludible, por lo que ha pagado caro precio. Pero Luz es una mujer de riesgos, a veces espectaculares, a veces, muchas veces, silenciosos. Sabe asumir errores y costos de la manera más honesta: sin chantajear o culpar a los otros. Las cosas que ha hecho no han sido en nombre de algún cielo prometido ni este ni el otro mundo. Las ha hecho porque es lo que una persona que se respeta y respeta a los demás no puede eludir si tiene que verse la cara diariamente en el espejo.

No es “intelectualmente correcta”, para fortuna de la cultura guatemalteca. No evade la fama, pues ya la tiene, pero sabe muy bien lo volátil que puede ser y no le da más importancia de la que tiene. Unas cuartillas tiradas al mar en una botella.

Quienes hemos tenido la inmensa fortuna de compartir su amistad nos sentiremos siempre en deuda con ella. Por un consejo personal a tiempo, por señalar errores y fragmentos poco afortunados en nuestro oficio, por un brazo que nos sostuvo mientras desaparecía un ataúd muy querido, por –insisto– la generosidad: la capacidad de gozar el triunfo ajeno, decir de frente lo que piensa, sin lastimar gratuitamente y menos aun dejar frases incompletas y maliciosas flotando en el aire.

Resulta una tentación muy peligrosa hacer juegos de palabras con su nombre de pila, porque pocas veces uno encuentra una correspondencia tan simétrica entre Luz y todo lo que con ella se relaciona. Pienso que Luz se nutre de su propia e inconfundible luz. Pero también de su propia sombra. No se erige en modelo de virtud, no se autocanoniza patéticamente frente a los que vienen y menos aun, construye su pequeña corte. Se puede dar el lujo de prescindir de esas pequeñeces. Por ese inteligente acto de humildad, que desecha la modestia tartufesca, es que deseo reconocerla como perfil soberbio de intelectual guatemalteca de altísimo nivel.

Porque aparte es ser una lucecilla de bengala y aparte es ser una Luz incandescente.

Epifanía en el infierno

“Eres desde tu voz...”

Del Noveno Círculo, Margarita Carrera

Desde la fosa del último círculo dantesco, extenuada y todavía con un poco de hielo en la boca, Margarita Carrera se rescata a sí misma por la palabra. No para ascender a diáfanos cielos o purgatorios improbables, sino para ingresar con lúcida pasión en la imperfecta condición humana.

Del Noveno Círculo es el viaje hacia el propio infierno –tan temido–, entre las fieras humanas, los propios fantasmas y sin ningún providencial Virgilio. Su propia Selva Oscura es el escenario de persistentes caídas hasta desplomarse en las llamas glaciales de los traidores, quienes le han negado el “*paso a la vida*”, despojándola de ilusiones y recuerdos en un via crucis circular. Hambrienta de plenitud, emerge de una infancia marchita hacia una adolescencia que exigía el infinito. Su único sostén, la exacerbada sensibilidad, el asombro puntual ante la belleza y el horror. Frente a la inconstante pasión humana y los varios dioses que la ignoran, el arte como posible brújula y ancla.

Epifanías fulminantes, el amor y la palabra. Luces de bengala en páramos llagados. Pero a diferencia del amor, la voz se transforma en escritura y trasciende la pequeñez y el tiempo. El desconcierto ante el dolor la hunde interiormente en un inmenso silencio -nocturno y acuático- donde flotan sueños y fracasos. Allí no hay espejos complacientes, sino un inmenso lente sobre sí misma. Alguna fosforescencia. Con las cenizas líquidas de la memoria debe reconstruir y reconstruirse. Y balbucear, verbalizar.

Mar adentro, Margarita cincela en el agua su tierra firme. Su poesía es fluida, desborda cauces, inventa palabras, ignora los vínculos, dilata el tiempo, reitera para apresarse y expresarse. Su pasión oceánica requiere una expresión límite y sorprendente, como en el mejor claroscuro barroco. La densidad de su buceo interior ilumina zonas prohibidas -casi intimidantes- pero nece-

sarías para quitarse los velos piadosos del alma. Rasgarse las vestiduras sin hipocresías ni chantajes, sin segundos fines como no sea que la luz cenital caiga fulminante sobre lo que se fue y se hubiera querido ser, sobre lo que se es y se desearía ser.

Todo el poemario es una espléndida catarsis. Rebasla la anécdota intrascendente para convertirse en el soberbio drama de una mujer lastimada, desdoblándose en un tenso diálogo y sanada por su propio verbo. Acaso la terapia más o menos definitiva fue el valor de enfrentarse a sí misma y abandonar paraísos artificiales que solo funcionan en la romántica mitología popular sobre los poetas. Implacable, se reconoce hecha de la misma pasta humana de vicios y debilidades que sus opresores: padece las mismas tentaciones. Así, evita santificarse en su propio altar o convertirse en banal heroína de algún olimpo. No hay condescendencia o cobardía. Ella es simultáneamente “*ave de rapiña y ruiñeñor*”. Margarita, mártir y verdugo de su propia tragedia.

La escritura es el límite de su trascendencia. La literatura, razón de vida y de muerte. Desde el inicio, fue puerta de escape cuando otras no se abrían, juego para la imaginación, espacio reflexivo sagrado, atesorada “habitación propia”, trampolín para el vuelo. Casi la única plenitud o atisbo de absoluto.

Extranjera en su propia tierra, se resguarda en su isla íntima. Autoexiliada, se concede al dolor propio y ajeno, aceptándolo como parte del peaje por los círculos de todos los infiernos en este mundo. Afiligranándose para no caer en el cinismo.

Del Noveno Círculo es un acto de escritura o quizás también un acto de fe. Aquella mujer arrodillada de los primeros versos, cercada de vacío y hielo, intuitivamente buscaba algo parecido a la felicidad o a una profética visión:

*La posición del escritor es esa
la del augurio
la de la imagen impensada
que brinca de pronto
transpone la valla de nuestro olvido.*

Su vulnerabilidad la hunde en las más profundas aguas de la conciencia. Con formidables pulsaciones poéticas relata el viaje interior con una lírica impecable. Se germina para renacer. Y corta con todos los cordones umbilicales que retrasan el derecho a vivir intensamente.

Desdeña las emociones desabridas –la patética soledad acompañada– y prefiere una soledad intensa. *“Y ahora a bastarse a sí mismal sola ante el poema como ante la muerte.”*

Margarita ha excavado sus poemas en su propia cantera. Hundido sus manos hasta lo más profundo de su costado. En su propio túnel sabatiano puede finalmente desmadejarse:

*Escribir es por fin soltar la soledad
y tender los brazos
perpetuarse
decir lo que somos y lo que no somos
darnos como pasto
es entrar en el túnel de nuestra alma,
“en todo caso, había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío”*

Libre, al fin.

El signo de Luis Alfredo Arango

*Ya estaba en mí el dolor
cuando nací
"Animal del tiempo", L. A. A.*

*Nací para eso.
La tristeza es mi alimento;
la nostalgia me da vida;
la alegría NO es mi pan
de cada día,
pero yo me las espanto
para que, cuando ella viene,
vuelen penas y haya música,
porque cantar es un
granero abierto,
Un manantial que nace
en una piedra
es una nube,
en lo más alto del camino.*

"Chingaquedito"¹

Germinada por un temprano e intermitente signo y sino de dolor, la poesía de Luis Alfredo Arango deja una honda marca en las letras guatemaltecas contemporáneas. Su palabra no está marcada exclusivamente por los inevitables estigmas humanos, sino articulada a los sufrimientos colectivos. Nunca ególatra, intrascendente o morboso entretenimiento. Menos aún insípido minimalismo sentimental.

1 Arango, Luis Alfredo. *Animal del monte*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1999:41.

Arango inicia a publicar en décadas -los sesenta y los setenta del siglo pasado- cuando muchos de los poetas no podían –y sobre todo no querían- desentenderse de la violencia bélica que azotaba el país. Y tampoco de la neocolonización apenas disfrazada del “*american way of life*”: la imposición de patrones de consumo y culturales ajenos pero capaces de generar necesidades en conciencias anestesiadas por el acceso al viajecito a Disneyland, la casita, el carrito o el funeral –todo a plazos– con sustitutos de la varita mágica: la tarjeta de crédito, la televisión, las copias de segunda de los *country clubs*, etc. Posteriormente, la máscara cae para revelar lo que actualmente se llama posmodernidad –inclusive en la ciudad de Guatemala– para mostrar su verdadero rostro: la tiranía del mercado salvaje. Fue desde entonces que la mítica “tacita de plata” (¿?) ubiquista cederá el espacio a los asentamientos de mojados internos en una ciudad que crecerá tan caótica como sus habitantes: a la brava, sin ninguna planificación. Ciertamente la clase media se robustece y hay un mayor acceso a la educación y a los bienes de consumo, donde ya se incluye la cultura, pero este proceso de transformación socioeconómica y cultural definitivamente no se traduce en calidad de vida para el grueso de la población. Los problemas de fondo permanecen irresolutos y a finales de los sesenta da inicio la guerra civil, tan a la guatemalteca, que nunca se declaró oficialmente, y fue llevada a cabo con una saña que definitivamente ofrece una imagen muy diferente a la de nuestra floreal amabilidad.

En medio de este contexto conformado por la bestial represión, por opciones ideológicas que iban, entre otras, desde el proyecto armado socialista, el reaccionarismo ultra, la teología de la liberación, el festivo paz y amor hippesco y rockero en olor de LSD, Arango se inserta como un ladino transterrado a la capital desde su natal Totonicapán, todavía un oasis idealizado por una infancia modesta pero feliz.

El choque cultural le afianza las raíces provincianas –y siempre que me refiera a este término con relación a Arango no lo haré en el sentido aceptado de pequeñez, estrechez mental o exclusionismo, sino en el mejor posible: como sinónimo de transparencia y autenticidad. Así, con esa capacidad de asombro pero también de reflexión profunda que lo caracterizó siempre, rechaza la artificiosidad urbana –hasta donde es posible calificar de esta forma un pue-

blón que estaba creciendo desordenadamente- en términos inclusive tanto éticos como estéticos.

*Aquí se pierde la inocencia
se pierde la cartera
se pierde la cabeza el corazón
la pureza la virginidad
y hasta la vida*

*como en las casas de putas (“Mil novecientos sin cuenta”)*²

Será un motivo constante en su discurso poético, por cierto emparentado con el topos del *locus amoenus* de la tradición y canon literario occidental, la contraposición campo/ciudad; como dos universos irreconciliables. El campo será el pequeño paraíso infantil poblado de los afectos íntimos del niño: la madre, los hermanos, los primos; por la maestra y compañeros de escuela; el escenario una arcadia totonicapense de pinos, viento, trigales, tantos, tantísimos pájaros; del olor del pan y las frutas; del calendario festivo e ingenuo de procesiones, clausuras y funerales; inolvidables ángeles de la guarda adobados de tarlatana y rizos dorados; de la música de la marimba, instrumento al que dedicará espléndidos poemas posteriormente.

Arango, como todo provinciano que se respete, es un exiliado a pocos kilómetros de su lugar natal. Lo suyo siempre será puesto en oposición a lo otro y siempre en posición ventajosa. Frente al humo diesel, el aire fresco; frente a las telenovelas, el reflejo de la luna; frente a las canciones adocenadas, el croar de un sapo. Y actualizándolo podríamos decir que frente a la aldea global, su aldea. Lo que en realidad este poeta plantea es un problema de identidad. No era lo mismo entonces, o al menos no para él, ser un ladino de y en su pueblo que serlo en la capital, donde nunca dejó de echar de menos el regreso, inclusive y sobre todo el definitivo viaje de retorno fulminante, a la manera de hijo pródigo:

2 Arango:1999:65.

*Pasaré volando
en un relámpago,
en un grito que alumbrará
los filos de las piedras*

*Cruzaré velozmente los caminos que conozco,
los parajes queridos de mi alma.*

(...)

*Iré a mi pueblo
y al patio de mi casa,
allí donde mi madre habló de reunirnos algún día
para siempre,*

*allí,
donde quemábamos hojas de eucalipto
y aquella rara flor que nunca más he visto
goteaba mieles.*

En un relincho de oro

*pasaré,
llorando por el cielo
poco antes de morir (“IV”)³*

Así, el rechazo al espacio urbano con su secuela de nueva violencia y el rechazo a la represión oficializada, al abuso cotidiano al sentirse “*el pan que todos muerden*”, quedan registrados en poemas magistrales y ya clásicos como “*Canto Florido*”,⁴ que habría que citar por completo. El estallido del hombre paciente es casi inevitable y Arango lo expresa estratégicamente mediante la reiteración anafórica:

3 Arango, Luis Alfredo. *Archivador de pueblos*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1977:177-178.

4 Arango, 1977:21-27.

... Uno se harta de pensar,
de ser pacífico
de ser un pan que todos muerden.
Sin buscarlo llega el día de pelear por los cachorros,
por la cueva, por una teja,
por un poncho y una cerca con bombilias.
Llega el día y hay que darle frente,
primero a grito pelado
y después como se pueda,
con las uñas,
con los dientes,
con el último pedazo de un coyol arremangado. ("Huevo de tigre")⁵

Arango no se hunde en la anarquía, el victimismo, el cinismo o la desesperanza. Lo salva, como he afirmado, no solo la certeza -o quizás sería más exacto decir la fe- en un elemental sentido de justicia humana o divina, sino también un inteligente sentido del humor, de sabor muy popular, que rescata justo a tiempo su escritura del precipicio del moralismo, la intrascendencia o la solemnidad, al colocar las cosas y personas en su justo y humano lugar, como gesto liberador a través del lenguaje. Baste este ejemplo, entre muchísimos, de especie de poema aforismo: "*Era la oreja negra de su familia*".⁶

En efecto, la escritura de Arango posee una sencillez implacable fruto de un oficio muy severo. Fue un aldeano mucho más cosmopolita que los así proclamados, porque rechazó siempre la exclusión de registros poéticos. Su norma era la anti-norma: la interculturalidad poética. Escribe y deja escribir. Humilde y generosa actitud de un gran poeta. (Insólita en los capilleros.)

*Me deslumbran los poetas atrevidos,
esos que escriben al revés,
los que se ponen de cabeza y hacen renglones torcidos
para que salgan derechos.
Porque todo es permitido en poesía. ("con la palabra de todos")⁷*

5 Arango:1977:35-36.

6 Arango:1977:71.

7 Arango:1977:24.

El subrayado es mío.

Para Arango las palabras eran:

(...)
detonadores,
clavos mellados,
martillazos,
besos,
cuñas de palo para el mismo palo,
glóbulos, esperma,
salivazos... ("la palabra")⁸

Desde el punto de vista de Arango, es con ese material que el poeta estructura su discurso, sea el registro que sea, con rigurosidad casi obsesiva. Es su caso:

*Hace veinte años que lucho por terminar mi poema
y eliminando palabras,
poniendo aquí, tachando allá,
deshojando mis cuadernos aprendí la sencillez.
No hay secretos que valgan en este oficio tan grato,
tan ingrato, tan aguerrido y humilde. ("con la palabra de todos")⁹*

Poder en potencia, con todo el riesgo que su uso implica, y todos los límites de tal poder en un país analfabeto:

*La palabra es poder
Y da poder.
Por eso es corrosiva.*

*El poder siempre hace daño
a quien lo sufre lo mismo que*

8 Arango:1977:30.

9 Arango:1977:25.

*a quienes se meten a tocarlo.
No importa si con mano inmaculada
no importa si con guantes.
El poder siempre corrompe.
La palabra es poder.
Por eso es que hay
ilustres poetas corrompidos. ("la palabra")¹⁰*

De allí las reflexiones de Arango sobre la función y responsabilidad del poeta, temas por cierto, muy candentes en aquellas décadas, se encuentran más como práctica escritural y no como práctica teórica. En uno de esos raros poemas dedicados específicamente al tema, publicado en 1990, hace una reflexión:

*Alguien me dijo
que la poesía
no sirve para nada.*

*Ningún poema
ha tumbado jamás
a un dictador.*

*Los poetas pasamos por la vida
persiguiendo -por ejemplo-
el aroma de una rosa
Quimeras
Mundos imaginarios...
¡países que no existen!*

*Cierto.
También hacemos retratos,
escribimos testimonios
y epitafios indelebles...¹¹*

10 Arango:1977:29.

11 Arango, Luis Alfredo. *El volador*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes,1990: 32.

Pero en realidad, la denuncia elaborada por Arango está más en el carácter de testimonial, no de hechos históricos específicos, sino de algunos acontecimientos cotidianos y de la atmósfera de terror generalizado en la que se sobrevivía.¹² Como puede observarse en este trágico poema de humor corrosivo:

*Vi sepultar a un niño muerto
En una caja de cartón.
(Esto es verdad y no lo olvido.)
Sobre la caja había un sello:
“General Electric Company-
Progress is our Best Product”...¹³*

No obstante, sería erróneo e injusto ver en Luis Alfredo Arango un escritor aldeano cerrado al mundo. Todo lo contrario. Como todo autodidacta en serio, conocía y amaba muchos clásicos y contemporáneos, tanto extranjeros como guatemaltecos, afines o no a su línea de escritura, baste citar a Whitman, Garcilaso, Cervantes, Hernández, Arévalo Martínez, Herrera, Góngora, Cervantes. Con todos se sentía cómodo y no solo utilizó fragmentos suyos como epígrafes para sus poemas, sino también los incluyó familiarmente en sus versos, como en el extraordinario diálogo con nada menos que Homero:

*Anoche hablé con Homero y le dije
Mire Don
¿ya se fijó qué tragedia?
No hay Ulises que nos valga porque
no sabemos griego,
no podemos deleitarnos
traduciendo sus hexámetros.
Pero eso no es nada:
¡Ni siquiera podemos entender
al Rey Pascual de Olinstepeque!*

12 Arango:1977:82-83.

13 Arango:1977:179.

*Somos huérfanos de padre y madre;
Nacimos en esta tierra tan linda y
Talvez aquí nos moriremos,
Sin ser grecolatinos, ni quichés
Ni gachupines...
¡Qué tragedia Don Homero! ("Diálogo donde me sincero")¹⁴*

Una de las mayores virtudes de la visión del mundo de Arango fue, como señalaba, su antisectarismo político y estético, posición no fácil en aquellos años de conmigo o contra mí. Arango desde su poesía fue un adelantado al debate étnico, quizás simplemente porque desde niño asumió su ladinidad provinciana y conoció y convivió con otra etnia indígena, acaso con menos tensión de lo que hubiera significado esa vivencia en un centro urbano como la capital. Sabía que él era fruto de un mestizaje impuesto, pero ya consumado históricamente. Convivió observando, hasta donde esto era posible:

*El silencio del indio es lo que duele,
no su noche tan negra
no el peso que lo aplasta.¹⁵*

Sin embargo, esta viva conciencia de la injusticia, conocida desde la primera fila -y no por bizantinismos académicos, macroproyectos políticamente correctos; avidez de protagonismo artístico; luces de bengala exotistas para consumo externo y ganancia interna; paternalismos torcidos- le hizo instintivamente evitar una gran tentación: macondizar Tonicapán.

Pues no obstante su conciencia de la opresión secular del indio, se reconoció impotente para expresarse en una lengua que no era la suya: "(...) *esa lengua que/yo no puedo rimar, ni escribir, /ni pronunciar siquiera!*" (II)¹⁶, o peor aun en

14 Arango:1977:33.

15 Arango:1977:183.

16 Arango:1977:174.

un falso “castellano quicheizado”,¹⁷ tan poco auténtico como el mordaz poema que dedica a un símbolo nacional, la monja blanca.¹⁸ Arango no denigró, idealizó o imitó al indio, sino simplemente registró su visión de ladino cercano -y probablemente con más de algún conflicto tensional- a ellos. No fue ni regionalista ni indigenista. Repudió la visión romántica del indio mítico en un extraordinario poema “*Los mayas eternos*”, donde desmitifica una cómoda idealización del indígena, como sujeto ahistórico, congelado entre pirámides y plumas, y no vendiendo lapiceros y baratijas en las calles.

Plasmó su universo marginal desde su propia visión de sujeto subalterno y desde ese espacio elaboró un discurso originalísimo. Asumió tempranamente su ladinidad, sin descartar el aporte indígena de su hibridez étnico-cultural, en choque frontal con nuevos modelos culturales urbanos locales en medio de acontecimientos históricos trágicos. Ese “provincianismo” fue su escudo de protección y su arma de batalla para subsistir en un medio que sentía adverso y ajeno. La poesía, su ánora: allí elaboró sus construcciones simbólicas basadas en una sensibilidad lacerada, vivencias impactantes y el dominio magistral del oficio poético. En esta actitud de Luis Alfredo encuentro un valioso legado: atrevernos a construir lo propio desde nuestro espacio real: sin cerrarnos al mundo, sin considerarnos su ombligo tampoco.

17 Arango:1977:89

18 Cito el poema por entero en las notas, por falta de espacio en el texto. Los símbolos nacionales fueron creaciones de los ladinos enriquecidos por los latifundios cafetaleros de los regímenes liberales de finales del siglo XIX. Socialmente se propusieron emparentar con la aristocracia criolla, muchos de ellos empobrecidos, pero que aportaban prestigio social a este nuevo sector mestizo en ascendencia. De hecho, un vals famoso de la época se titula “La flor del café”, de German Alcántara. Vid. Morales, Mario Roberto. *La articulación de las diferencias*. Guatemala: Flasco, 1999.

COMENTARIO

*La Monja Blanca es una flor
Parásita*

Es MONJA

Es BLANCA (no indígena
ni mestiza siquiera).

Y

Todas estas cosas

Me dan mucho en qué pensar. (Arango:1977:125)

En el discurso poético de Arango, puede observarse cómo desde su presente intolerable, por todas las razones que ya he expuesto, reconstruye dos espacios alternativos a su propio imaginario personal, vinculados casi siempre al imaginario y a la memoria colectiva. El primero se refiere al pasado mitificado de la infancia y al presente cercano-lejano de la provincia. El segundo, el esbozo de un espacio utópico hacia el futuro, como puede verse en estos fragmentos de poemas varios:

*Busco un país presentido
que
no está en las cartas de navegación*¹⁹

*¡No estamos muertos, compadre!
Lo que pasa
es
que no hemos despertado todavía.*²⁰

*me declaro
fervoroso militante del futuro*

*...Alguna vez
habrá un lugar:
¡El que soñamos, ése!*²¹

*Dios mío no quiero que se acaben mis
montañas no quiero que se mueran las
mujeres y los niños no quiero que el
futuro siga siendo como el cielo
-tan hermoso pero tan lejano-
sino que comience de verdad
mañana mismo
o antes si es posible.*²²

19 Arango:1977:58.

20 Arango:1977:83.

21 Arango:1990:33.

22 Arango:1999:73.

Acaso si hubiera sido uno de tantos escritores hambrientos del reflector local habría sobrevivido cínicamente. Su firme sentido de la dignidad -ahora devaluada a ingenuidad risible- y su no tartufesca conciencia de su valor de hombre y poeta se lo impidieron. “*Nadie es señor de nada/ si no es señor de sí mismo*”. O si hubiera sido el tipo de personajillo patético que dedica su vida al reconocimiento de cualquier ciudad luz a la moda, pero ya él irónicamente decía:

*¿Qué iba yo a saber que el surrealismo entonces
estaba dando sus últimos tangos en París!
¿Qué me importaba Francia?
Y ahora ¿qué me importa?*²³

Su obsesivo amor por Guatemala lo hizo duro con duro con quienes él llamó los tráfugas que saltaron y saltan del barco por espejismos, indiferencia o comodidad.

*Son tráfugas
Que vienen a morir
Como los pinabetes,
Cubiertos de oropel,
Ajados, tristes...*²⁴ (“Pájaros tristes”)

*Aparte quien tiene que hacerlo:
Unos entran. Otros salen.
Los que salen se llevan el paisaje celeste
retratado en una lágrima,
guardado cerca del corazón,
amarradito en el nudo de un pañuelo.*²⁵

23 Arango:1977:26.

24 Arango:1977:200.

25 Arango:1977:86.

Para Arango esta patria dulce y ensangrentada merecía cuidado, pues a pesar de todo, la derrota nunca estuvo en sus planes de poeta volador. También por esto sintió profundo rechazo por quienes escondían las propias raíces.

*soy de Porai
es muy cierto
nunca lo he negado
a lo mejor vos también sos de pueblo
pero te hacés el papo
soy de donde yo quisiera estar toda la vida
toda la muerte
(...)²⁶*

Luis Alfredo nos lega un ejemplo de vida por su posición coherente y auténtica. Lo contrario al doble discurso y la doble moral. Pero además, como pocos, fue gran poeta, riguroso en el oficio, y originalísimo en su sencillez; en su capacidad de síntesis; en el inesperado y certero golpe de humor insertado en un discurso poético muy serio. En la famosa difícil sencillez, tan ambicionada por muchos y concedida a tan pocos.

Arango es de esos poetas que ya no están de moda porque rescatan la memoria histórica de un pueblo que preferiría olvidarla. Inclusive porque la utopía no llega ni siquiera a tabú, sino a puerilidad. Esto no significa que se tenga que escribir como Arango o desde Arango, por supuesto. Si no por otra cosa, porque es irreplicable. Simplemente es justo darle su lugar como uno de los poetas clásicos guatemaltecos del siglo XX. Logró en las letras lo que otros grandes artistas guatemaltecos han logrado en la música, me refiero a Joaquín Orellana que no imita, sino imagina los fonemas de las lenguas mayas en enloquecidas quejumbres ante la masacre, o de la plástica de Isabel Ruiz con sus impactantes instalaciones de míseros velorios ausentes. No son coincidencias, claro. Son registros diferentes, nada más.

26 Arango:1977:75.

El sino de Arango fue el de muchos de nuestros grandes poetas –inevitable pensar en César Brañas–, que permanecieron dentro del territorio guatemalteco; que no eran hábiles para los enlaces académico-mundano-editoriales; que no temían ser ellos mismos, porque era tal su riqueza interior que se bastaban. Recibió la sorna y el ninguneo con ejemplar elegancia. El signo que deja a los lectores de su poesía es el de una escritura fresca, coloquial, transparente. La memoria histórica hecha poesía, alta poesía, quizás porque se afínca en una testimonialidad no didactizante y en una oralidad no artificiosa. Cuando los destellos de poetas menores se vayan apagando imperceptiblemente, ciertamente la luminosidad de la palabra de Luis Alfredo Arango permanecerá como una de las escrituras fundacionales de la poesía guatemalteca contemporánea.

Carrera Andrade, poeta peregrino

*“He intentado formar un registro de las realidades del mundo, vistas desde la ventana de mi conciencia.
(...) He vivido para ver.*

*Jorge Carrera Andrade**

Hoja de vida y hoja de ruta coinciden en la trayectoria vital y la escritura poética del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade (1903-1978). La clave de lectura la da él mismo al autodenominarse “*poeta peregrino*”¹, revelando así que en sus textos la marca biográfico-testimonial resulta ineludible. Carrera Andrade anduvo, por razones propias y ajenas, deambulando por el mundo casi toda su vida. Observador alerta, supo admirar la belleza pero también el horror de mundos supuestamente más “civilizados” -pero percibidos como mustios y solitarios-, en un vaivén que lo hacía regresar periódicamente al tibio y luminoso remanso de su terruño, idealizado por la distancia: geografía, mitos, recuerdos, cotidianidad de las cosas sencillas. Este archivador de monumentos, plazas, ciudades, museos, personalidades, supo ver con un microscopio íntimo más allá de las apariencias. Seductoras culturas milenarias que lo retaban a desentrañar el misterio de su aparente eternidad inmutable. La paradójica soledad de grandes urbes frenéticas y a la moda, registrada con una nota muy personal, pues como ave migratoria,

* Carrera Andrade, Jorge. *Mi vida en poemas*. Caracas, 1962. P.9. Citado por Straub, William John. “*Cosmovisión de Jorge Carrera Andrade*”, *Cuadernos Americanos*. México, No.2, marzo-abril 1972, Vol. CLXXXI, p.173. (Deseo manifestar mi agradecimiento a las personas que generosamente me proporcionaron material de estudio para este ensayo: la poeta y crítica guatemalteca, Dra. Aída Toledo, desde la Universidad de Alabama, así como al Dr. Bolívar Torres, Ministro Consejero de la Embajada del Ecuador en Guatemala y el Dr. José Ballesteros, crítico y profesor ecuatoriano en St. Mary's College of Maryland).

1 “*Jorge Carrera Andrade devait rester jusqu'à aujourd'hui le poète-pèlerin, ainsi qu'il s'est lui-même nommé.*”, “*Présentation de Jorge Carrera Andrade*” de René L.F. Durand en Carrera Andrade, Jorge. *Livre de l'Exil précédé de Message à l'Afrique*. Dakar: Centre de Hautes Études Afro-Ibero-Américaines de l'Université de Dakar, No, 12, 1970, p. 5.

siempre se consideró extranjero² peregrinando en escenarios ajenos. Sus desplazamientos no fueron epidérmicos, sino que lo condujeron a confrontar problemas ontológicos, epistemológicos, políticos, sociales, estéticos. Buscó incansablemente respuestas a sus dudas: tuvo momentos de comprensible derrotismo, cólera y desesperanza frente al adelanto científico que no iba a la par del ético. Los oprimidos de todo el mundo seguían padeciendo guerras e injusticia; el egoísmo, la soledad y otras lacras humanas eran hondas; la finitud sin trascendencia y el cuerpo como cárcel demandaban una respuesta a la tensión hacia el infinito, que a ratos parecía diluirse en un hedonismo fatuo. No obstante, con una visión de raíz fenomenológica, pero sobre todo no pasiva y pesimista, reacciona y se convierte en “cazador de la luz”.³ Fija su atención en la cotidianidad, en la inmutabilidad cíclica del tiempo de la naturaleza, en los objetos que sobreviven al hombre y que forman parte de un todo armónico que éste ha destrozado y descubre dos posibles vías: una especie de animismo en las cosas -que él afirmaba proceder de sus raíces indígenas-⁴, nimbadas de una eternidad desconocida al hombre, y por otro lado, la experiencia amorosa como paréntesis único de fusión y júbilo. Así, con una genuina preocupación por el dolor ajeno, la esperanza de construir un mundo visionario que diera algún tipo de trascendencia al recorrido terrenal y reconstruyera la armonía hombre/cosmos, Carrera Andrade se convierte en poeta-profeta. De esta manera lleva a la práctica lo que siempre consideró la misión del poeta hispanoamericano: la mirada hacia lo propio virginal,

2 “Un territorio helado me rodea, / una zona impermeable y silenciosa donde se apagan los ardientes signos/ y su sentido pierden los terrestres idiomas. (...) Ni un gesto de amistad del pájaro o la nublé o el gregario tejado cejijunto. (...) Entre rostros cambiantes y edificios que crecen/ busco la salvadora compañía, / mas esconde su fruta un hueso amargo/ y me queda en las manos su forma de ceniza. (...) “El extranjero” Carrera Andrade, Jorge. *Biografía para uso de los pájaros*. (1937). Carrera Andrade, Jorge. *Antología poética*. Selección y prólogo de Vladimiro Rivas Iturralde. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p.129. De los poemas citados que provengan de esta edición, se indicará solamente el poemario a que pertenecen y número de página correspondiente.

3 Straub, W.J. “Cosmovisión...”, Cit., p. 177.

4 “Falto de la fe religiosa, Carrera Andrade profesó, a lo largo de su obra, un cierto animismo, heredado, según él, de los aborígenes andinos (...)”: Ojeda, J. Enrique. “Jorge Carrera Andrade y la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*. Pensilvania, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Vol. LIV, julio-diciembre 1988, Núms. 144-145, p. 688.

la búsqueda de una voz propia accesible a todos y el estupor incorruptible del asombro.⁵

Los poemarios de Carrera Andrade pueden leerse, entonces, como un desplazamiento incesante del sujeto poético por rutas y mapas diversos y contrastantes. Los niveles de elaboración de su discurso abarcan tanto un nivel subjetivo como otro cósmico. Nuevamente es el propio poeta quien proporciona la clave de lectura de la estructura oscilante y coincidente entre sus construcciones simbólicas y su registro escritural: los círculos concéntricos: *“Mi obra es el resultado de un proceso natural que se desarrolla como si dijéramos, en círculos concéntricos, desde el pequeño mundo rural al cosmos”*.⁶ De tal manera, puede observarse que los flujos migratorios vitales y escriturales de Carrera Andrade diseñan un modelo pendular, que oscila intermitentemente entre binarios contrastantes, siendo algunos de los más significativos: rural/cósmico, animismo/ciencia, intimismo/epicidad, luz/oscuridad, viaje/retorno, desesperanza/expectativa, solidaridad/soledad. Así, a una estructura conceptual oscilante, hace corresponder estrategias técnico-formales basadas en el contraste, que es el punto neurálgico donde reside su tensión de escritura, a rato muy angustioso, pero sin patetismos. Constituyen la sístole y diástole de su pulsión discursiva. Sin embargo, el uso de contrastes no implica, como podría esperarse en su caso, un registro barroquizante. Por el contrario, a pesar de ser un hombre de gran cultura y lecturas -o sea un conocedor del canon así como un cosmopolita en todo sentido-, por decisión propia opta por una escritura que se sitúa dentro de una línea de trabajada transparencia, ligada a los referentes reales inmediatos, tanto históricos como humanos. Afirma: *“Mi verso es claro, pero no se puede afirmar que no sea trabajado. (...) detesto*

5 (...)”Y es una de las características de la poesía hispanoamericana esta humanización de la naturaleza. Nosotros queremos que la naturaleza sea un poco a la medida del hombre. Y la naturaleza tiene la misma capacidad de sufrimiento y emotividad que el ser humano.”(...)”El poeta tiene que volver los ojos a nuestra América, a las condiciones absolutamente reales, naturales, materiales del mundo americano, y separarse de la tutoría de la poesía extranjera.”(...) “una mirada infantil sobre el universo porque dentro de la poesía hay la inocencia de la niñez, hay un candor y al mismo tiempo un deslumbramiento de mundo descubierto por el niño. El poeta es también un descubridor, un descubridor del mundo con una mirada virginal, o sea nueva, con una mirada nueva.” Straub, W.J. “Conversación...”, cit., pp. 314-315.

6 Straub, W.J. “Conversación...”, cit., p. 309.

la improvisación, (...) mi método es el rigor reflexivo”⁷. Carrera Andrade opta por estrategias que vayan más allá de lo meramente lúdico, que sus poemas no solo sean: “(...) un juego estético producido por la gracia o luminosidad de una imagen.”⁸ Su técnica privilegia metáforas que utilizan, a diferencia del discurso surrealista -que conoció muy bien y solo parcialmente utilizó en algún poema-, “por analogía y no por diferencias.”⁹, e insiste en oponer su diseño estructural al vanguardista: “En mi poema, hay un eje central en torno del cual se ordenan las metáforas. La disolución de la unidad temática fue una de las características del ultraísmo.”¹⁰ Por otro lado, su palabra tiene una gran carga visual más que auditiva, es un poeta que dibuja y diseña con gran maestría descriptiva e ilustrativa porque el poeta debe “(...) interpretar las apariencias del mundo y descifrar el lenguaje de las cosas para darles a entender a los otros hombres, contribuyendo de esta manera a que la vida humana sea digna de vivirse”¹¹. Todo lo anterior explica el vitalismo de su discurso poético, a pesar de la conciencia de los límites inherentes a la condición humana. El desconcierto generado básicamente por la disgregación del todo y que ha hecho perder la brújula al hombre contemporáneo se resuelve en momentos de efectiva comunicación: con fulgurantes poemas eróticos como “Zona minada”¹², o a nivel colectivo cuando el sujeto poeta-visionario diseña un universo de armónica convivencia: su espléndido volumen *Hombre planetario* (1957-1959).

El sujeto poético diseña tres etapas en su viaje -realizado tanto hacia el mundo real objetivo cuanto al subjetivo e imaginario- formulándose una pregunta en el poema “Viaje de regreso”: “¿Hay tres escalas en mi viaje: / soñar, desperatar y morir?”¹³ (El subrayado es mío). El motivo del viaje -subyacente en el discurso poético de Carrera Andrade, bastaría citar estos versos de “Transformaciones”: “cada día es un viaje de ida y vuelta/ hacia ninguna parte,

7 Straub, W.J. “Conversación...” .cit., p. 311.

8 Straub, W.J. “Conversación...” .cit., p. 311.

9 Straub, W.J. “Conversación...” .cit., p. 310.

10 Straub, W.J. “Conversación...” .cit., p. 311.

11 Straub, W.J. “Conversación...” .cit., p. 310.

12 *País secreto* (1939), p. 146-147.

13 *Prisión humana* (1950), p. 186.

hacia la noche"¹⁴— implica siempre un primer impulso de liberación de lo conocido que empieza a percibirse como limitación a la propia realización de los sueños, para llegar a tierras imaginadas ("*soñar*"); para descubrir al otro —y por proceso comparativo-especular—¹⁵ a sí mismo, simultáneamente como ser único y como ser histórico de otro espacio geográfico-cultural. Asimismo, dado que el viaje implica traslado físico, intelectual y emocional, se deben afrontar pruebas —imposible no recordar a los varios Ulises de la literatura— que van forjando una personalidad en ciernes. De tal forma, el viaje implica siempre, y en el mejor de los casos, transformación, autoconocimiento, autoestima, pero también tolerancia. ("*despertar*") El que se va ya no regresa siendo el mismo. No podría. Su horizonte necesariamente se ha ensanchado, y en el caso de un intelectual y poeta como Carrera Andrade —que perteneció al grupo de ilustres escritores latinoamericanos que vivieron el vibrante París vanguardista—, accede a una privilegiada perspectiva de observación, propicia para la reflexión, así como para la elaboración estética, lo cual le permitirá dejar su testimonio a los otros hombres y así trascender la muerte por la palabra. ("*morir*").

A lo largo del discurso poético de Carrera Andrade aparece otro *Leitmotif*: la ventana —"*La ventana es continua invitación al viaje:*" ("*Las amistades cotidianas*")¹⁶ como espacio abierto en el muro hogareño; parte en un espacio cerrado y reconfortante, desde donde es posible abrirse hacia la contemplación del infinito, la ensoñación lírica de paraísos anhelados así como la imaginación de temerarias aventuras hacia lo desconocido. Es frontera, como bien lo expresa en "Propiedad": "*No poseo otro bien que la ventana/que quiere ser a medias campo y cielo/ y en su frágil frontera con el mundo/la presencia registra de las cosas.*"¹⁷ En el caso del poeta ecuatoriano, existe un cierto paralelismo

14 *Familia de la noche* (1952-1953), p. 219.

15 Utilizo el término "especular" en el sentido específico de "reflejar", es decir fijar la atención, reflexionar atentamente ante la propia imagen, como delante a un espejo para descubrirse y reconocerse. Pero también uno se reconoce en la mirada de la imagen que los otros tienen de uno, según la imagen que, en efecto, uno proyecta de sí mismo, consciente o inconscientemente.

16 *Biografía para uso de los pájaros* (1937), p. 115.

17 *Biografía para uso de los pájaros* (1937), p. 127.

entre los motivos estructurales casa/ventana y cuerpo/ojos. Sin embargo, mientras que la casa es siempre un territorio firme de referencia para el hijo pródigo, el cuerpo constituye una cárcel en cuanto límite infranqueable para las capacidades y el deterioro humano.

En cuanto actividad humana de traslación, el viaje requiere las dimensiones tiempo y espacio para realizarse. Sin embargo, este escenario está limitado por el transcurrir histórico del individuo, pues como todos sus semejantes éste lleva la muerte a cuestas; se define apenas “*polvo caminante*”,¹⁸ en su famoso “*Juan sin cielo*”. Pero al mismo tiempo la dimensión espacio-temporal se abre al infinito para las posibilidades de la imaginación y el sentimiento. El tiempo de los relojes no tiene una sincronía con el tiempo interior: “*Yo te mido mejor, oh inmensurable/ por amarguras o por alegrías/ y por silencios o soledades/ de sesenta suspiros cada uno.*” (VI)¹⁹

El retorno más o menos sistemático del poeta a su tierra efectivamente o como mecanismo de defensa psicológica del extranjero o exiliado de por vida, se da cuando la cotidianidad gris y el sentimiento de expulsión llegan a extremos límites. Son momentos donde la soledad lo sofoca, como soberbiamente expresa en dos estrofas del poema “*El extranjero*”:

*Un territorio helado me rodea
una zona impermeable y silenciosa
donde se apagan los ardientes signos
y su sentido pierden los terrestres idiomas
(...)*

*Sin memoria de brújula ni terrestres idiomas,
espoleado de cielo,
vadeando soledades como ríos
la muda geografía del planeta atravieso.*²⁰

18 *Lugar de origen (1945-1947)*, p. 167.

19 *Hombre planetario (1959)*, pp. 262-263.

20 *Biografía para uso de los pájaros (1937)*, p. 129, 130.

Pero esa soledad que le pesa como condena en vida: “*única patria humana*” (“*Soledad habitada*”)²¹, lo hace rebelarse expresando su desasosiego, en “*Monedra del forastero*”: “*Manjar de espinas con sazón de hielo/ me brindáis cada día. Nada os pido, / cínicos hospederos de este mundo, / guardianes de un incierto paraíso.*”²² El exilio duele porque carece de “árboles”, “agua” y “aves”,²³ todos signos vitales y luminosos que abundan en su tierra, que expresa con tonos entusiastas en “*Lugar de origen*”:

*Yo vengo de la tierra donde la chirimoya,
talega de brocado, con su envoltura impide
que gotee el dulzor de su nieve redonda,*

*y donde el aguacate de verde piel pulida
en su clausura oval, en secreto elabora
su sustancia de flores, de venas y de climas.*²⁴

Así, su brújula y ancla en el desconuelo del exiliado, serán la tierra y la madre, arquetipos de las raíces. La madre es invocada así en su memorable poema “*Segunda vida de mi madre*”: “*Brújula de mi larga travesía terrestre. / Origen de mi sangre, fuente de mi destino.*”²⁵ El motivo del hijo pródigo poético es fruto de su incontrolable exigencia al retorno a los orígenes, ávido de su propio pan y agua.²⁶ (Existen otros puntos de referencia para evitar el desconuelo, de filón

21 *País secreto* (1939), p. 150.

22 *Hombre planetario* (1957), p. 233.

23 “*El país del exilio no tiene árboles. / Es una inmensa soledad de arena. Solo extensión vacía donde crece/ la zarza ardiente de los sacrificios. / El país del exilio no tiene agua. / Es una sed sin límites/ sin esperanza de cercanas fuentes/ o de un sorbo en el cuenco de una piedra. / El país del exilio no tiene aves/ que encanten con su música al viajero. / Es desierto poblado por los buitres/ que esperan el convite de la muerte. / Alza el viento sus torres deleznales. / Sus fantasmas de arena me persiguen/ a través de la patria de la viboral/ y de la zarza convertida en fuego.*” VII, *Misterios naturales* (1972), p. 335.

24 *Lugar de origen* (1945-1947), p. 159.

25 *País secreto* (1939), p. 142.

26 Mauricio de la Selva ha señalado agudamente este aspecto de la obra poética de Carrera Andrade: “*Su calidad de hijo pródigo poético, su virtud de fluir hacia atrás cuando la corriente del canto parece destinada al circunstancial motivo cosmopolita es explicable por el bullir de la misma sangre indígena de la que se ha jactado; Europa lo sacude tanto por su belleza cuanto por su apocalipsis; (...) Los sacudimientos o impresiones que le causa Europa instalan en su sangre la exigencia del regreso, mental o físicamente necesita el retorno; (...)*”. De la Selva, Mauricio. “*Jorge Carrera Andrade. Obra poética completa*”. *Cuadernos Americanos*. México. Año XXXV. Col. CCVII, No. 4, julio-agosto, 1976, pp. 258-259 (Nota: la referencia del crítico es a la Europa de la posguerra, a finales de los cuarenta).

épico, referidos y exaltados como grandes frisos históricos de la conquista, colonialismo y neocolonialismo propio y ajeno, que solo menciono, porque rebasan el tema de este trabajo.)²⁷

Hasta aquí parecería que el poeta ecuatoriano es un ser fatalmente destinado al desasosiego y la derrota. Ha nacido nostálgico de un paraíso ni siquiera conocido. Su momento ha sido desafortunado para la inocencia: “*Nací en el siglo de la defunción de la rosa/ cuando el motor ya había ahuyentado a los ángeles.*” (“*Biografía para uso de los pájaros*”)²⁸ Levanta su dedo acusador contra los indiferentes, los incapaces de indignación en su incisivo poema “*Los terrícolas*”: “(...) *Crepúsculo del Hombre/ sitiado por millares de terrícolas/ sin ojos para ver nubes o flores/solo nutridos de oro,/ incapaces de oír la música del mundo,/ aprendices o larvas del Autómata próximo.(...) Terrícolas que entierran las estatuas, / emparedan los libros,/ echan al mar las llaves del planeta,/ desconocen el lirio, / todo ponen en venta, hasta el claro de luna,/ (...) Terrícolas iguales en su gesto y ropaje/ y por dentro vacíos,/ negadores del sol, seres de sombra,/ falanges del bostezo y del olvido,/ sublevación inmensal contra el Hombre y su mundo de amor y maravilla/ para instaurar el reino de las Palabras Huecas.(...)*”²⁹ Sin embargo, una lectura atenta descubre vetas mínimas de esperanza en sus galerías internas. Hay una búsqueda común a otros hombres de algo superior, como aparece en algunos versos de “*El viaje infinito*”: “*Todos los seres viajan/ de distinta manera hacia su Dios: / (...) El hombre solo tiene la palabra/ para buscar la luz/ o viajar al país sin ecos de la nada.*”³⁰ Su incursión hacia horizontes menos sombríos la hará desde su oficio de poeta, sobre todo con uno de sus volúmenes mayores: *Hombre planetario*. El sujeto poético, a pesar de todo, se empeña en imaginar una utopía, que como todas, es proyecto abierto e imposible, pero sí brújula en el magma existencial. Es la arcadia que se intenta recobrar esbozándola. Este mismo sujeto poético ahora asume una dimensión cósmica y habla por todos los hombres de todos los tiempos: “*Yo soy el habitante de las piedras/*

27 Vid. *Crónica de las Indias* (1956), *Floresta de los guacamayos* (1963), *Mensaje a África* (1970-72?).

28 *Biografía para uso de los pájaros* (1937), p. 113.

29 *Nuevos poemas* (1955), p. 228.

30 *Lugar de origen* (1945-1947), p. 161.

sin memoria, con sed de sombra verde, / yo soy el ciudadano de cien pueblos / y de las prodigiosas Capitales, / el Hombre Planetario, / tripulante de todas las ventanas / de la tierra aturdida de motores. / (...) soy el indio de América, el mestizo, / el amarillo, el negro / y soy los demás hombres del planeta. Sobre mi corazón firman los pueblos / un tratado de paz hasta la muerte.” (XX)³¹ Es ciertamente un sujeto cosmopolita, pero no deslumbrado por el fulgor del supuesto progreso: *“Todo puede crear la humana ciencia / menos ese resorte del instinto / o de la voluntad, menos la vida. / Inventor de máquinas volantes / quiere el hombre viajar hacia los astros, / crear nuevos satélites celestes / y disparar cohetes a la luna / sin haber descifrado el gran enigma / del oscuro planeta en que vivimos.*” (“XIII”)³². Se reconoce también en aquellos explotados que sostienen ese bienestar, sin recurrir a expresiones de retórica política inflamada. Inclusive podría decirse que Carrera Andrade abocetó intuitivamente la posmodernidad globalizante actual y que por lo mismo busca inútilmente ir en contra de la ciencia y el avance técnico. En algunos de sus textos poéticos aparecen tendencias pasatistas o inclusive conservadoras expresadas por la añoranza de una sociedad bucólicamente rural o pre-industrial. Si así fuera, su lucha no tuviera esperanza ni sentido. En realidad lo que el poeta ecuatoriano denuncia es un manto oscuro que amenaza con quitar la luminosidad a todos, en nombre de la comodidad de pocos. En ese sentido, ciertamente el poeta es un moralista, pero sin ramplonería y menos aun poses de superioridad ética. Vislumbra un alba distinta: *“Vendrá un día más puro que los otros: / estallará la paz sobre la tierra / como un sol de cristal. Un fulgor nuevo / envolverá las cosas.*” (“XIX”)³³

No está demás recordar que Carrera Andrade fue uno de los redactores de la Declaración de los Derechos Humanos, elaborada por las Naciones Unidas. José Hernán Córdova González enlaza este dato con el sentido de lo que llama *“fraternidad cósmica”*³⁴ que sustenta el poemario *Hombre planetario*. La

31 *Hombre planetario* (1959), p. 271, 272.

32 *Hombre planetario* (1959), p. 267.

33 *Hombre planetario* (1959), p. 271.

34 Córdova González, José Hernán. “El ‘Hombre Planetario’ de Carrera Andrade: visión de una nueva humanidad” *Hispania*. The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Volume 56, May 1973, Number 2, p.360.

protesta, según este estudioso, finaliza “en un canto de esperanza que adquiere trascendencia épica”.³⁵ En efecto, lo que el poeta propone es una transformación que no se ciñe a determinada ideología, sino que podría considerarse como un humanismo genérico, y además porque rehusa el nihilismo o la apatía estéril. Sin arrogancias, porque es uno más.

*Juan me llamo, Juan Todos, habitante
de la tierra, más bien su prisionero,
sombra vestida, polvo caminante
el igual a los otros, Juan Cordero. (“Juan sin cielo”)*³⁶

Volviendo la mirada hacia las cosas sencillas y perdidas en el transcurrir histórico que le tocó vivir, sobre todo fuera de su país, el poeta ecuatoriano proyecta una unidad cósmica entre hombre y cosmos, hombre y naturaleza, hombre y hombre.

Imagina en “Aurosia”³⁷ un espacio de convivencia radicalmente diverso, como puede percibirse en la última estrofa:

Aurosia. Nuevo Mundo sin ofidios ni flechas:

*El gozo de vivir corre en tus manantiales.
Nadie ha visto una lágrima en la historia de Aurosia.
(Hay una en el museo convertida en diamante.)*

La bitácora poética del viaje intermitente de Jorge Carrera Andrade imprime en su escritura surcos de honda reflexión, sin necesidad de luces de bengala, sino de matices sutiles en las pulcras estrategias de su práctica escritural. Las marcas del dolor, pero también de la posible y justa alegría, se imprimen en las aristas del alma humana mediante su palabra a veces iracunda, a veces muy triste, frecuentemente candorosa. Poeta peregrino, que ha caminado

35 Córdova González, J.H. “El...”, cit. p. 359.

36 Citado por Córdova González, J. H., “El...” cit., p.363 (en *Antología*, p. 96)

37 *Hombre planetario* (1957), p.243.

infatigablemente por desiertos y bosques, finalmente encuentra algo de paz interior construyendo su propio santuario de palabras para albergar a los otros hombres y a él mismo, bajo un mismo firmamento cósmico compartido. Profetizó un hombre planetario, no un hombre globalizado.

Cierro con un poema -casi una oración- que testimonia su actitud de profunda humildad frente a sí mismo y su profundo amor hacia los otros. A pesar de su densidad humana, ha sido escrito para ser comprendido y compartido, como una hogaza de pan con los otros peregrinos a la orilla del camino:

*Vocación terrena*³⁸

*No he venido a burlarme de este mundo,
Sino a amar con pasión todos los seres.
No he venido a burlarme de los hombres.
Sino a vivir con ellos la aventura terrestre.*

*No he venido a hablar mal de los insectos
a descubrir las llagas del ocaso
a encarcelar la luz en una jaula.
No he venido a sembrar de sal los campos.*

*No he venido a decir que la jirafa
quiere imitar al cisne, que los pinos
sirven solo de adorno entre las rocas.*

*He venido a mirar el mundo hasta la entraña
y acariciar las cosas simplemente
único patrimonio de los hombres.
No he venido a burlarme de la muerte.*

38 *Vocación terrena* (1972), p. 351.

Del ángel rebelde a ángel caído

“*Ángel rebelde*” como ella misma se autodefine y peregrina incesante como personaje de y en sus poemas, Isabel de los Ángeles Ruano (1945), poeta guatemalteca, trastoca su júbilo, inaugura y tensión casi metafísica en vertical derrumbe a lo largo de la trayectoria poética y humana –intento una lectura en clave “diarística”– reunida en *Torres y tatuajes* (Guatemala: RIN, 1988) y que comprende los poemarios *Cariátides*, *Tratado de los ritmos*, *Tratado de las olas*, *Poemas de arena*, *Los muros perdidos*, *Canto a la ciudad de Guatemala*, *Iconografía del tiempo*, *El mar y tú*, *Cantar indio*, *Cartas de fuego*, *Retablo lírico*.

Perturbador el personaje de Isabel de los Ángeles: ha vivido dionisíacamente su maternidad, sus amores convencionales y no, su poesía, su momento guatemalteco. Ha sido de veras una “poeta maldita”, pero no como el remedo patético y usual de nuestras provincias, sino en descensos y ascensos extenuantes que han tatuado su cuerpo y su alma.

Surge muy joven a las letras. Va a México donde participa en talleres de poesía y es apadrinada entusiastamente por León Felipe, quien prologa su primer libro, *Cariátides*. Este prometedor inicio se ve obstaculizado por el alcoholismo como ella relata dobleces en el prólogo del libro que nos ocupa:

Así me desempeñé desde la efímera gloria hasta la incomprensión de mis contemporáneos ante el estigma de mi alcoholismo, ya que pese a que tengo dieciséis años de no beber, en mi patria Guatemala, no se perdona a la mujer públicamente por el hecho de haber sufrido alcoholismo (...) En la actualidad soy una alcohólica totalmente recuperada.

(*Torres y Tatuajes*, p. 22)

*Alas, tengo alas en la lengua,
mi cuerpo está cubierto de alas,
son miles de alas que me crecen,
Una multitud de pequeñas alas sonoras (...)
Soy un ala gigante,
soy millones de alas minúsculas,
soy un provenir, un destino de alas,
(...)*

(“Alas de mi nombre”, *Cariátides*)

El anterior es un poema de la juventud, de encuentro entusiasta con la vida. Los recursos –notablemente de aliteración– todavía son un poco ingenuos, como transparente es el contenido del texto. No obstante, desde entonces en Isabel aflora una faceta nocturna que terminaría por predominar en su producción poética. Sentir afines a dos poetas tan sombríos como César Vallejo y Luis Cernuda constituye un indicio. A este último dedicará un largo poema que juzgo extraordinario por la precoz capacidad de aprehender con pulso firme el drama íntimo del poeta español y convertirlo en metáfora del papel y función del poeta en una sociedad adversa. Cito apenas algunos fragmentos:

*Te busco guarecido en oscuros cinematógrafos,
hundido en cualquier esquina, pensativo
rumiando tu ingenuidad desmelenada,
sentado en algún bar, fugitivo en derrota,
creyendo un vulgar silbido de jauría,
almacenando siluetas, rompiendo espejos falsos,
lanzando amargas flechas sin respuesta
(...)*

*A veces te dolía la vida, casi recuerdo tu gesto,
tu voz taciturna, aquellos ojos que se perdían
tras una lejanía invisible
tus manos desgranadas en las puertas del alba,
la canción siempre hirviente en tus torres de
espanto,*

*el violín cabizbajo que reptaba tu ensueño
la máquina de escribir que te seguía
y los discos de jazz disfrazándose en la
penumbra.*

(...)

*Ahí estaban las azoteas del hielo,
el grito partiéndose en pedazos,
la atribulada pesadumbre de repartirse,
de huir, de esconderse en suburbios pedregosos,
de ser frágil, de humo, efímero, de solo aventar
un ruego caldeado en disgregados cristales,
en un frío que corría callejones sonámbulos,
intemperies agonizando bajo epilépticos
alambres
sincronizados al fúnebre estertor.*

*Y te esfumabas en la sangre disuelta de los
cadáveres morados
en la serenidad del paseante
que violaba las tiránicas ataduras, en la fiera,
inextinguible antorcha que encendía, en la
valiente
y dolorosa actitud de ser tú mismo.*

(“A Luis Cernuda”, *Tratado de los ritmos*)

Regresa Guatemala y el medio empieza a devorarla. Hija pródiga (“*hija de los suburbios*”) inicia el retorno (“*cuanto dolor del que yo vengo*”) al lugar real y mítico de su pasado: la ciudad madre, necesario punto de referencia y partida para el autorrescate. A recuerdos luminosos de la ciudad de infancia se sobreponen los esperpénticos de su propia corte de los milagros con la que ahora necesariamente tienen que hacer cuentas. Versos en los que el excesivo peso del adjetivo dibuja una atmósfera de pesadilla y donde se pasea sonámbula:

*Visiones de seres extraños y multiformes
desfilan ante mí mutilados, quebrados,
caricaturas de dolor y sombras
crecen en noctámbulas estaciones
surcadas por rostros deformados
era la marcha de los olvidados
desarrapados en sus delirios
increíbles seres surgen ante mis ojos.
Monstruos y arañas y alaridos
el viento incrustado entre las frondas del terror
y madrugadas lúgubres de miedo
aullidos de absurdas plegarias que no surgieron
manos engarbatadas entumecidas de hielo
yo ya solo era una autómata
entre el vaivén de muchedumbres desoladas
(...)
entonces me veo frente a frente ante el ayer
con las manos trenzadas horadando en la nada
quedé enterrada viva bajo la pura tierra
y en vano escarbaba las paredes cerradas de
una
tumba
que me atrapó viviente
(...)*

*(“La ciudad de ayer ante mis ojos”, Canto de amor a la ciudad
de Guatemala)*

El pasado no es reconfortante, el presente tampoco y no se entrevé ningún futuro en *Iconografía del tiempo*. La poeta-personaje se encuentra atrapada en una especie de limbo sostenido por hilos vulnerables. Insistente el presentimiento de la muerte, a ratos casi deseada compañera de la soledad, el sueño y el olvido: “Oigo una cadencia luctuosa, es un cortejo fúnebre de muerte anticipada”. Reposar al lado de una definitiva “ancla fría” y abandonar el infierno de los muertos en la vida de este mundo:

*Cruz tenebrosa sobre mis hombros
negación del yo muy profundo en el alma.
No quiero vivir vidas impuestas
criterios que no son míos
(...)
Yo llevo un oscuro calvario sobre mis hombros
una cruz negra y tremenda*

(“XV”, *Los muros perdidos*)

La recuerdo controversial y polémica cuando cursaba los estudios de Letras (Isabel de los Ángeles es licenciada en Lengua y Literatura por la Universidad de San Carlos de Guatemala). A veces era una pequeña diosa huidobriana que nos lanzaba a esferas platónicas –reservadas a ella y como una concesión especialísima–, para de improviso dejarnos caer con algún golpe seco de genial ironía. O se convertía en una pasionaria guatemalteca de palabras y hechos. Destruía todos nuestros ídolos a los que nos aferrábamos con fervor de estudiantes. Gran lección de anticonformismo intelectual la que nos daba. Poco a poco su diversidad se acentuaba y, entre otras cosas, le era difícil guiar al hijo que amaba entrañablemente. Agredida –real o presuntamente– se tornó agresiva: el desequilibrio incipiente la hacía equivocadamente suspicaz. Se despertaba la fiera que dormía dentro del ángel.

Convencida de ser una predestinada para la poesía y el dolor, sentenciaba:

*Y acaso lleguen a mí las revelaciones
o las visiones de un poeta increíble
o corra en mis venas sangre de profetas terribles
la angustia del dios desconocido
(...)
Y es que los poetas poseemos el salmo o la luz
o somos fariseos o demonios
(...)*

*o la fiebre del ángel que decapita melodías y
Geranios.*

(“XLVII”, Los muros perdidos)

*Aprendí a delirar, a temer, a sobrecogerme,
a inmutarme ante las vastedades que no
podemos
descifrar
y obedecía los oscuros y claros designios
cuando supe que para siempre llevaría en mí
carne
la indeleble marca de ser ángel rebelde.*

(“XV” Los muros perdidos)

Y reprocha entonces la falta de solidaridad a los hombres:

*Mendigaré la sal, el agua
y el día venidero*

*Mendigaré, no importa
porque ahora provengo de territorios
olvidados
puedo decir con verdad a mis hermanos
me cortaron la lengua y me pusieron marcas al
rojo vivo
pero en nombre de ustedes yo sufrí en el
silencio
que no quiero.*

(“Negación del yo”, Iconografía del tiempo)

Ciertamente no todo el libro mantiene la misma altura. En mi opinión y sobre todo en los últimos poemarios, hay caídas lamentables, sea por enfático sentimentalismo exhibido más por desahogo personal que por necesidad

específicamente poética. “*El fin de sitio a la ciudad*” en *Canto de amor a la ciudad de Guatemala* puede constituir un ejemplo. Estimo como uno de los intentos fallidos el ocasional descuido estructural en el brusco cambio de tono (de “alto” a “prosaico”) sin lograr cristalizarlo en una construcción polifónica que armonice los diversos registros. O peor aun, algunos textos no superan un banal y copioso narcisismo pseudoconsolatorio, tan inesperado en una poeta tan profunda y concedora del oficio como Isabel. Valga como ejemplo “*El diseño de mis funerales*”, del poemario apenas citado.

Considero sus mejores poemas aquellos donde el ángel se eleva sobre lo ocasional o muestra las solitarias llagas. Se confirma en su poesía la vigencia de un filón romántico que implica la insoluble pugna entre el individuo y la realidad. Específicamente el poeta que ingenuamente se vanagloria de poseer una libertad tan ficticia como paradójicamente opresiva.

La prefiero definitivamente con la espada en llamas, soberbiamente apocalíptica, orgullosamente poeta y profeta. Desafiante aun en la caída. He intentado esbozar su imagen y su voz. Detenerse con innecesaria ligereza en su figura inquietante es signo de morbosidad digna de mejores causas o lo que sería más desafortunado: de aldeana superioridad moral.

No la defiendo, ni la excuso, ni la conmisero. La evoco como es, como la recuerdo, como la valorizo. Tampoco intento construir artificiosamente una antiheroína: sería ignorar su lacerante braille interior. Estimo a Isabel de los Ángeles Ruano una de las voces guatemaltecas contemporáneas significativas e intensas.

El ángel –transitoriamente caído- trascenderá sobre lo circunstancial: permanecerá su canto.

La partición de las aguas

La rotunda antiolemonidad poética de Ana María Rodas partió en dos las aguas de la escritura femenina guatemalteca. Un acto osado -y no solo literariamente- para un medio escleróticamente conservador, tartufescamente correcto y maliciosamente suspicaz.

Sin espadas, sin alas, sin coronas de laureles, sin destinos manifiestos, Ana María resultó ser una heroína de estos tiempos -aunque satanizada por muchos como una codiciada mina vagante-, que combatía desde su propio cuerpo y palabra cotidiana contra el abuso, la estrechez, la ignorancia. Nunca se escondió detrás de cursis pétalos de flores, dramáticas pieles de tigresa, imponentes gafas, ingenuas poses de ruptura, lagrimosos cabellos blancos. Ana María dinamitó los estereotipos femeninos impuestos o comodones para tener el valor de ser ella misma con admirable coherencia. El precio ha sido alto pero ella no ha quedado a deber nada. Y no lo ha cobrado ni con victimismo o, peor aún, chantajismo melodramático. Acaso con momentos de depresiva soledad causados por la certeza de la incomunicación, manifestada por una punzante y tierna melancolía, que signa también algunos de sus mejores textos narrativos.¹

La lucha de Ana María Rodas ha sido tan lúcida como pasional. Pero sería muy equivocado considerarla una mujer iracunda, belicosa y peor aun, sombría. Quienes la conocen saben que es mujer de hondos afectos, empezando por los familiares; de las que apuestan todo a la amistad y a las causas justas compartidas que ha sabido defender valientemente como periodista. Que le gustan las fresas, los perros y las bromas. Que jamás abandonaría su trinchera guatemalteca, con todo y lo asfixiante que ha

1 Rodas, Ana María. *Mariana en la tigresa*. Guatemala: Artemis y Edinter, 1995. (Este trabajo, debido a los límites de extensión, no incluirá la narrativa y la labor ensayística y periodística de Rodas).

sido, para luchar en tierras ajenas. En su batalla cotidiana, que es auténtica y no de efectos especiales, a pesar que el medio se empeña en desmentirla, hay todavía algo que parece ingenuo ahora: estupor por algo que puede imaginarse. Me refiero a las tan desprestigiadas utopías, aunque sea en dimensión *light*.

La mujer guatemalteca está colocada transversalmente en un nivel subalterno, y como si fuera poco, dentro de una sociedad periférica, ya de por sí subalterna y marginalizada. La identidad de la mujer no es un rostro petrificado en un espejo, sino una imagen construyéndose incesantemente para conformar un nuevo sujeto. Por otro lado, la cultura de la violencia que ha signado la historia contemporánea de nuestro país, ha marcado la vida de las mujeres, tanto en su mundo social como en el íntimo. Algunas intelectuales y artistas que han tenido el privilegio del acceso a la cultura cobraron conciencia de que la mujer padece de una hipermarginalización por sexo, etnia, clase social, pero sobre todo, por los patrones culturales machistas tan arraigados por seculares modelos de vida sexistas que atraviesan todas las clases sociales e inclusive las ideologías más progresistas. Algo ha cambiado y eso es mérito de mujeres como Ana María Rodas. Antes que estuviera de moda el término, ella cuestionó la relación conflictiva entre sexo biológico y género: entre el determinismo impuesto por la centralidad patriarcal y el derecho a la libertad de elección.

Domingo 12 de septiembre, 1937

a las dos de la mañana: nací

De ahí mis hábitos nocturnos

y el amor a los fines de semana.

Me clasificaron: ¿nena? Rosadito.

Boté el rosa hace mucho tiempo

y escogí el color que más me gusta,

que son todos.

Me acompañan tres hijas y dos perros:

lo que me queda de dos matrimonios.

Estudí porque no había remedio;

Afortunadamente lo he olvidado casi todo.

*Tengo hígado, estómago, dos ovarios,
una matriz, corazón y cerebro, más accesorios.
Todo funciona en orden, por lo tanto,
Río, grito, insulto, lloro y hago el amor.*

*Y después lo cuento.*²

Poemas de la izquierda erótica (1973), publicado cuando Guatemala estaba sumida en una guerra civil sucia y no declarada, constituyó un caso literario. El libro apareció en una época de arqueología próxima cuando el espacio de la mujer estaba aun más rígidamente demarcado por jaulas -algunas de oro y otras menos-; la voz reducida a una especie de mudez o murmullos en el desierto, y la escritura poética aceptable limitada a los trinos o sortilegios. Ana María cambia de tajo a un registro áspero, colérico, frontal, sintético, coloquial. Su palabra fue una bofetada al rostro de la mojigatería y la retórica. Después de ella fue realmente el diluvio y nada volvió a ser igual en la poesía de mujeres guatemaltecas.

Así, este poemario constituye un eje en la poesía guatemalteca de este siglo. Y un paradigma por su alto nivel experimental dentro de las líneas de la antipoesía, el exteriorismo y el prosaísmo. Esta determinada voluntad anticánónica requería de estrategias subversivas, que defenestraran irreverentemente tradicionales eufemismos y elipsis, pero también de una demoledora ironía que por primera vez invertía los roles al colocar al hombre en la posición de objeto (inclusive desechable).

Cuando publica este volumen, el proyecto revolucionario no solo era una realidad cotidiana a la que no era posible sustraerse, sino que todavía constituía un paradigma utópico por adherir o cuestionar. Rodas sintetiza la épica íntima de la mujer guatemalteca y la traslada al espacio político, mediante una lectura revolucionaria del erotismo reprimido. Refuncionaliza el proceso de conflicto bélico en clave feminista en textos de ruptura que la colocan fuera

2 Rodas, Ana María. *Poemas de la izquierda erótica*. Guatemala: Testimonio del Absurdo Diario Ediciones, 1973, p. 9.

de los bordes de la cultura oficial. Por este exceso destructivo se convierte en la pionera de la desconstrucción del universo simbólico guatemalteco al masculino. Su postura inicial es tajante: el machismo/el hembrismo en simétrica oposición de contrarios. Esta clara línea de demarcación bélica resultaba indispensable para colocar a los adversarios en igualdad de condiciones. Por otro lado, la jubilosa recuperación del cuerpo y la propia sexualidad se convierten en el inicio del conocimiento y aceptación de sí misma como mujer, y posteriormente en el reclamo de su propio espacio. La mitificación de la condición femenina mediante espléndidos poemas que expresan un estado de plenitud armónico entre cuerpo y emociones resultaba indispensable para colocarse en una perspectiva radicalmente diferente a la tradicional, tanto frente a la mirada propia, como a la del otro. Y viceversa.

Un aspecto sumamente agudo del planteamiento de Rodas es el enjuiciamiento a la incoherencia de conducta de parte del demagógico compañero “revolucionario” (de la cama para afuera).

Mírame

Yo soy esos torturados que describes

Esos pies

Esas manos mutiladas.

Soy el símbolo

De todo lo que habrás de aniquilar

Para dejar de ser humano

Y adquirir el perfil de Ubico

de Somoza

De cualquier tirano de esos

Con los que juegas

Y que te sirven, como yo, para armarte

Un escenario inmenso³

3 Cit., p. 71.

Esta imposibilidad de diálogo entre liberación social y liberación femenina –ambos ultrautópicos en la Guatemala de los setenta– la expresa enjuiciando a los iconos revolucionarios:

(...)

*Voy a terminar como aquel otro loco
que se quedó
tirado en la sierra*

*Pero como mi lucha
no es política que sirva a los hombres
jamás publicarán mi diario
ni construirán industrias de consumo popular
de carteles
y colgajos con mis fotografías⁴*

Sin embargo, desde entonces, el discurso poético de Rodas no es excluyente del hombre, a pacto que se establezca una nueva relación paritaria:

(...)

*Pero al hacerme mujer
al mostrarme que los seres
son tan libres
Comprendí
que libre-yo
y libre-tú
podemos tomarnos de la mano
y realizar la unión sin anularnos⁵*

A pesar de la rabia, ya en este poemario se filtra una especie de melancolía por un paraíso íntimo imaginado pero posible, y sin embargo, incomprensible para el hombre:

4 Cit., p. 76.

5 Cit., p. 27.

*Tienes la gran cualidad
de convertir en mortaja las palabras
Y la gracia
de volver mezquino lo sereno.*

*No hay duda,
por más que trataras de negarlo,
eres un hombre de cuerpo entero.⁶*

Pero sería muy reductivo afirmar que Ana María Rodas es solo una extraordinaria poeta feminista. Con aguda inteligencia supera la típica condena filial a los padres, porque se percata que ellos también son víctimas de un sistema obtuso e injusto. En la sección “*La muerte de los padres*” del poemario *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* (1975), el ataque irreverente a las figuras paternas en realidad es al sistema que también ha ultrajado a los propios progenitores. En uno de los poemas se evidencia, a la par de la rebeldía, una intensa compasión a la memoria de los padres:

*Padres Creadores de toda ilusión viviente
por agonizar entre los cánones que ustedes inventaron
y lo humano
escogió mi padre, padre de carne y hueso
evadirse de Su Reino alucinante
a través de diez años de angustia y de alcohol.
Y más tarde
la que me parió de madrugada
tragó una capsulita con olor a almendras.*

6 Cit., p. 41.

*Yo soy lo que queda de ese par de cadáveres reales
de esa pareja
que encontró la puerta falsa
para evadir las dentelladas de los perros
que ustedes amaestran.
(...)*⁷

En *El fin de los mitos y los sueños* (1984) el panorama es sombrío. La realidad se impone, sobreviene el cansancio y la mujer aparece condenada a la soledad, al dolor. A la constatación de la irremediable incomunicación con el otro. Un hogar vacío, precisamente de “mitos y sueños”, que finalizará por expulsarla hacia la intemperie o inclusive a la nada:

Hogar

*Y uno llega a su casa
y se encierra
entre los cuatro muros
de la soledad
del silencio.
Y uno está en su casa
y le acompañan
el que no está
lo no vivido
un colchón frío
y una
ventana
abierta*⁸

7 Rodas, Ana María. *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Guatemala: Litografías Modernas, 1975, p. 14.

8 Rodas, Ana María. *El fin de los mitos y de los sueños*. Guatemala: Rin 78, Tipografía Nacional, 1984, p. 91.

El brío inicial se empaña. La voz baja de tono a registros amargos y a ratos de insólita autoconmiseración lindante con la ironía y el sarcasmo. La construcción del sujeto femenino ha sido una lucha perdida y extenuante y Rodas construye una imagen impactante, casi un icono nihilista de la opresión:

Proyecto de monumento

*La Tumba de la Mujer desconocida
/la mujer cosa, la única pensable/
se remata con una estatua de hombre
apoyando su pie delicadamente
sobre
una forma
femenina
envuelta en un sudario de silencio*

Adentro de la tumba/por supuesto/no hay nada.⁹

Sin embargo, existe un rescoldo de dignidad que ha ganado pagando el precio de sus llagas, dado por la certeza de haber actuado a conciencia:

In pace

*He domado el lugar que ocupan
mis pies
sobre la tierra.
Sí lo reconozco algo he hecho
he pagado mi cama y mi pan. Sé que merezco
el tranquilo descanso bajo este terreno
que he domado con mis propias entrañas.¹⁰*

9 Cit., p. 92.

10 Cit., p. 98.

Un motivo que siempre había estado presente en la poesía de Ana María Rodas era el icono junónico de la mujer-madre-tierra, arquetipo con el que concluye este último poemario, como una especie de fugaz espacio alternativo a niveles “pre-históricos” ante la impotencia del conocimiento y el desencanto de la historia. Del caos circundante, regresar al magma germinal, en una especie de autoprecreación para seguir sobreviviendo:

Emerjo

De las profundidades. Huelo a sangre y a sal

Soy el océano

Que se mueve crujiendo, arrastrando

Deseos

Temores

Visiones

Entre los dedos.

Soy un pantano humeante lleno

De sensuales animales viscosos

Soy el calor el agua el trueno

Esta jungla prehistórica

Este bosque tropical

Me hundo en lo desconocido. No sé

A

Dónde

Regreso.

Al resurgir solo experimento

La certeza triunfal de haber sobrevivido el viaje.¹²

Otro, donde los mitos renacen y se construyen cósmicamente: la mujer como origen y fin de la vida:

¹² Cit., p. 65.

(...)

*Mariana es una luna
inmensa
arrastrando en el vientre las eternas noches
para arrojarse al padre / hijo / amante
y conducirlo al mar*

(...)¹³

La partición de las aguas que Ana María Rodas ejecutó con tanta fuerza hizo que éstas jamás volvieran a su nivel. Si por una parte ella tuvo precursoras lejanas como María Josefa García Granados o coincidencias más cercanas como Luz Méndez de la Vega, Margarita Carrera, Isabel de los Ángeles Ruano, Carmen Matute, también es cierto que su discurso poético, de muy alta factura y originalidad, abrió las compuertas a nuevas estrategias idóneas para expresar la realidad y perspectiva de las mujeres actuales contemporáneas que siguen reelaborando este tipo de discurso poético: Aída Toledo, Regina José Galindo, Alejandra Flores.

Ana María Rodas es una poeta que va más allá del contenido de su discurso en pro de la liberación femenina, tanto de su cuerpo como de su espíritu. Su universo simbólico apunta hacia la libertad como espacio de plenitud para la vida y la poesía. Pero un espacio no excluyente, sino compartido paritariamente hombro a hombro: conflictivamente, sin promesas de finales felices ni soluciones simplistas. Pero también es cierto que no se trata de una libertad abstracta y retórica, sino sólidamente enraizada en la historia.

Ana María Rodas es sobre todo una gran poeta guatemalteca. No implica esto que su discurso subversivo haya sido neutralizado por la academia o el sistema, o que haya perdido vigencia. Bastaría constatar con cuánto interés se conoce, estudia, publica, traduce y aprecia su obra en el extranjero, donde está considerada una de las voces femeninas más altas de la literatura hispanoamericana contemporánea y nos representa a un altísimo nivel.

13 Cit. 71

La minotaura en su laberinto

Aída Toledo diseña la arquitectura laberíntica –precisa y lúdica– de su discurso poético, y lo sitúa en una realidad a veces más extraña que el sueño. Recorridos sin aparente salida, poblados por sus pequeños fantasmas y fantasías, propician la reflexión aguda y desmitificadora no acerca del eterno, sino más bien del contemporáneo femenino; desde una perspectiva insólitamente irónica. La propia autocontemplación se perfila sin espejos narcisistas, poses melodramáticas, y menos aún, pedanterías ejemplarizantes.

Su signo es la antiolemnidad. Intencional la sencillez y cotidianidad de sus poemas. A la par de un pulido oficio de raíces muy eruditas, se filtran las frustraciones y anhelos de una mujer en los umbrales del siglo XXI. Ante ese espacio cambiante –o campo minado–, Aída enfrenta con distanciamiento sonriente los estereotipos que, quererlo o no, sobreviven en el imaginario femenino –la luna, el príncipe azul, el telar, el fogón– y los pulveriza con mordaz sentido del humor.

El amor ya no es el dominio de vírgenes ojerosas e inquietas, sino un placer estrictamente terrenal tanto como un sentimiento intenso, pero inevitablemente efímero. Sin lamentos posteriores: la amargura, no cabe entre los recuerdos atemperados de la historia íntima, que continúa y continuará pendiente de vivirse hasta el final. El erotismo que la poeta reclama sin aspavientos no es inferior ni superior al erotismo masculino. Ni siquiera importa que sea diferente. Basta que sea.

Ajeno el sentimiento de culpa y todos sus ritos vinculantes a la autodestrucción o al ajuste de cuentas tardío. La mujer construye la paridad con el hombre por su propia iniciativa y riesgo: asume tanto el gozo como la pérdida. De allí el irrenunciable y verdadero sentido no de liberación, sino de libertad femenina.

La familiaridad con los clásicos de diferentes épocas aflora en huellas declaradas o imperceptibles. Una relectura imaginativa va forjando no solo la perspectiva cuestionadora que subyace en sus poemas, sino además el rigor formal de su expresión sintética, densa y transparente. Pero es sobre todo en la tradición grecolatina que Aída encuentra claves para su escritura. De los griegos adopta la brevedad lacónica; de los latinos, la ironía y el atrevimiento. Desecha el pudor “femenino” (o tartufesco); con voz punzante y sin patetismos asume tranquilamente la imperfección humana, también privilegio de los dioses y los héroes.

Penélope aparece tan o más seductora que Nausicaa o Circe. Su canto de sirena celebra la inteligencia. La astucia, tradicionalmente patrimonio exclusivo de Ulises, resuelve sus deseos sexuales, solitarios o compartidos. El destino está totalmente en sus manos, que ya no hilan tejidos asépticos o diseñados por la fatalidad. La fidelidad de esta Penélope, rescatada de la estrechez del mito, es por encima de todo, hacia sí misma.

Original revuelta aplica al mito de Teseo. Ya no es éste quien busca desesperadamente a Ariadna, sino un fascinante personaje, la Minotaura, la que se regocija en los vericuetos –sobre todo de la fantasía– huyendo de un Teseo bastante desteñido en favor del Minotauro. Mitad humanos, mitad bestias, en paridad de deseo y trasgresión, el laberinto no es cárcel, sino tálamo desprejuiciado.

Aída Toledo desmitifica la solemnidad del amor y la poesía, a pesar de constituir razón de vida. Les da otra dimensión, a través de la heroicidad de la inteligencia y la autenticidad de las emociones. Gemela del hombre, reconoce rotunda las mismas apetencias y debilidades que reivindica para ambos. Implacable frente a registros poéticos que ya no pueden expresar esta nueva sensibilidad, se sumerge en los muy clásicos o muy contemporáneos para dar timbre a su voz.

Su poesía revela soltura y determinación. No pretende ofrecer respuestas, sino aportar la visión de un nuevo protagonismo femenino que es catarsis, conciencia y testimonio poético.

De la máscara al espejo

Una posible lectura del poemario *Sola*¹ de Mónica Albizúrez Gil consistiría paradójicamente en abordarlo desde una perspectiva narrativa, como una *petite histoire*, una especie de “educación sentimental”, pero a contracorriente del significado tradicional de este tópico, que consiste en la inserción final del joven en un sistema preestablecido. Por el contrario, el discurso poético de Albizúrez es cuestionador y sobre todo, autocuestionador. Su lacónico título condensa una posición y actitud de vida del sujeto poético, que va desde la desolación al encuentro pleno consigo misma. A partir de este enfoque, el poemario puede ser descifrado como un viaje interno a los propios paraísos e infiernos, donde los breves poemas operan como especie de fragmentos de diarios y apuntes íntimos, mínimas *tranches de vie*, atisbos que se escapan de la escritura a veces severa y dan claves de interpretación del proceso de aprendizaje, cambio, y madurez que cualquier viaje importante implica humanamente con el traslado de un estado emocional a otro.

Tres núcleos –tres escenarios– presentan títulos muy significativos: “*Indicios*”, “*Certezas*” y el más extenso y final “*Figuraciones*” constituyen las tres etapas del recorrido que el sujeto poético atraviesa dificultosa y solitariamente, desligándose de cordones umbilicales, anclas paralizadoras, madejas enredadas en las manos y el corazón, certezas infalibles, soluciones fabulosas o retóricas rechazadas por una razón implacablemente lúcida. El camino tortuoso desemboca en el estadio liberador de todas esas pequeñas y grandes opresiones, y en la fuerza interior adquirida para domar las que seguramente se presentarán en el futuro. Esos tres núcleos no aparecen, sin embargo, tajantemente separados, hay una continuación de la secuencia narrativa-poética: la historia de ese sujeto solitario, en constantes caídas y resurgimientos, persiste en su

1 Albizúrez Gil, Mónica. *Sola*. Guatemala: Palo de Hormigo, 2002. (Cuando se cite algún poema o fragmento, se indicará solamente el título y el número de página entre paréntesis).

trayecto. Simultáneamente, también existe una fluidez interna entre cada uno de esos tres núcleos: el primer y el último poema de cada bloque operan como pregunta inicial y respuesta final, respectivamente, de la etapa que le corresponde en este mapa emocional.

De esta manera, entonces, el poemario logra una equilibrada armonía en su arquitectura formal externa, que constituye la estructura contrastante al clima emocional de los poemas. Le da un marco contenedor a la pasión y de esta forma la autora logra una peculiar nota de elegancia escritural para su discurso. En efecto, los poemas son breves, de trabajada sencillez sintáctica, limpios y lacónicos en su registro, aunque el pánico, la cólera o la venganza los genere. En algunas composiciones surge un filudo sentido de la ironía mediante el contraste entre título “*Dulces sueños*” y el terrible augurio para el ya no tan amado: “(...) *y duermel/que tus sueños/sean el infierno/las agujas ensartadas en tu cuello/una isla para siempre deshabitada*” (p.30). Otras veces la escritura sintetiza, con hondura poco común para una joven escritora, sentimientos definitivos, en este caso, mediante una precisa adjetivación trimembre:

Olvido

el olvido

es la nada

el asalto infame

a la memoria

agujero

negro

perfecto

incontrable (36)

Albizúrez no reniega de su sustrato académico, cuando, como es usual en la poesía lírica, habla de sí misma a través del sujeto poético y alude específicamente a “*mi erudición*” (“*Teatro*”, p.13). En efecto ésta se va infiltrando sin pedantería en su aparente sencillo discurso poético. Hay precisas alusiones, pero revisitadas en clave irreverente -sin optar como es

frecuente por un registro crudo- de mitos, autores y personajes consagrados por el canon: penélopes mucho más astutas que arrogantes ulises vagantes; audaces parodias en clave feminista nada menos que del “*Yo pienso en tí*” de Batres Montúfar en el certero “*Montufariana*”: “(...)hasta que me canséy viví en mi mentelen mi cuerpolsin angustiala pesar de til a toda hora.” (p.58); o en el rechazo de la circularidad asfixiante de la *Comedia* donde el sujeto poético femenino ni se siente a la mitad del camino de ninguna selva oscura, ni piensa remotamente abordar la barca del Caronte –aunque fuera, supongo, para gozar del amor condenado, sufriente y eterno a lo Paolo y Francesca–, pero menos aun instalarse en el pedestal de Beatriz, la mujer-ángel, en un poema verdaderamente incisivo y muy iluminador desde el mismo título: “*Otro camino*”, (p.31). O sea, optar por la alternativa del desafío a la de la subordinación. Sería muy largo -y eso sí muy pedante- en esta ocasión hacer un análisis de las estrategias técnico-formales utilizadas por la joven poeta guatemalteca, pero resulta importante establecer que conoce y domina con pulso firme los recursos de la retórica, que no voy a enumerar, pero que en su mayoría pertenecen a las áreas de la reiteración y el contraste –y también el difícil ritmo del verso libre–, instrumentos idóneos para manifestar un discurso plagado de conflictos, crisis, obsesiones y lucha. Pero sobre todo, es admirable el buen gusto de no ostentar estas destrezas, sino que insertarlas discretamente en su escritura poética.

Como aludía al principio, la tensión de este relato poético de viaje íntimo está construida por el contraste intermitente, por una parte, entre un marco formal trazado por una estructura armónica, rigurosa y por el uso de una contención elegante, precisa y sencilla de la escritura, y por otra, en relación conflictiva con las pulsaciones pasionales que subyacen en todos los breves textos poéticos. Para usar una banal metáfora: como un geométrico volcán silenciosamente a punto de erupción. Las emociones predominantes son la rabia impotente, el desasosiego caótico, la inestabilidad propia y ajena, los sueños e ilusiones tanto amorosos como otros, puntualmente destrozados o inalcanzables. Pero sobre todo, el miedo que alcanza niveles de pánico, enfrentado en simétrica obsesión al imperioso deseo de libertad. El sujeto poético está perdido en su propio laberinto y en su propia fragilidad humana.

La disyuntiva se presenta en medio de la crisis: hundirse o emerger, pero con la profunda decisión de desechar ayudas providenciales de inexistentes *latin lovers* de novela rosa o culta, de caballeros andantes, de falsos Mesías o peor aun de próceres municipales. Débil, pero con convicción, vela sus armas y mata, lenta y pacientemente, sus propios dragones en legítima defensa. (*“Odio o muerte”*, p. 27).

Hay un texto que, en mi opinión, resulta fundamental para la comprensión de este poemario, porque ofrece las pistas del aislamiento y ocultamiento como estrategias de sobrevivencia del sujeto poético en un entorno inmediato signado por la incomunicación:

Teatro

*Detrás de mi dócil palabra
de mi sonrisa de mi erudición
y de mis juegos
la soledad*

*esa a la que
tu acostumbrado desgano
ha convertido en una actriz
maquillada de total felicidad
contra la luz
de su propia conciencia (p.13)*

La máscara toma el lugar del rostro verdadero. Es su escudo ante el miedo del desamor, del fracaso, de la esperanza: de allí el frecuente e intrigante tono escéptico —e inclusive pesimista—, que puede ser tanto fruto de un medio limitante, alguna experiencia emocional traumática o una inteligencia excesivamente intransigente. La imperturbable apariencia esconde una realidad emocional candente, pero también un despiadado autoanálisis adjetival, muy lejano del victimismo que plaga frecuentemente los discursos femeninos: “(...) *depresiva/infiel/sarcástica y manipuladora*”. Cierto es que el sujeto poético se mueve en una mascarada

social, donde el doble discurso y la doble moral dominan la historia oficial pública signada de puntual oportunismo o la privada con sus patéticos bovarismos aldeanos, situaciones que encuentra repulsivas por la ausencia de autenticidad, y que resume en un poema aplicable a ambas esferas de la vida social:

Aniversario

*detrás del brindis
de las palabras cursis
del mantel blanco
de la urbanidad y sus exquisiteces*

*detrás de ellos
mi desprecio
el hartazgo (p.18)*

La diferencia entre su máscara defensiva y la máscara acomodaticia de los otros reside en que el sujeto poético busca el valor de luchar por expresar sus anhelos, sus ilusiones, sus miedos, sus sueños –a pesar de todo–, y esto implica no prolongar el uso de ese engañoso artificio, sino construirse un rostro propio, alejado de los estereotipos y cincelado con sus propias manos. El sujeto poético se oculta en una aparente docilidad cotidiana que en realidad es altiva timidez –la cual afortunadamente no tiene nada de falsa modestia. Sí, en cambio, el simulacro que opera como cobarde razón de vida de los otros enmascarados. Así, al inicio la máscara la protege del miedo a ser descubierta en toda su vulnerabilidad, pero la decisión al viaje –metáfora de la transformación– procede de la ya intolerable situación de pasividad y de una inaplazable crisis de conciencia. E inicia a configurarse un proyecto de rescate, mediante el enfrentamiento a sí misma: “*ahora serás tú/tú sin prolongaciones/tú agotándote en ti misma*”. (“*Fugitiva*”, p.25). La huida no es cobardía sino inevitable instinto de conservación y ansia de crecimiento: preludio de un perfil propio e independiente. Este momento de fractura visceral está atrapado en un intenso poema construido con fúnebres enumeraciones:

Separación

ahora

es el desprendimiento

el llanto agotado en el propio llanto

la imagen del grito inquiriendo

el temblor desorbitado

el rictus macabro y la nada (p.24)

Decide agotarse en sí misma, rechazar consuelos reales y falsos, tirar la llave y lanzarse con osadía a un futuro ignoto. El alejamiento va disolviendo lentamente la rigidez de los rasgos de la máscara. Los poemas desde el inicio han ido dando fugaces visiones de la intimidad del sujeto poético, que paso a paso, por libre decisión y admirable determinación va construyendo su propia identidad y su propio espacio. Hipercrítica, no hace concesiones o mitifica la realidad. No obstante, algunas veces se le escapa la añoranza por una felicidad acaso más ingenua que a lo mejor existe -o debería existir.

Los poemas finales hacen caer al suelo la máscara en pedazos. Asume la soledad, no como estigma social, imposición, sino orgullosamente como libre decisión. Ya tiene en la mano un espejo que le refleja un rostro únicamente suyo. Ha sido un proceso extenuante de avanzar y retroceder, excavando en sus vetas íntimas para cincelar un rostro marcado por las propias pasiones, sin el temor de exhibirlo al mundo. El espejo además, es un justo premio narcisista a su descenso interno, que no cubre, sino descubre su verdadero rostro, es decir su auténtica identidad. El registro poético cambia y se vuelve luminoso pero no puerilmente cándido. Es orgullosamente una "*Mujer sola*", título de un poema donde describe la relajante preparación a una plácida noche de sueño sin sedantes, pesadillas, sobresaltos por eventuales llamadas telefónicas, y en cuyos últimos versos condensa una nueva visión de sí misma: "(...)/y la seguridad/de que nadie perturbará/ mis sueños/ hasta que yo misma lo determine/ noche autónoma de absoluto silencio/en la que empiezo/como nunca antes/ a gustar de mí." (p.60). Paradójicamente la soledad, que existía con los otros, desaparece al estar sola. Y lograr algo muy difícil: la autoestima.

Ahora será el sujeto poético quien decida cuándo y cómo poblar su pequeño mundo, como lo confirman los versos del hermoso poema final, de título elocuente en sí mismo:

Tiempo inaugurante

Segura

*en esta noche sabia y entera
en que me basto a mí misma
liberta ya
de miedos y afectos
permeable
como nunca
a este tiempo incauto
que llega (p.61)*

Anotaba que su registro y posición eran menos escépticos y por lo tanto abiertos a las inevitables incertidumbres de un futuro, ahora afrontado con aplomo. La infelicidad propia no puede ser solo responsabilidad del o a través del otro. La soledad se convierte así en potencial riqueza y fuerza interior, porque es asumida gozosamente como una alternativa válida, pero sin rigidez a lo que ese “*tiempo incauto*” pueda o no pueda traer.

La máscara y el espejo, punto de partida y de llegada del viaje sentimental, ya pueden ser desechados. El sujeto poético ya no necesita ni escudos ni confirmaciones. Ancló en sí misma y desde allí el horizonte de viaje es infinito y lleno de futuros y apasionantes retos. *Sola* es el poemario de un sujeto femenino que con intrepidez silenciosa, determinación cotidiana, rechazo de culpas propias y ajenas, hondas pulsaciones emocionales, pero con implacables escrúpulos de conciencia, se hace a sí misma, sin congelarse en el estereotipo de la vencedora, sino más bien se identifica con el de la combativa en constante lucha contra la imperfección humana.

Sola no concluye con ingenuos finales felices, sino con espléndidos atisbos de plenitud.

Figuraciones

Los ojos del Tukurú

Cala hondo Ramírez Amaya. Más que un pincel, es un escalpelo con el que hierde la página en blanco. Y va levantando una punzante filigrana con su inconfundible caligrafía, exacta y minuciosa.

Los ojos que diseña provocan una sensación de malestar y embrujamiento en el espectador. Porque llega un momento en que no sabemos si son los ojos del Tukurú –el tecolote, su nahual– o los del propio pintor los que nos acechan desde sus esquinas.

Pero también resulta alucinante ya que todos creemos haber visto o haber sido vistos tan intensamente alguna vez. Nos obliga entonces a sumergirnos dentro de un mundo mágico o inconsciente, ya que su pintura es tan figurativa como fantasmal. Solo quien, como él, ha tocado el fondo tiene el privilegio de hacer aflorar esa mirada quemante.

El registro abismal de Ramírez Amaya nos involucra en pesadillas inquietantes. No nos liberamos de él porque ha grabado sobriamente lo esencial: un par de ojos inmensos que continúan escrutándonos palpitantes aunque ya no los tengamos enfrente. Qué lleno de ceniza nos parece el aire cuando logramos sostenerle la mirada al Tukurú.

Con esta obra, el pintor nos ofrece una tensa revelación de lo ignoto, lo prohibido grabándolo visceralmente a fuego.

Ramírez Amaya lacera nuestra desnudez interna.



Tucurú
Arnoldo Ramírez Amaya

Del mito al siglo XXI

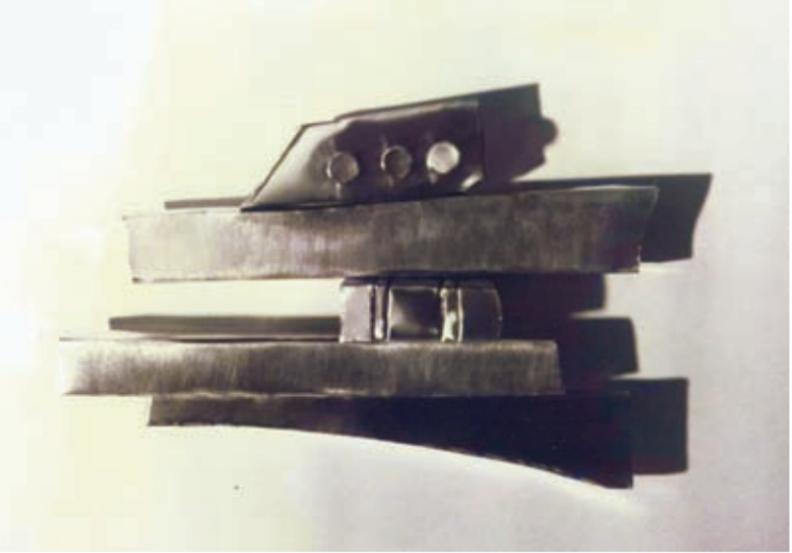
A rcaizante y futurista al mismo tiempo, Jamie Bischof desciende hacia las esencias de culturas antiguas e hilvana algunos elementos que las unen. Ella afirma su devoción por los códigos mayas. Y efectivamente algunas piezas recuerdan esos refinados jeroglíficos. Quizás sería más exacto decir que en su acercamiento a formas estilizadas y primigenias parte hacia la búsqueda de las dimensiones jungianas del inconsciente colectivo. Ritual, bucea en el universo del mito y de la magia. Pero lo asombroso de la plástica de esta artista reside en la transformación que realiza de esa materia onírica y real para crear un código personalísimo. Inventa tradiciones desde el hombre genérico *Utá al* de sugerentes resonancias ahistóricas y paradójicamente muy actuales, hasta la transcripción de lo cosmogónico con una escritura plástica del siglo XX y casi XXI.

Suspendidas en el vacío de las planchas de plexiglás, las glaciales figuras de Jamie entablan un diálogo vivo entre ellas y, luego, con los espectadores. En un juego realmente dialéctico, las piezas de *Utá al* son autónomas y dependientes al mismo tiempo. Sus texturas espejeantes crean sensaciones cinéticas en quien las observa. Y así *Utá al* se adhiere a nosotros y nosotros a ella. Logra que le proyectemos no solo nuestros colores, sino también nuestras fantasías.

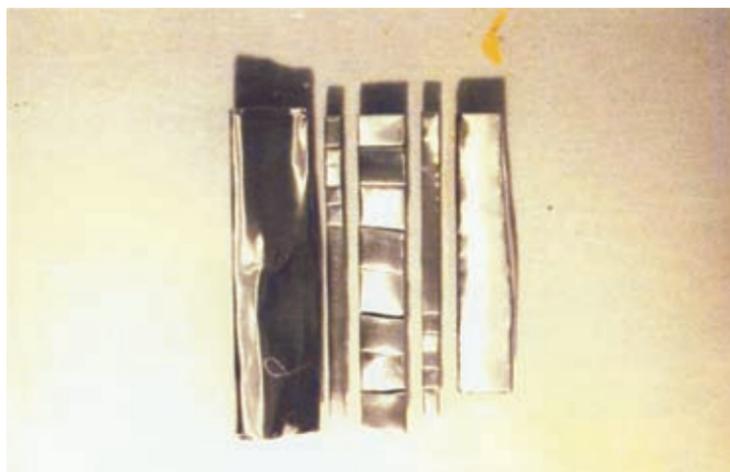
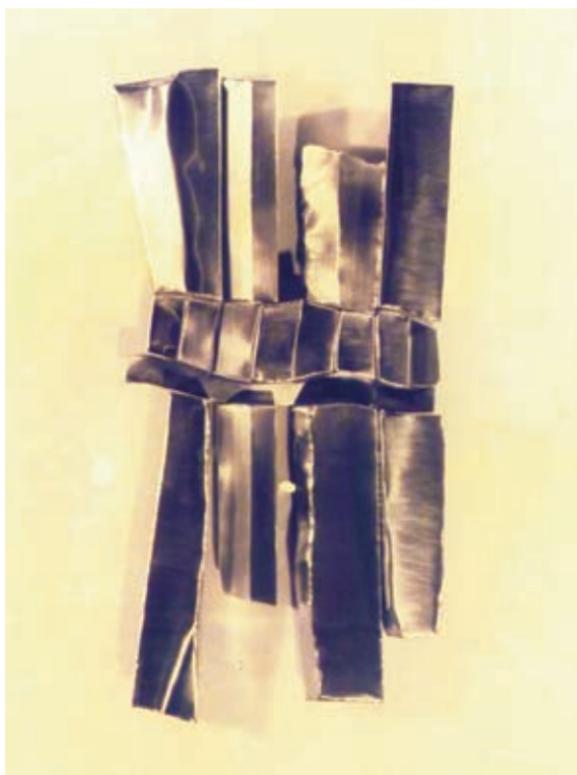
Los elementos compositivos guardan un rigor admirable. En su aparente dureza, la obra de esta artista está llena de conflictos y contradicciones. Al recibir la luz, las superficies alumínicas forman una especie de claroscuro volumétrico y cambiante dentro del monocolor neutro. Listas a desprenderse de la superficie horizontal, las esculturas geometrizarantes alternan con otras que parecen fragmentos irregulares de meteoritos venidos de otras galaxias. Y así logra dar calor a composiciones que de otra manera habrían caído en la monotonía. Las formas tridimensionales presentan a veces una

desarmonía engañosa: en realidad, esconden un sutil equilibrio estructural en sus secuencias, una línea curva unitiva, contrarios que encuentran su otra mitad.

La plástica luminosa y contrapuntística de *Utá al* nos lanza a un viaje ambicioso: del sentimiento cósmico y colectivo del trasmundo ancestral hasta sus proyecciones en dimensiones siderales del futuro. Jamie Bischof solidifica con la pureza prodigiosa de sus exploraciones plásticas la síntesis del pasado y el futuro. Con relieves nítidos refrena el caos con la línea. Plasma la simetría de la asimetría.



Utá al
Jamie Bischof



Tún, el eslabón encontrado

Tún es inclasificable: ni *naïf*, ni abstracto, ni académico, sino un genial autodidacta que reúne eso y más. Popular y refinadísimo al mismo tiempo, Tún es un maestro de lo esencial. Su discurso plástico de profunda inocencia y compleja elaboración, –y no menos enigmático en sus claves simbólicas– revela sin retórica el drama cotidiano íntimo y colectivo del hombre guatemalteco.

Abstrae las formas y traza un riguroso diseño olvidándose casi completamente del volumen y la perspectiva, se trate de edificios, casas o montañas que a veces penden peligrosamente desafiando las leyes de la gravedad. A las diminutas siluetas humanas que parecen dibujadas por una mano infantil, esparcidas sobriamente por la superficie –solitarias o agrupadas–, les basta un alzamiento de brazos para comunicar inmediatamente júbilo primigenio, desconcierto o dolor.

Tún radiografía el paisaje urbano o rural verdaderamente nuestro porque de un manotazo borra la alegría solar. Su paleta carece de lugares comunes. La gama terrosa de los aceitunas, los marrones y a veces los impenetrables violetas y azules revelan en bloques sólidos el desgarrado rostro del país, eliminando puntillosamente los riesgos del anecdotismo. Algunos toques de color –los techos rojos, un lago azulísimo–, o figuritas de animales –un perro, una paloma– aligeran el drama y revelan graciosamente o con ironía el gran secreto de Tún: la lacerante ternura.

El espacio, a menudo monocromático, aparece interrumpido por caminos unidos entre sí como vasos comunicantes que no parecen conducir a ningún lado. La tierra estigmatizada por aquellas famosas “*venas abiertas*” que Galeano diagnosticaba para el continente.

Paisajes elementalísimos de sencillez engañosa. Abismales.

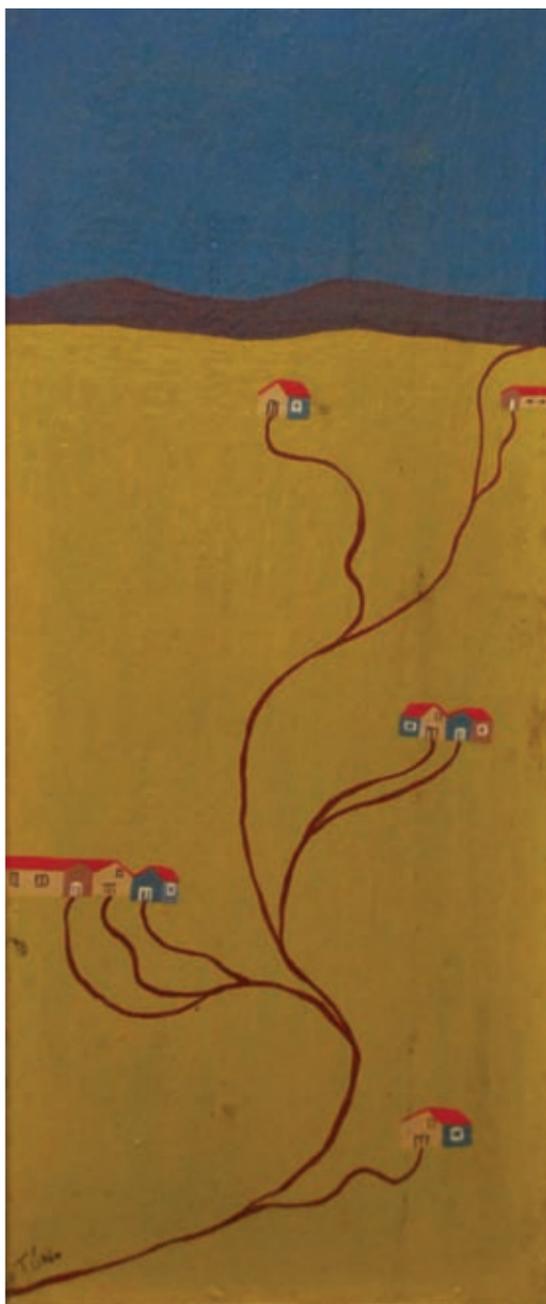
Colorista triste, folklorista sin anécdota, magistralmente abstracto sin saberlo.

Tún desafió lo obvio.

Tún es Tún.



Francisco Tún



Elocuencia de la desnudez

Esencial. Experimentador. Exigente.

La sobriedad signa la plástica de Luis Díaz.

Minimiza la hipérbole. Evita escrupulosamente el exceso y el desvío. Sus líneas puras, sus nítidos volúmenes se recortan en composiciones de equilibrio impecable.

Elocuencia de la desnudez

Su geometría diseña caprichos medidos. Y da así una prueba irrefutable de que la forma pura no existe: la ausencia de un referente inmediato puede desconcertar en un primer acercamiento, pero una apreciación detenida de sus signos nos revela que detrás de los ángulos y curvas precisas, los tonos neutros y las texturas metálicas vibra un desasosiego apenas contenido.

Una construcción matemática donde aparentemente lo más admirable podría ser la estilización precisa, el balance afortunado de las figuras, lo diáfano de la estructura compositiva no debe engañarnos. La exactitud con que Luis Díaz ha sabido abstraer los aspectos más profundos y por lo tanto los más válidos y menos aparentes del entorno no lo precipitan mecánicamente en el hermetismo. Con libertad estructural y pulso firme logra cortes transversales de los sedimentos de lo nuestro. Como pocos, ha rescatado lo profundamente guatemalteco.

Luis no ha caído en la trampa de muchos artistas que trabajan un código de tendencias abstractas o conceptuales: el decorativismo (que puede ser la base de un excelente diseño industrial). Del decorativismo anecdótico se encuentra, por propia convicción, a años luz. Su rango artístico se evidencia a través de la continuidad y evolución simultáneas a lo largo de su trayectoria. Es él mismo y no lo es con cada nueva creación.

Trabajador minucioso, escrupuloso en la perfección del acabado técnico, investigador infatigable de las posibilidades de los materiales –usuales o inauditos. Encontramos como motivo dominante en su producción estética la preocupación por la condición humana, pero también una tierna esperanza en la recuperación ecológica de la tierra. Me refiero específicamente a sus montajes ambientales. Con estas visiones metálicas y las acusadoras de los supuestamente idílicos paisajes guatemaltecos, logra una renovación originalísima de lo paisajístico en nuestro medio.

Su obra se ha ido ensombreciendo paulatinamente. Pasó su época de los sólidos frutos luminosos. Y paradójicamente su malestar lo sentimos más mordaz ahora, quizás porque se presenta menos obvio. Hasta las texturas se han adelgazado. En su tránsito, pues, se ha dirigido desde la periferia hasta nervios centrales sensibilísimos.

Luis Díaz rompe lo que él siente como asfixiantes campos de concentración –los tradicionales marcos y lienzos– y se lanza a la vida, desbordándola. Desde su famoso *Gugumatz* hasta el *Atitlán* lunar y desolado que nos rodea amenazante, para llegar a la explosión de los *Tetuntes*.

Riguroso y audaz al mismo tiempo, nunca se sentirá satisfecho de lo que construye. Siempre al filo de emprender nuevas exploraciones imaginativas. Por eso, Luis Díaz –uno de los auténticos innovadores de la plástica guatemalteca del siglo XX– siempre se asombra y nos asombra. La diferencia de su discurso plástico radica en no ser decorativo, sino muy denso.



Tetuntes
Luis Díaz

Los tapices/esculturas de Irene Carlos

Los tapices de Irene Carlos ya no se encuentran contenidos solo en marcos y medias lunas estofadas o en bastidores ovoidales, sino que desbordan esos límites y se convierten en esculturas textiles de gran movilidad, colorido y relieve. Les une un común aliento vital, una sutil alusión ecológica.

El espectador ingresa en una puesta en escena sensorial cautivadora: a la visión del impactante dramatismo de los tapices se sobreponen simultáneamente los sonidos de guacamayas, monos y loros, todo impregnado con olor de hojas frescas. La iluminación, discretísima, acentúa el ambiente germinal.

La producción textil de Irene linda con la escultura: el sentido tridimensional, cambiante con la luz; las texturas palpables con la vista. Muy afortunado el acoplamiento de diferentes materiales, desde las más elementales y rudas en maguey, yute, lazo y madera, hasta otras más sedosas y tiernas. El uso del color es notable en este sentido, como en *"Afluente"*, elaborado en texturas diversas y solo explotando el espectro de los grises.

Una de las composiciones más originales es la serie *"Anémonas"*: enormes piezas flotantes en proceso de gestación —algunas cerradas y otras ya esponjadas de vida— transmitiendo la sensación de movimiento en tensión, a través de intrincadas nervaduras en gamas de diferentes colores. A ratos, estos tapices-esculturas se figuran la cristalización de formas desprendidas de un sueño —o una pesadilla— surrealista.

Abstracciones sí, pero abstracciones cálidas. Acaso el efecto se deba al uso predominante de materiales orgánicos. O más aún, a la estrecha relación de estos tapices/esculturas con su pariente humilde y original, el tejido —cobertor, principio y fin de la vida: cobija y mortaja. Irene teje una urdimbre pasionalmente construida con hilos que se convierten en raíces, lianas, cascadas.



Magma
Irene Carlos
Fotografía:
Rodrigo
Castillo



Pez azul

Irene Carlos

Fotografía:

Daniel Hernández

Negra arcadia

En la iconografía de Isabel Ruiz confluyen vertiginosamente los ríos subterráneos de la Historia y su historia. El lacerante protagonismo de mujer-artista de este y otros tiempos atraviesa como un eje su obra plástica en alucinantes metamorfosis figurativas: mujer-tortuga, mujer-murciélago, mujer-lluvia, mujer-viento, mujer-oscuridad, entre otras.

La negrura. La oscuridad. En el color reside, sobre todo, la clave de su pintura. Isabel es cronista de un inquietante realismo mágico que signa la cotidianidad de nuestros pueblos y culturas latinoamericanas. Atrapa el sincretismo temporal y cultural en que conviven nuestras etnias, de manera tal que hubiera desconcertado al surrealista parisino más imaginativo. Testimonio sobrio de secular profanación de los vínculos armónicos entre hombre y naturaleza; hombre y hombre. De allí que frecuentemente registre y contraponga elementos tan disímiles como las crucecitas blancas de los cementerios, pero también los restos macabros de las tumbas clandestinas; la lluvia ácida que devora la inocencia del paisaje del altiplano guatemalteco; el simbolismo de las arcaicas cosmogonías prehispánicas; las voces de mendigos que la rescatan de la tentación torremarfilesca; los mudos arcos conventuales de la colonia; las piroetas congeladas de los danzarines ceremoniales.

Bucolismo degradado y falto de luminosidad. Gótico. No obstante, visceral e instintiva como es ella -y aparenta serlo su pintura-, no es difícil percatarse del minucioso trabajo de experimentación y elaboración que presenta su pintura, donde la naturaleza tiene la fuerza de sobreponerse al hombre. Impregna su obra un humus erótico que, en última instancia, constituye un reconfortante retorno al magma germinal. La desgarrada búsqueda de la fusión con el otro en acoplamientos desesperados constituye un acto de fe un sentimiento tan elemental -y tan manoseado cuando se cae en la anécdota lacrimosa o ejemplarizante: el amor. Se filtran en las celosías nocturnas tajos

de azules cobaltos y verdes jades que pretenden ser acaso utopías posibles: destellos de cielo y de belleza compartidos.

El reciente discurso plástico de Isabel Ruiz sufre varias etapas: series donde realiza variaciones obsesivas sobre la muerte. Testimonial y visionaria, en sus acuarelas sobre papel –material humilde que ella selecciona por su cotidianidad y ennoblece amorosamente. Atrapa la intermitente tragedia histórica de un pueblo, a la que, como en sobreposiciones cinematográficas, fusiona en simetría dialéctica la suya íntima. El tono va ensombreciéndose y adquiriendo una intensidad dramática y urgente. Isabel se vale del simplismo dual que en el imaginario colectivo tienen los arquetipos –fuego, agua, tierra, aire–, ya que pueden significar tanto vida como muerte. Pone el acento en el nivel del inconsciente colectivo como código arcaico y contemporáneo, a la vez que fija la memoria histórica guatemalteca.

La relativa luminosidad de la serie *Sahumerios* (1988) con su figurativismo gargolesco y especie de danzas de la muerte, revelan la ductilidad de la línea que maneja Isabel para aprehender la imagen en movimiento. Se aprecia disolución de las figuras en un rito ceremonial dominado, precisamente, por el fuego purificador que a través de sahumeros las vuelve humo, viento, nada. De la desintegración se volverán a reintegrar a la naturaleza y al cosmos al ritmo del tiempo cíclico. Una trascendencia rotundamente de este mundo.

En *Desaguaderos* (1988) Isabel adopta una actitud más agresiva. El dibujo fragmenta las formas e invade hasta la exasperación la superficie del cuadro, valiéndose de la técnica mixta. Enfrentamos brutalmente un inframundo caótico: figuras goyescas se retuercen sobre el fondo de una naturaleza agonizante. De seres humanos solo hay miembros cercenados o devorados por ratas. Omnipresencia del fuego y ausencia del cielo. Tierra yerma, en gamas quemantes (son los años de la infame política de “tierra arrasada”). La lluvia no refresca sino corroe. La vejación a la vida es total. En estas acuarelas es muy tenso el diálogo entre la autora-personaje y el registro épico de la represión, que ella resuelve aplicando los graffiti de su vida mínima al horror de la guerra y a la inevitable indiferencia del bestiario de la cultura oficial.

Su propuesta al debate acerca de los 500 años, *Historia sitiada* (1991-1992) se desborda en instalaciones multimedia que incorporan al espectador a la tridimensionalidad escenográfica de las imágenes. Isabel abandona el paisaje natural por el urbano y reformula el barroco antigüeño en clave grotesca. Las frondosas coronas de frutas y flores son suplantadas por miembros torturados. Pero va más allá y más acá: rescata algunos iconos prehispánicos como las estelas y recrea la textura carcomida y el color mohoso de la incrustación del tiempo, actualizándolas con collages varios. Excepcionales los que incluyen fotografías. O bien, el montaje de un velorio de escalofriante soledad: las sillas vacías y renegridas alrededor de una cruz-cuadro tendida en el suelo, orlada de flores y veladoras.

Uno de los rasgos más originales y logrados de Isabel Ruiz es la incisividad con que arremete, casi excava el papel, reflejo de su probada maestría con el grabado. Crea texturas literalmente a golpes: hiere el papel con cuchillos y bisturís; descarga su ira -que cabría comparar con la bíblica de los justos- con pedradas, manotazos, cepillazos, tenedorazos: ralla y ralla con lija. Gradúa magistralmente la presión y fuerza para revelar, metafóricamente, las llagas guatemaltecas a flor de papel.

Su filiación más cercana la constituye la pintura alemana de este siglo y específicamente un maestro de la negrura, la técnica de las texturas artificialmente "naturales" y el collage con montaje de fotografía. Anselm Keifer. Como Isabel, este significativo exponente de la transvanguardia alemana, aparece obsesionado por la fijación y relectura crítica de la historia de su país. Entre los latinoamericanos, la pasión por las propias raíces y la reformulación estilizadas de elementos de la cultura popular sin intenciones coloristas o folklorismos paternalistas y por lo tanto, falseadores de la realidad, la acercan parcialmente al mexicano Francisco Toledo.

Del desaliento o la demencia salva a Isabel Ruiz su voracidad vital. La artista guatemalteca explaya dramáticamente la piel lastimada de un país, y la suya misma, en superficies pictóricas que presentan heridas, pero también costras. Su obra toda es un exorcismo: el descenso a su propio infierno, marcado por el que la circunda, resulta acaso un recorrido necesario para sahumar y desaguar nuestra historia no oficial. El espectador queda marcado por la

intensa huella incidida al rojo vivo por las imágenes de Isabel. Pero acaso las heridas abiertas de su pintura puedan también interpretarse como pequeños surcos donde sembrar los azules y amaneceres posibles.

Acaso una probable epifanía. Acaso.

Los cortes transversales de Isabel Ruiz

Rasga y corta la mano de Isabel Ruiz la cavernosa oscuridad de la realidad guatemalteca de todos los tiempos para apuntar hacia cielos azules y necesarios. Avernos, Xibalbás, ulceradas cuevas matrices que Isabel diseña en acuarelas de una cierta opacidad.

La integración con el espacio arquitectónico de dos pequeñas salas del siglo XVII antigüeño constituye el escenario afortunado donde la autora exhibe su montaje “*Historia sitiada*”. Los silenciosos y gruesos muros se convierten en pequeño templo donde se proyecta nuestra historia no oficial precolombina, colonial y contemporánea. Como un corte transversal, pero a la vez desplegado en superficies pictóricas amplias que toman estilizados contornos de códices, estelas, retablos, cruces –todas figuraciones identificables con elementos del arte y la cultura religiosa y popular guatemalteca–, en admirable sincretismo que no cae en trivialidad decorativa.

En algunas de las obras que componen esta instalación, Ruiz practica el collage e incorpora retazos de periódicos, fragmentos de fotografías, pregones callejeros, graffiti (mayas y actuales), etc., en cuadros donde la acuarela, sin perder del todo su transparencia, adquiere tonalidades insólitamente terrosas o muy encendidas. Quizás esto recuerde la textura de manos y cuerpos curtidos por el sol, el trabajo, el dolor; quizás los colores aludan a pasiones incisivas. También reelabora ciertas técnicas populares como el grabado de jícaras y el peinado de los cofres de Totonicapán sin que su inserción en el conjunto plástico se vea postiza. Asimismo, elabora una especie de crítica oblicua a la pintura tradicional, desde su práctica misma, rasgando las superficies en una actitud agresiva que implica no hacer concesiones

al estatismo estético. Aunque también cabría considerar estas rasgadas como análogas al desgarre social que ha sufrido nuestro país.

La rabia por la vejación impune, cotidiana y secular, se expresa, por ejemplo, en el retablo que Isabel no adorna con frondosas y doradas frutas, flores y querubines, sino que actualiza a través de composiciones alucinantes: brazos, tumores, piernas, huesos que forman una especie de corona ambigua en cuyo centro destacan figuras colgantes torturadas, de clara reminiscencia goyesca. (Esta larvalidad también podría recordar a Bacon).

Dos de las obras más sugestivas y logradas por su integración con la cultura popular lo constituyen la cruz y el velorio. Signos de muerte con los que el guatemalteco ha vivido y convivido por siglos.

En la primera, Isabel construyó un pequeño altar de gradas negras, rociado de corozo, donde colocó velas, frente a un nicho discretamente iluminado por detrás. Delante de éste, a su vez, colocó un cuadro en cruz, ocupado por una figura ni siquiera en posición de abierto enfrentamiento al sacrificio, sino que ya contrahecha —casi fetal—, en tonos sanguíneos resaltados por trazos blancos y negros, que percibo como la cara vencida de algún hombre-insecto kafkaiano, y que además trae a la memoria un lejano parentesco con las figuras escabrosas de Leonora Carrington.

En un pequeño salón en tinieblas, al fondo, se ingresa a un espectáculo ritual subyugante. Dos filas de sillas de pino renegrido, con velas en los asientos vacíos, hacen valla a un cuadro borroso tendido en cruz en el suelo, a su vez circundado de corozo y flores. La soledad del velorio es acentuada de manera casi macabra por la ausencia de dolientes. Parecería que esos muertos —como lo ha habido tantos en nuestro país— ya ni siquiera tienen deudos que los lloren y los velen, y a lo mejor todos juntos se descomponen en el más aterrador silencio.

Isabel Ruiz, cronista figurativa del siglo XX, modela y corta transversalmente la verdadera pero no tan notable relación de la historia guatemalteca, con sus constantes de miseria y represión, pero dejando entreabierto una posible salida del infierno.

Expresa un hambre de justicia enquistada desde el Desencuentro. Su obra es densa de sedimentación histórica, pero también de angustia individual. Isabel celebra un ritual de sacrificio para la vida: las heridas que inflige a la piel de su obra deberían, auguralmente, convertirse en pedazos cortados por todos y para todos, al cielo guatemalteco.



Historia sitiada
Isabel Ruiz



Identikit de la ausencia

El gran seductor

Difícil tarea fijar el rostro de Mario Monteforte Toledo. Como si se intentara congelar la vida. Y como si él lo permitiera fácilmente. El escritor guatemalteco juega un duelo con el lente de Ricardo Mata: ambos están al acecho. La mirada inteligente y desafiante dice mucho más que las palabras.

Tiene un hermoso semblante de joven anciano. Las líneas de su rostro –como si fueran las de su mano– revelan lo que uno imagina como una vida azarosa y plena todavía en intermitente ebullición. No hay cansancio en su gesto. A ratos parece un santo barroco, un conquistador quijotesco, un pecador irremisible. En todo caso, un aventurero rebelde en el mejor sentido de los términos.

Este poliedro de imágenes –como en un claroscuro– descubre las facetas de una vida intensa. De alguien que seduce, porque no hay ensimismamiento sino mudo y vibrante ruego, exigencia, complicidad. Detrás de los surcos faciales, los cabellos todavía casi al viento, la mirada penetrante. Monteforte insinúa sueños, paraísos –acaso algún infierno– como reto de temeraria invitación a la vida.

Un escritor de fábula

La primera vez que uno conoce a Tito Monterroso, inevitablemente **L**desconfía. Es un señor de apariencia demasiado inofensiva; su interés por escuchar demasiado genuino; su gentileza, desconcertante. Destroza el *identikit* de duende perverso que uno había fabricado; aquel a quien no se le escapa el mínimo gesto (siempre los más reveladores) de la pequeñez humana. Además, mientras más esconde su exagerada erudición, más perturba: tanta sencillez o es condescendencia o no es posible. Tiene que haber gato encerrado.

Conocerlo hace muchos años me hizo velar en pena mis magras armas. Para colmo, me enteré a última hora que estaba casado con una escritora. Enfrentar a un escritor ya era mucho, pero a dos simultáneamente, angustiioso. Pero tanto él como Barbarita me conquistaron. Lo que imaginé como una goleada digna de un Mundial, resultó ser un inolvidable juego de ping-pong, que he tenido la suerte de repetir de vez en cuando.

Cuando uno se encuentra cerca de un escritor tan, pero tan punzante, tiene la neta sensación de estar bajo un lente de aumento –desposeído de la categoría literaria de Gregorio Samsa. Peor aún, cuando amablemente lo primero que pregunta es: “¿Y ahora qué estás escribiendo?”, la única respuesta decente es: “La verdad es que estoy leyendo”. Hablar con Tito es sufrir pensando que uno se quita y pone las máscaras de sus personajes: de mono sabio, de vaca épica, de camaleón tornasolado, quizás hasta de dinosaurio retrógrado, mientras que él con toda naturalidad, permanece distante –y seguramente sonriendo socarronamente– detrás de la oveja negra.

Al pasar el tiempo, resulta reconfortante constatar que Monterroso no es la Leyenda (con mayúscula) y menos aún, la piraña que suponíamos. Cosa que no se puede decir de muchos artistas. Sin embargo, este señor tan cortés, pero

tan rotundo, es capaz de una de las más devastadoras travesuras literarias: la refinada ironía. Sabe como pocos poner la palabra exactamente en la llaga propia y ajena: ni un centímetro de más ni de menos. Camina candoroso por los campos minados de la solemnidad, pulverizándolos.

No estoy de acuerdo con quienes aseguran que la escritura de Tito Monterroso no es ni barroca ni trágica, (que para algunos sería como carecer del pedigrí y color latinoamericanos). Pues bien, sí es barroco, pero de pensamiento (no sé si de obra), y es trágico (porque la ironía es más eficaz que la retórica). Es un moralista agazapado, aunque jamás lo reconocería. Sería tomarse demasiado en serio. Así como lo demuestra el pudor de su falsa modestia, obsequio que los grandes ofrecen como premio de consolación a los pequeños.

Como escritor “audaz y cosmopolita”, su lacónico y negro sentido del humor lo hace parecer tan guatemalteco (por la saña) como británico (por la flema). Acaso la sutil diferencia es que casi nunca habla del tiempo.

Finalmente Guatemala tiene *l'enfant terrible* que se merece.

El soñador ausente

Manuel José Arce fue un personaje extravagante. Tanto como para decidir ser soñador en Guatemala. Algunos se identificaron con los personajes y escenarios cotidianos que fijaba en su *Diario de un escribiente*, friso de una pequeña ciudad y sus habitantes que crecían desordenadamente dentro de la espiral de violencia. No perdonaban el café del desayuno sin su compañía. Otros lo ridiculizaron. Es fácil ser cruel con el más vulnerable. O el más inocente.

Manuel José tenía excesiva luz propia. No era alguien que dejaba indiferente al otro. Para quienes lo seguimos extrañando, es fácil caer en la tentación de mitificarlo, ya que consciente o inconscientemente fue forjador de su propio personaje y leyenda. Su estampa de caballero de otros tiempos, con capa en los hombros y espada antañona en la pared, se fundía con la del escritor siempre temporalmente joven y bohemio. Llevaba el teatro literalmente en las venas. Pero no era superficial. Era imaginativo.

Fue miembro genial de una especie en vías de extinción: la del conversador ameno. Su charla era tremendamente seductora por el derroche de gracia y agudeza. Pocas personas con tanto sentido del humor, como debe ser: iniciando por sí mismo. Su puntería era exacta, las palabras justas, el golpe rotundo.

Amaba intensamente, lo que constituyó su “cruz y delicia”. Desde hacer libros artesanales hasta pulir una silla, lanzarse a aventuras políticas, polemizar por la prensa, enamorarse siempre perdidamente, invitar al amigo a un café con sus últimas monedas. Todo esto lo hace imprescindible en el recuerdo.

Devoto de la amistad, escribió. *“Y los amigos. ¡Aquellos amigos por los que yo me hubiera dejado cortar la cabeza! Aquella muchedumbre a la que yo servía en mi propia casa y en cuyo culto y alabanza invertía mis horas vitales. (...) Gracias, amigos que dejaron de serlo, gracias los que me hicieron mal, gracias los que escupieron mi nombre, los que defraudaron mi confianza, los que mordieron mi nombre. Gracias porque se fueron. Gracias porque, contrariamente, me enseñaron a reconocer los amigos de verdad, esos pocos que tengo y que son tantos.”*

Su voz no necesita ni justificación ni explicación. Se sostiene sola. Fue a la vez coloquial y culta, traviesa y profunda, jubilosa y angustiada, íntima y compartida, erudita y popular, tradicional e innovadora. Inolvidable su mirada: ojos húmedos de estupor, de júbilo y como pocos, tristes. Como solo saben ver los niños.

El fin de la inocencia

Desde el principio, Franz Galich se hizo notar en los pasillos de la Facultad de Humanidades, no solo porque era un hombrón sino porque arrasaba con su vitalidad y simpatía. Sonreía con los ojos siempre. Con bromas ingeniosas desinflaba los egos de muchos mediocres. Su alegría era incompatible con la envidia; tuvo la sabiduría de no desgastarse en intriguitas de quinto patio académico o peor, clientelar.

Había otro Franz, ese sí muy serio. El que respetaba todas las posiciones, fueran religiosas, políticas, estéticas, pero era intolerante con la incoherencia. Entonces, la mirada ardía. Pedía cuentas porque podía darlas. Con discreción, hacía suyas las alegrías, sueños, dolores de quienes tuvimos la suerte de ser sus amigos.

Tuve en mis manos el manuscrito de su espléndido cuento *“El ratero”*, un texto insólito, marcado de humor negro expresado con una sencillez inquietante, a través de personajes y atmósferas de truculentos barrios bajos. Envié el texto a Seymour Menton, para nosotros como estudiantes, figura estelar de la crítica. Cuando finalmente vino una carta repleta de elogios, todos estábamos eufóricos por Franz.

Como estudiante, Franz rebasaba los cursos. Era un interdisciplinario antes de que se pusiera de moda el término. Siempre he sostenido que aprendí tanto o más con la discusión fuera de las aulas con compañeros como él, Rolando Medina, Rita Navarro, estos últimos tragados por el infierno de la represión. Discutíamos intensamente los libros que comprábamos o intercambiábamos como adictos; destruíamos y creábamos mitos y gurús, soñábamos con otros horizontes posibles.

Con Franz se va algo de lo mejor nuestro: una cierta inocencia. La que él supo guardar incontaminada.

Cara Parens

¿Desaparecidas?

Casi todas las mujeres guatemaltecas fueron golpeadas por la guerra que atravesó indiscriminadamente niveles de clase, etnia, cultura. Hubo asesinadas, torturadas, secuestradas, desaparecidas, enloquecidas. Siempre denigradas. Con las desaparecidas se revela con mayor vileza la retórica caballerosidad patriarcal: no dejaron reposar sus restos donde los deudos pudieran llevarles flores o llorarlas.

Las desaparecidas durante la guerra por razones políticas constituyen un revelador fenómeno de violencia histórica de género. Al insertarse en un conflicto bélico que tenía un escenario escleróticamente excluyente, tanto en el ámbito oficial, como en los mismos movimientos insurgentes, partieron en desventaja. Lo confirman escalofriantes documentos históricos, cementerios clandestinos, testimonios de sobrevivientes. No se trata de adoptar una perspectiva victimista de superioridad de género o de afirmar simplistamente que las mujeres sufrieron más que los hombres. Habrá quienes afirman que en la guerra todo se vale, o crean fantasías telenovelescas: desaparecidas que viven felices en algún otro país. Si los parientes siguen inconsolables, después de años de visitar morgues, cementerios clandestinos, aferrarse a cualquier pista de esperanza, será porque son gentes extrañas a las que les gusta sufrir.

Hubo mujeres notables, como anónimas, que fueron borradas, arrancadas de raíz. El ultraje fue total y cobarde; sin huellas ni rastros. Ningún bando fue inocente. Eran mujeres que midieron conscientemente el riesgo que asumían: la ruptura de estereotipos, la soledad y el desarraigo afectivo, la eventual muerte. Sostenidas solamente por un compromiso —con el cual se puede estar de acuerdo o no— basado en la certeza de un atisbo de utopía. Tenían una marca inconfundible: indignación y determinación. Una especie de fuego interno, ahora tan escaso.

Además de poetas, periodistas, intelectuales, lideresas, catequistas, religiosas, amas de casa, hubo otras que encontraron ese destino sin buscarlo. Muchas indígenas resbalaron en la nada: los ojos abiertos al vacío y el grito como rayo. La atrocidad se dilató hasta el absurdo con la macondiana desaparición de la Virgen del Carmen. Así, pues, además de tierra, hubo imaginario arrasado.

No se trata de crear mitos fruto de esta despreciable práctica donde se evidencia el perverso trato hacia la mujer –simultáneamente santificada y escarnecida. No obstante, a pesar de esa actitud tan humana de olvidar lo desagradable, ellas son lanzas hundidas en el costado de las conciencias y de la memoria. Hay por eso que desbrozar el limbo donde los sicarios quisieran colocarlas eternamente: para que no molesten, para desfigurarlas y estén en silencio.

La otra censura

Lo único positivo de la censura es que instintivamente provoca rechazo. Más aun si la imposición proviene de un Estado que se caracteriza por el doble discurso, es decir la doble moral. Digo una cosa y hago otra. Los varios señores presidentes –versión europea o tropical– que se han impuesto a sí mismos como modelos han conducido a sus pueblos a guerras, exilio, populismo, con su corolario de muertos y frustración colectiva.

Un mínimo acuerdo de normas de convivencia social resulta indispensable para no volver a las cavernas. Así como un cierto grado de tutelaje inteligente para la niñez: no se pone en manos de un niño un revólver. Frecuentemente pensar en la censura se reduce al campo más obvio y prohibido por la tradición: la tenue línea que demarca los capos de la pornografía y el erotismo, de acuerdo con la propia formación, creencias, gusto personal. En el mundo globalizado saturan subliminal o directamente la publicidad, *internet* o la televisión. Negarlo es ignorar la realidad o sermonear desde la misma posición hipócrita que se critica al Estado.

Existen transgresiones -esas sí repugnantes- en el paisaje social cotidiano. El robo, la calumnia, el secuestro, el maltrato familiar, la discriminación étnica o de género, la depredación ecológica, entre muchas otras lacras, que a la larga son más dañinas para la colectividad que la cursilería o la mojigatería. Actualmente, la violencia tiende a ser magnificada como el camino para obtener lo que sea como sea: todo se vale. El asesino o el corrupto, héroes. Los valores, cándida arqueología. Los payasitos (¿?) de las esquinas, alcancías para depositar la limosna de la mala conciencia.

Los guatemaltecos hemos aprendido desde tiempos muy lejanos algo lamentable: la autocensura como herramienta de supervivencia y cobardía simultáneas. Ante la exclusión, el abuso y la intolerancia, hemos resistido pocas veces en voz

alta. Nada se gana y mucho se pierde al silenciar el pasado y el presente, para ir construyendo algo que se parezca algún día a una verdadera democracia. Es allí donde el debate debería centrarse. Una sociedad civil pluralista podría hacer una significativa contribución creando espacios de protesta, reflexión y diálogo. Y si no fuera mucho pedir, dando el ejemplo.

El problema más álgido, pues, no es tanto el filme o la revista adultos 7 –al fin y al cabo, de patético mal gusto–, o la satanización provinciana del erotismo estético, sino censurar la realidad degradada que nos circunda y está carcomiendo. Afortunadamente el arte y las pasiones sobreviven y a veces hasta florecen más con el abono de la censura oficial.

Telebasura/telecensura

La televisión se ha convertido en la gran mediadora entre el individuo y la sociedad. La soledad y/o la ignorancia —que atraviesan indiscriminadamente edades, clases sociales, niveles culturales— encuentran compañía en la hipnótica pantalla. La televisión ha desplazado significativamente tradiciones orales o grupales: los cuenta historias, la sobremesa, la lectura, los juegos infantiles, la ensoñación juvenil.

Este instrumento, asombroso producto tecnológico, posee enormes posibilidades de información y entretenimiento. Es obvio que el esparcimiento es necesario. Sería pedante e ineficaz saturar la programación de documentales, sermones, filmes de autor, sesudos debates (muchos de los cuales ejemplo de superficialidad). Se trata de elaborar y ofrecer alternativas, sobre todo a quienes no cuentan con un marco de referencia o la formación mínima para discernir.

Tampoco existe una mecánica relación: a la telebasura se responde con la telecensura. Eso sería sumamente desafortunado en un país como Guatemala, donde hemos crecido en la cultura del silencio y del discurso sesgado. La verdadera democracia implica perder el miedo a conocer, a dialogar, a encontrar consensos. La respuesta tampoco es tan ingenua, irreal o hipócrita como para creer que el poder reside en un control remoto, que nos coloca en una impoluta torre de marfil ídem. Habitamos el mundo de la comunicación masiva, nos guste o no.

La plaga de algunos presentadores impresentables de espectáculos como “*reality shows*”, “*talk shows*”, concursos sadomasoquistas —despellejamientos propios y ajenos—, evidencian la ligereza con que se trata algunos temas sin duda impostergables e importantes. Mediocridad, morbo, simplismo determinan el escenario donde los actores dicen verdades o mentiras, por los famosos

pocos minutos de fama. Notable la divinización de las banalidades de los divos mediáticos, propuestos como patéticos modelos. (Por no mencionar el muy real escenario político, mundial y local.)

Habría que preguntarse a qué intereses económicos e ideológicos responde esta globalización melodramática de quinto patio. El espectador anestesiado constituye un cómodo rebaño porque no cuestiona a fondo. Le basta la ilusión barata. Pero merece el derecho de decidir. A entretenerse. En serio...

Niños lobo

El acoso entre niños, para algunos, constituye una etapa de la infancia que debe observarse con la debida tolerancia. Es decir, con complicidad consciente. Así como desaparecen los dientes de leche, tendría que desaparecer el abuso gratuito de un niño o niña hacia los otros. Estas buenas almas tendrían que vivir en carne propia la vergüenza, el miedo, la soledad, la exclusión, la humillación, la inseguridad e inclusive la enfermedad que provoca sentirse a expensas del otro, sin saber porqué. La vulnerabilidad total y absurda en una edad teóricamente de oro. Sin embargo, los niños depredadores de sus semejantes no nacen, se forman.

Razones históricas explican que el abuso tiende a reproducirse persistentemente en países como el nuestro. Cuando desde temprana edad el niño se mueve en escenarios cotidianos cargados de violencia verbal y física, es cuestión de mera sobrevivencia. Si a esta situación desventajosa se agregan carencias económicas, la calle, la maquila, el prostíbulo o espacios similares será para muchos infantes prolongación de sórdida escuela de vida. Algunos afortunados encontrarán acceso a centros estatales y privados –de labor meritoria pero insuficiente-, en función de hogares o escuelas suplentes.

La lógica perversa de la relación acosador/acosado va privando a ambos niños de una verdadera infancia. Ambos se ven obligados a asumir precozmente roles de adultos enfermos. Una sociedad que observa silenciosa asumirá las lamentables consecuencias de actuar como avestruz. Existen adultos, especie de niños eternos que se fosilizan –no en el asombro envidiable de la infancia– sino en su caricatura. Se atrincheran en castillos azucarados, sin quererse dar cuenta que los soldaditos no siempre son de chocolate o que las hadas madrinas con las famosas varitas no aparecen para todos, lo mismo que Santa Claus. Pero la otra parte es mucho más miserable: niños que nunca lo fueron, forzados a brincar etapas.

Los niños acosadores ignoran la compasión porque no la conocen. Han crecido a la deriva, dando y recibiendo codazos, empujones, insultos. Un proyecto de vida para la infancia, sin embargo, no puede construirse con rebaños de blancas ovejas contemplando la nada. Pero menos aún, con manadas de niños lobo, afilando mirada y colmillos. El hombre será el lobo del hombre solo si se le descuida cuando es cachorro.

Nuestra Ciudad Juárez

Guatemala no tiene nada que envidiar a Ciudad Juárez. Los casos y cifras de mujeres asesinadas y maltratadas lo confirman. Una lesión corporal, al cabo de un tiempo, sana. Las heridas internas a la autoestima difícilmente cicatrizan. Si existen hijos, el abuso es aun mayor y más corrosivo hacia el futuro. El maltrato físico y el emocional interactúan entre sí, de manera destructiva y autodestructiva. El físico es la parte visible de la violencia, pero causa trastornos emocionales como la somatización de la angustia, el miedo, el aislamiento. Mientras que el maltrato emocional, simétricamente, genera disturbios fisiológicos: úlceras, taquicardia, insomnio, etc.

La compleja relación entre víctima y victimario se desarrolla en un escenario usualmente doméstico, y presupone un pacto sadomasoquista entre ambas partes. La víctima usualmente se menosprecia y es injustamente susceptible a las groserías desde la situación de poder —¿o ventaja y alevosía?— del victimario. El denigrador generalmente no goza de buena salud mental, aunque aparente lo contrario. Raíces esenciales del problema, las de siempre: patrones culturales basados en modelos socioeconómicos privados de auténticos valores de convivencia entre seres humanos. Las víctimas deben aprender —y no es fácil— a denunciar, a verbalizar su terror para no crear un círculo vicioso y permisivo. Aunque en un primer momento la obligación del Estado y la sociedad civil es la protección y el tutelaje, se trata de educar —sin distinción de género y estereotipos— a que la mujer asuma posteriormente su derecho a todo: trabajo, salud, serenidad, cultura. Y decida por sí misma. Las medidas de prevención deberían ser internalizadas por todos desde el hogar y la escuela.

No basta organizar sesudos congresos, fundar entes burocráticos, pregonar cursos (dobles o triples). La reeducación y rehabilitación de ambos, agresor

y agredido, son urgentes para resolver a corto plazo esta tragedia que está carcomiendo el presente, pero sobre todo el futuro. Basta de reproducir modelos familiares, culturales y patológicos inadecuados y enfermizos. Aunque hipócritamente se encubran de amor y se diga que en la guerra y el amor todo se vale.

Profesión: improvisador

A menos que uno sea un pequeño Mozart, todo trabajo requiere reflexión, sistematicidad, tiempo. Esto vale para vender zapatos, la academia, sacar muelas, escribir un poema. Para algunos podrá ser latinoamericanamente pintoresco llegar tarde, incumplir tareas, sacarse de la manga no precisamente la solución genial, sino el parche. Y peor aun, hacer gala del *dilettantismo* como profesión. Al contrario, el profesionalismo requiere además de trabajo, autocrítica. Aparte es hacer “de necesidad, virtud”. Poca cosa sería el hombre si se quedara en el conformismo, desperdiciando su imaginación.

La superficialidad es la primera pista que revela al improvisador, que se cree un pequeño Júpiter tonante, con su haz de rayos como relámpagos que iluminan soluciones. No solo estas literalmente brillan por su ausencia, sino que como no van a fondo, complican aun más. Es la ley del menor esfuerzo y como tal, ineficaz.

La mediocridad navega a sus anchas en el mar de la improvisación. No mover las aguas para pasar inadvertido, valerse del oportunismo y la adulación como sustitutos de la propia superación. Quien cree que ya llegó es porque ni siquiera ha salido de su pequeño mundo y evita el riesgo, perdiéndose el placer único de la aventura. Se incrusta en una especie de comodona resignación.

La mezquindad, hermana siamesa de la mediocridad, encuentra en la improvisación el camino breve para la competencia desleal. Es mucho más fácil disminuir, con grados variables de veneno, usando el chisme cáustico, la flechita puntualmente miserable, la sonrisita corrosiva, la broma de mal gusto.

Pero si el improvisador carece de un proyecto de vida, existe también el otro extremo: el individuo supuestamente dueño absoluto del destino. El planificador obsesivo que mide y pesa cada mirada y actitud, propia y ajena, para ir tejiendo sus redes de poder. Este es el tipo incapaz de relajarse, de perder sabiamente el tiempo, de decir algo agradable sin doble intención. Al no dejar espacio para la improvisación inteligente, se revela incapaz de reaccionar flexiblemente ante los márgenes imprevisibles de toda empresa humana.

En ambos casos -el improvisador insípido o el planificador neurótico- existe una errónea percepción de sus supuestos méritos y talentos. Uno por exceso de audacia, y el otro, por su carencia.

Memoria y olvido

Los pueblos que no recuerdan tienden inexorablemente a repetir errores. LA no imaginar futuros posibles o soñar utopías. Frecuentemente no es que no quieran o merezcan, sino que no saben porque no han desarrollado su conciencia. Existen dirigentes que manipulan la memoria colectiva para perpetuar la historia oficial, léase sus propios intereses, aunque juren como próceres lo contrario.

La historia comprende, en principio, los acontecimientos acaecidos. La memoria y el imaginario colectivos los interpretan de acuerdo con los marcos contextuales vigentes en cada época. La perspectiva del grupo depende fundamentalmente de su efectivo acceso a los instrumentos de análisis que le permitan recordar, pensar, reflexionar, y reelaborar su propio pasado. Así, la memoria no es un archivo histórico congelado de fechas, personajes, sucesos. Es la interpretación valorativa e imaginativa del pasado.

En países sumidos en cultura de violencia, el crítico proceso de recuperación de la memoria no tendría sentido si se quedara empantanado en el pasado –por comprensible que pueda ser–, sino que cobra eficacia en la medida que supone una reacción ante lo acontecido. No implica un cómodo borrón y cuenta nueva a secas, ya que la construcción del futuro atraviesa por la mediación de la justicia. El olvido es necesario para aliviar y reconciliar, pero no puede reemplazar que víctimas y victimarios se armen de valor para verse a sí mismos en el espejo. La cultura de paz no florece por decreto de varitas mágicas.

Los Estados y algunos grupos afines crean sus propios instrumentos de validación. Y para esto invisibilizan y silencian lo incómodo. Pero la identidad no es un perfil petrificado: se va modelando en el tiempo, los espacios y las circunstancias compartidas –en niveles tanto reales como simbólicos– del

pasado y del presente. Ya se ha demostrado que las culturas devaluadas o excluidas siempre han encontrado modos de subsistir.

El diálogo paritario es signo de una sociedad realmente democrática. La ignorancia deliberada del propio pasado denota arrogancia. Cuando es ignorancia impuesta, constituye posición de desventaja. Y en ambos casos, ceguera ante el futuro de nuevas generaciones. Las secuelas de los dramas sociales no pueden frivlizarse con correcciones políticas *light* o maquillajes y cirugías estéticas deslumbrantes y efímeras como luces de bengala. Bien dice el refrán que no hay peor ciego que el que no quiere ver. Pensar para recordar; recordar para pensar.

Consumidor consumido

Más que un privilegio, ser consumidor en Guatemala constituye una extravagancia: indica disponibilidad de gasto en un país con un índice de pobreza notable. Pero puede convertirse en un calvario: soportar estoicamente engaños, incumplimientos, burlas, robos. Las leyes de protección existen más como letra muerta que como ejercicio ciudadano: operan como un juego de azar en manos de asaltantes de diligencias.

Esta cultura de irresponsabilidad social es reflejo de modelos de corrupción que atraviesan indistintamente todos los niveles sociales. Y de su consecuente impunidad. Desde el sastre que para subir un ruedo hace que el cliente eche viaje cinco veces porque sí, al banquero que se esfuma simultáneamente a los ahorros de una vida o la compañía estatal indiferente al pésimo servicio, pero puntillosa en cobros imaginarios. Hay empresas dignas del Nóbel de la Ineficiencia: los servicios de teléfonos y cable superan cualquier pesadilla.

Cuando el ingenuo cliente inicia un reclamo por bienes o servicios comienza el vía crucis. Una voz impersonal pero amabilísima: “Aquí le atiende Giovanni, Lucy, Claudia o Pedro” es preámbulo al guatemalteco y fatídico: “Es que fíjese que...”. El usuario se transforma de sujeto a objeto. Consumidor consumido en su tiempo, bolsillo, dignidad y paciencia.

Luego vendrán: “No sabría decirle”, “Regrese el miércoles”, “No tenga pena”, “Usted es importante”, y otras quimeras. Las excusas son infinitas y barrocas. En la desesperación, el consumidor puede llegar a una relación de complicidad sdomasoquista con el proveedor. Absurdos como quedar feliz y agradecido por una rebaja al costo del fraude o por algunas cursis palabritas que endulcen la picardía.

La sensación de desamparo del consumidor —embaucado o engatusado— es la de clamar en el desierto. Existen espejismos y falsos oasis: libros de reclamos congelados; instancias oficiales a menudo limitadas paradójicamente por la misma ley.

La reacción más fácil es el desahogo colectivo que se queda en un simbólico muro de los lamentos. Pero hay consumidores tenaces y algunas asociaciones civiles que con su labor persistente en el campo de la información y de la denuncia están impidiendo que se repitan los abusos. La mutua suspicacia podría evitarse con pactos claros sobre derechos y responsabilidades.

En el círculo vicioso de la corrupción, la paciencia no es virtud sino complacencia con el estafador.

Silencios elocuentes

El silencio es uno de los grandes desaparecidos. El ruido inunda la vida cotidiana: gente que conversa a risotadas en el teatro o en el cine; automóviles retumbando con música tropical; la publicidad vociferante y charlatana; el narcisista agrediéndonos con su fastidiosa verborrea.

El silencio obliga a detenerse. A entrar en uno mismo y contemplarse sin engañosos espejitos. Cardoza y Aragón describe ese momento: *“Cuando el tiempo es tan puro que inmóvil se ha callado/en el fondo del alma, /para que no lo empañe ni el suspiro de un ángel!”*.

En esta soledad buscada van emergiendo algunos estados que pueden llamarse: conciencia, reflexión, contemplación, ensimismamiento, ensueño o meditación. Y que pueden asumir significados diversos, según se perciban: escrúpulos quebrantados, ilusiones rotas, culpas obsesivas, duelos íntimos o campanitas de alarma. Pero también cueva de sueños o penas, nirvana para la imaginación, encuentro con la belleza -o el horror-, tensión hacia el infinito, búsqueda de la memoria, reconstrucción de la armonía. Cualquier emoción intensa impone el silencio: quita el habla y hasta el aliento. Los poetas confiesan que no existen palabras capaces de expresarlas.

En el espacio interior -silencioso y sin relojes- el monólogo se convierte en diálogo con la voz propia y con otras. En su propia ciudad amurallada, sabiendo que, al límite, la temeridad tiene precios, el hombre despliega las alas. O, al contrario, demarca otras fronteras y servidumbres pasionales, desde la miserable envidia hasta un amor imposible.

El silencio sin densidad puede ser cobardía o soberbia. Algunos prefieren atarse las alas antes que atreverse a ser Ícaro siquiera una vez. Dejan pasar

la vida autocensurándose en un silencio cómplice, egoísta, o peor, patético. Son corazones pequeños.

Como momento de quietud, el silencio es paso previo a la acción. Una especie de íntima y pudorosa velación de armas, donde cuestionamos y sopesamos eventuales derrotas o triunfos, antes de emprender pequeñas o grandes épicas.

Lo no dicho es mucho más revelador que lo explícito. Hay muchos matices en el silencio y todos sutilmente elocuentes: cortante, respetuoso, impenetrable, obsequioso, compasivo, tímido, elegante, ingrato, evasivo, traicionero, orgulloso, digno, calculador, torpe, recriminador, prudente. Pero el silencio no siempre es escudo seguro: una mirada o un gesto pueden traicionarlo, para bien o para mal.

El silencio nunca es soledad gratuita, sino lento buceo. Parafraseando el título de un poemario de César Brañas, todos cultivamos un “*jardín murado*”. Que de vez en cuando permitimos visitar.

Vivir aquí

sobre/des/re/vivir aquí

Vivir aquí todavía es sobre/vivir. Casi por puro instinto de conservación y virtuosismo de la imaginación. Algunos buscamos obsesivamente otra Guatemala, vislumbrada allá. Nos resistimos a abandonar la inocencia, reducto último para no desplomarnos después de la larga noche –la guerra no declarada– de la que nadie escapó, aun queriéndolo. Separados antes de conocernos; distanciados para dialogar, nos fue robado tiempo precioso que ahora queremos recobrar, no para solazarnos en la contemplación cósmica, o lamernos las heridas, sino para des/vivirnos imaginando el futuro. A riesgo de parecer nostálgicos, nos gustaría hacer nuestra –aunque fuera a mitad– la mítica profecía de aquel paraíso, el del “aquí y ahora”, cuando los jóvenes querían llevar “la imaginación al poder”.

En Guatemala experimentamos cotidianamente el prodigio de vivir transversal y simultáneamente en varios tiempos, en medio de una particular posmodernidad –hasta ahora con mucho de quimera plástica–, que fluctúa entre los asentamientos suspendidos casi en el vacío, los rascacielos de cristal, pero también Tikal; Benetton y el telar de cintura; el *e-mail*, *MTV* y el analfabetismo. Con el culto indiscriminado a iconos de la aldea global como Ricky Martin, Bill Gates, J Lo, pero también las Barbies a colores y de verdad: Claudia, Noemi, Paris.

Desde este peculiar espacio nos toca re/vivir ineludiblemente el horror del pasado para exorcizarlo. Para re/nacer. Todavía estamos flotando en las natas de la mediocridad, la suspicacia mutua y la saña gratuita, residuos de la cultura de la violencia. Aunque en verdad, la guerra no ha concluido porque las heridas siguen abiertas. Y hay que atreverse a enfrentar sus causas. A ratos, por supuesto, preferiríamos hundirnos, sordos y mudos. Son momentos de

comprensible desaliento frente a un deprimente subdesarrollo, tan agobiante en Bangladesh como en Guatemala.

No obstante, los profetas de la apatía no nos convencen. Padecemos de indignación crónica y esto nos salva de su prédica amarga o esquizofrénica. No pretendemos ser elegidos de los dioses, o casta clarividente que custodia fuegos y palabras sagradas. Menos aun, pequeños personajes de epopeya municipal. Sería poco inteligente no percatarse que las utopías con mayúscula y las ideologías que las sustentaban fueron demolidas -frecuentemente por sus más fervorosos corifeos. Pero el compromiso -ahora palabra de vergonzante arqueología política- puede seguir existiendo en escala menor, cotidiana y pragmática; sin presunción de Certeza Absoluta.

Sin embargo, vivir aquí no necesariamente implica estar aquí. Y estar aquí no significa forzosamente vivir aquí. Hay quienes habitan nuestra tierra y parecen aspirar el aire de Marte, Miami o la *Belle Époque*. Hay otros que, parafraseando a Cardoza y Aragón a propósito de Landívar, jamás regresan porque jamás se han ido. La patria frecuentemente se perfila mejor y también se idealiza con la distancia. Ningún abono mejor que la *saudade*. Lo que se hace por Guatemala desde afuera enriquece a quienes estamos dentro. Quisiera pensar que esto también es cierto en la dirección inversa, pues la patria la llevamos todos a costas, como agridulce carga. Sería triste constatar que en la época de la globalización de las comunicaciones enmudecemos entre nosotros.

Para quienes viven estáticamente en la epidermis del paisaje y el color local, la existencia aquí puede adquirir un tono "mágico", "exótico", "sublime" o cualquier otro adjetivo solemne y banal. Ese imaginario radiante solo capta la parte frontal de nuestra realidad. Le falta el claroscuro histórico de los señores presidentes, los encomenderos de ayer y de hoy, y también de la ofensiva precariedad cotidiana que sufre la mayoría.

Vivir aquí es difícil pero no imposible. Es un reto. Algunas personas nos lo hacen llevadero; otras, necesario. Para alegría de unos y desdicha de otros, quienes hemos decidido construir somos testarudos. Nos gusta pensar que solo hemos envejecido por fuera y que somos mínimamente indispensable-

bles para que Guatemala encuentre el destino que merece y que todavía le debemos.

En Guatemala se encuentra mucho por hacer en este momento. Hay espacios que se abren silenciosamente y por instantes, pero con mano firme. Con la duración de una estrella fugaz. A veces uno siente que algo podría cambiar, que de alguna manera es parte de algún proyecto no redactado y afortunadamente no institucionalizado. Es una jubilosa y difícil creación colectiva sin saberlo. Sin el patético optimismo de los Buenos Sentimientos y las Mejores Intenciones, sino conscientes que trabajamos por un reencuentro conflictivo que no permite el lujo del cinismo. Apostamos al futuro tirándonos al vacío con los ojos muy abiertos, sin descartar una imprevista quebradura de las alas. Aun así, soñar ya es un privilegio en un país llagado por la miseria y la injusticia.

La inocencia no implica puerilidad sino estupor. La utopía será siempre un espejismo posible, casi tangible. Necesita tanto de la razón como de la fantasía y probablemente hasta de algo parecido a la fe. Esto nos hace querer vivir aquí. Una Guatemala imaginada como tensa utopía –mínima e imperfecta– con las fronteras marginales desdibujadas, es la que muchos preferimos pensar como solamente pospuesta.

Vivir aquí para algún día vivir allá.



Este libro fue impreso en los talleres gráficos de Serviprensa, S. A. en el mes de diciembre de 2007. La edición consta de 500 ejemplares en papel bond 80 gramos.