

REVISTA Convivencia

Publicación Anual
Año 1, Número 1, Noviembre 2014

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
Vicerrectoría de Investigación y Postgrado
Doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales

REVISTA Convivencia sobre América Latina, el Caribe y el Mundo.
Año 1 (2014). Panamá: Vicerrectoría de Investigación y Postgrado
ISSN: 2313-7290

1. Ciencias

Revista Convivencia es una publicación de la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado de la Universidad de Panamá. Tiene como propósito fortalecer el perfil de la investigación, de la reflexión y de la crítica de esta universidad con la participación de investigadores nacionales y extranjeros y, por lo tanto, también aceptamos trabajos en inglés. Su público es académico, pero tampoco olvida a la ciudadanía en general.

REVISTA Convivencia

Publicación Anual, año 1, N°1, Noviembre 2014

ISSN: 2313-7290

Universidad de Panamá

Vicerrectoría de Investigación y Postgrado

Doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales

Director

Doctor Filiberto Morales

Editor

Doctor Luis Pulido Ritter

Comité Editorial

Doctora Edilcia Agudo, Magíster Vilma Chiriboga, Doctora Ariadna García Rodríguez

Consejo Científico

Doctora Ángela Romero	(Universidad de Liverpool)
Magíster Marcela Camargo	(Universidad de Panamá)
Doctora Ana Elena Porras	(Universidad de Panamá)
Doctor Erasto Espino	(Universidad Santa María La Antigua)
Doctor Kristian van Haesendonck	(Universidad de Lisboa)
Doctor Víctor Valembois	(Universidad de Costa Rica)
Doctor Néstor E. Rodríguez	(Universidad de Toronto)
Doctora Ethel García Burchard	(Universidad de Costa Rica)
Doctora Alexandra Ortiz Wallner	(Universidad de Berlín)
Magíster Margarita Vásquez	(Universidad de Panamá)
Doctor Dídimo Castillo	(Universidad Autónoma de México)
Doctora Alice Lamounier	(Universidad de Costa Rica)

Información:

Correo electrónico: convivencia.universidadpanama@gmail.com

Teléfono: (507) 523-6025

Dirección web: <http://www.up.ac.pa/vip/>

Dirección:

Universidad de Panamá
Estafeta Universitaria
Apartado 3366
Panamá 4, Panamá

REVISTA Convivencia

Publicación Anual, año 1, N°1, Noviembre 2014

ISSN: 2313-7290

Universidad de Panamá

Vicerrectoría de Investigación y Postgrado

Índice

7 Carta del Director

8 Presentación

Artículos

13 El tema de la casa en la obra de cuatro escritoras panameñas del siglo XX
Maida Watson

31 El discurso crítico sobre el cinismo en la novela centroamericana contemporánea: bases para una lectura alternativa
Emiliano Coello Gutiérrez

57 Novelando capítulos de la historia de Panamá: Juan David Morgan y su narrativa histórica
Humberto López Cruz

77 Africanidad and the Representation of the Female Character in Three Novels by Manuel Zapata Olivella
Uchenna P. Vasser

Ensayos

- 99 Un Inventario Resumido: In Memoriam José Emilio Pacheco
Ineke Phaf Rheinberger
- 113 Pop Book: hacia una lectura transmedial del Pop Wuj
Alan Mills
- 127 La búsqueda de la figura paterna en Alsino y el cóndor y El espíritu de mi mamá
Teresa Lorenz

Reseñas

- 139 Sonja Stephenson Watson. The Politics of Race in Panama. Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention.
Ángela Romero-Astvaldsson
- 143 Danae Brugiati o los Pretextos de la Ironía
Rafael Ruiloba
- 147 Historia viva de Panamá en los versos de 10 mujeres.
Maida Watson

Entrevista

- 153 Entrevista a José Ángel Figueroa
Luis Pulido Ritter

Anexo

- 157 Normativa para la publicación en la Revista Convivencia

Carta del Director

Dr. Filiberto Morales

Vicerrectoría de Investigación y Postgrado

Convivencia la revista que ahora se da a la luz, es una invitación, una mano extendida desde y hacia la comunidad académica universitaria y, en general, a la comunidad científica, a través de la Facultad de Humanidades y, muy particularmente, del Doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales.

Ha pasado mucho tiempo desde que el sociólogo francés, A. Touraine, formulara aquella interrogante acuciante: ¿podremos vivir juntos? O, igualmente, desde que “La educación encierra un tesoro” (J. Delors) propusiera la capacidad de vivir juntos como un valor que toda la sociedad debe promover, especialmente, a través de la escuela. ¿Cuánto hemos avanzado (o retrocedido) con relación a la convivencia (vida en común, compartir)? Imaginar una respuesta pudiera ser decepcionante y hasta aterrador.

La convivencia o no convivencia tiene lugar en todas las dimensiones de la vida social. En el ámbito de la apropiación de la realidad y de la construcción de conocimiento, en el núcleo duro del que hacer universitario, la idea de convivencia también acumula una larga trayectoria, tan larga como la misma emergencia de las disciplinas y sus amuralladas fronteras. Transgredir esas fronteras dio lugar a muchos procesos y perspectivas complejas, como la multidisciplinaria, la interdisciplinaria y la transdisciplinaria. El diálogo o no diálogo entre disciplinas y saberes con todo su cuerpo filosófico, teórico-metodológico, epistemológico, cosmovisiones y visiones (miradas, como alguien diría), ha sido árido, y sigue siéndolo. Resulta un recorrido zigzagueante cuesta arriba superar la intolerancia, la unidimensionalidad, el pensamiento único, los fundamentalismos. Abrirse a la diversidad, la pluralidad, la convivencia. Cabe aquí recordar el decir del viejo historiador lusitano: en la frontera evidencia el hombre todos sus miedos, pero también todas sus ansias. Convivencia se propone como un espacio plural de relaciones entre académicos, profesores e investigadores, no obstante (o gracias a) sus diferentes biografías, estilos, perspectivas, adscripciones teórico-metodológicas y filosóficas, en diálogo, en convivencia, con el objetivo compartido de enriquecer nuestras visiones de la realidad compleja para apropiarnos y tributar a su transformación.

Presentación

Luis Pulido Ritter

Convivencia aparece como una revista de la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado de la Universidad de Panamá y del Doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Panamá, cuyo interés es el fortalecimiento de la investigación en la casa de Octavio Méndez Pereira. Para ello se ha creado esta revista, anual, arbitrada y académica, en el marco de la celebración de los cien años de la construcción del Canal de Panamá, porque interesa que la investigación disciplinaria y transdisciplinaria sea parte esencial del espíritu de nuestra universidad y de un país cuya importancia global es cada día más visible.

Es, en este sentido, que en el momento de plantear la creación de esta revista hace un año ya, sabíamos los retos por venir, porque queríamos y queremos hacer una revista académica, cuyo potencial de llamado cruzara fronteras, es decir, que fuera atractiva tanto para investigadores panameños como extranjeros, pues la investigación y la ciencia trasciende fronteras culturales y nacionales, es un bien universal cuyo objetivo – desde la Ilustración – es mejorar la vida de los seres humanos sobre esta tierra y que los saberes sean accesibles y circulen para todos.

En efecto, los medios impresos y, sobre todo, los instrumentos electrónicos nos acercan más a este ideal de conocimiento y comunicación, lo que parece que el mundo entra en más confianza e intercambio mutuo consigo mismo. Y hemos llamado a esta revista Convivencia, pues precisamente queremos acentuar la necesidad del intercambio mutuo, un intercambio de experiencias, saberes y conocimientos que nos transforma a todos globalmente. Esto no quita que seamos testigos de ejemplos intolerantes y excluyentes, pero lo que se impone es el impulso global de interesarnos por el mundo y, por esta razón, la convocatoria de la revista Convivencia – su primer número – tiene como título lo siguiente: “Nuevas preocupaciones, nuevos temas, y nuevos enfoques en América Latina y el Caribe”.

A este primer número han respondido investigadores tanto de las Américas como de Europa, investigadores que, desde diferentes perspectivas y preocupaciones, brindan una mirada plural y en movimiento tanto de Panamá como de otros espacios dentro de esta amplia variedad latinoamericana y caribeña de seres humanos y culturas. Es así que en la sección de artículos Maida Watson, estudia la relación metafórica de casa y mujer en la obra de poetizas panameñas muy representativas de la literatura nacional, Emiliano Coello Gutiérrez, analiza crítica y alternativamente el concepto de cinismo aplicado a la literatura centroamericana, Humberto López Cruz, se preocupa por discutir la novela histórica en la obra de Juan David Morgan y Uchenna P. Vasser, discute el concepto de africanidad a través de la obra del escritor colombiano Zapata Olivella.

En la sección de ensayo Phaf Rheinberger hace un análisis transdisciplinario de los textos del polígrafo mexicano José Emilio Pacheco, Allan Mills hace una lectura renovada de libro sagrado de los mayas, el Popol Vuh, y el ensayo de Teresa Lorenz con una lectura freudiana de dos películas centroamericanas.

Hemos incluido en la sección de entrevistas a dos autores. A José Ángel Figueroa, poeta puertorriqueño, radicado en Nueva York, y al narrador inglés-pakistaní, Aamer Hussein. Con estas entrevistas, traducidas del inglés, queremos fortalecer el perfil global de la revista que en el futuro acentuará su perfil bilingüe, español-inglés.

Con este primer número queremos llamar investigadores que publiquen en esta revista académica de la Universidad de Panamá. Aquí no proponemos una determinada ideología, tampoco un corset teórico o metodológico. Solo pedimos calidad en la pluralidad, en el movimiento, en la conexión y en el intercambio. Con la revista Convivencia esperamos cumplir con la expectativa académica y cultural que exige una Universidad renovada y abierta al mundo que pone la investigación y la enseñanza en el centro de sus preocupaciones y *last but not least* no se puede cerrar esta presentación sin mencionar al Doctor Miguel A. Candanedo, Secretario General de la Universidad de Panamá y a la Doctora Edilcia Agudo, Coordinadora del Doctorado en Humanidades y Ciencias Humanas, quienes han hecho posible este proyecto. A ellos dos muchas gracias.

Editor

ARTÍCULOS

El tema de la casa en la obra de cuatro escritoras panameñas del siglo XX

Maida Watson*

Florida International University

Resumen

El tema de la casa aparece dentro de la literatura actual panameña en los poemarios de Marifeli Domínguez, Lucy Chau y Giovanna Benedetti y en las novelas de Gloria Guardia. Si la casa representa lo maternal y familiar en los poemas de Marifeli Domínguez, en Lucy Chau se trata de una casa invadida, mientras que en las novelas de Gloria Guardia la casa se identifica con cambios sociales y políticos de Panamá. Por su parte el poemario de Giovanna Benedetti nos muestra una casa mágica y misteriosa. El tema de la casa en Marifeli Domínguez se puede analizar desde la perspectiva de las teorías de Gaston Bachelard. Como en las novelas inglesas del siglo XIX, las casas de las novelas de Gloria Guardia son a la vez prisiones y refugio.

Palabras clave: casa, familia, Panamá, espacio, refugio

Abstract

The theme of the House appears in current Panamanian literature in the poems of Marifeli Dominguez, Lucy Cristina Chau and Giovanna Benedetti and the novels of Gloria Guardia. While the house represents the maternal and the family in the poems of Marifeli Domínguez, in Lucy Chau it symbolizes the invaded house, while in the novels of Gloria

* La Doctora Maida Watson ha sido presidenta del departamento de Lenguas Extranjeras durante los años 1994-1997 y 2002-2005. Actualmente es profesora de español en la Facultad de Artes y Ciencias de Florida International University en Miami, Florida. Desde el 2002 ha organizado y coordinado seminarios de verano en Ávila, España para profesores universitarios con el tema "Enseñanza de español en los negocios para profesores universitarios." Ha obtenido y administrado más de \$200,000 en becas implicadas en estudios especializados en lenguas extranjeras en las áreas de español, francés, portugués, ruso y japonés. También ha recibido varias becas de la Fulbright-Hays, la American Philosophical Society, la National Endowment for the Humanities y la Kauffman Foundation for Entrepreneurship. La Doctora Watson es autora de más de 35 artículos publicados en revistas especializadas tales como Revista Iberoamericana, La Bilingual Review/Press, Confluencia, The Adult Basic Foundation TESOL Handbook y Dictionary of Literary Biography, Antípodas, Revista Casa Museo Ricardo Palma, The Latin American Theater Review, Ideas, A Distancia, Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Voces de América, Cahiers ALHIM, Revista Cayey, La República de papel, CUALLI. La Doctora Watson además ha publicado siete libros/antologías en el área de la literatura peruana del siglo XIX, literatura panameña y teatro latinoamericano.

Guardia the house is identified with social and political changes in Panama. On the other hand, the poems of Giovanna Benedetti show us a magical and mysterious house. The theme of the House in Marifeli Dominguez can be analyzed from the point of view of the theories of Gaston Bachelard. As in the English novels of the 19th century the houses in the novels of Gloria Guardia are at the same time both prison and refuge.

Keywords: house, family, Panama, space, refuge

El tema de la casa aparece dentro de la literatura actual panameña en los poemarios de Marifeli Domínguez, Lucy Chau y Giovanna Benedetti y en las novelas de Gloria Guardia. Es el mismo que aparece en la literatura universal desde la época de los escritores griegos y romanos y también en la literatura latinoamericana, por ejemplo, en la novela *Ifigenia de Teresa* de la Parra situada en Venezuela en 1925 o en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende que se desarrolla a lo largo de todo el siglo XX en Chile. Si la casa representa lo maternal y familiar en los poemas de Marifeli Domínguez, en Lucy Chau se trata de una casa invadida, rota, atacada, mientras que en las novelas de Gloria Guardia se identifica con la nación y los cambios sociales y políticos de Panamá en el siglo XX. Por su parte el poemario de Giovanna Benedetti, *Entrada abierta a la mansión cerrada*, nos la muestra un lugar misterioso, con numerosos cuartos, jardines y recintos.

La casa como recuerdo del pasado en Marifeli Dominguez

Marifeli Domínguez¹ nació en las provincias centrales de Panamá en 1960. Ha vivido en Penonomé (justamente dedica un poema inédito a esa tierra) y actualmente es profesora de español en la Universidad de Panamá en Coclé. Su vida y su poesía están íntimamente relacionadas con el lugar de su nacimiento, que se ha identificado en gran parte de la literatura panameña como el origen de la identificación de lo nacional y autóctono en contraste con la región canalera, de acuerdo con los

¹ Además de compartir el hecho de ser educadora con otras conocidas poetas femeninas que la ha antecedido, como Elsie Alvarado de Ricord, Marifeli Domínguez es ensayista, poeta y autora de cuentos. Ha publicado los poemarios *Poemas* (DEXA, Universidad de Panamá, 1986) y *Los susurros de la casa* (Editorial Universitaria, 1995), así como una colección de ensayos: *De la literatura y otras complejidades* (INAC, 1995). Ha ganado el Premio Pablo Neruda, organizado por la Escuela de Español de la Universidad de Panamá en la sección cuento en 1980, con los cuentos reunidos bajo el título *Oquedades* y en 1992 ganó el Primer Premio del Concurso de Poesía Gustavo Batista Cedeno con el libro *Los Presagios Necesarios*.

numerosos artículos de Luis Pulido Ritter sobre este tema². La casa para Marifeli Domínguez que aparece en 1995 en su poemario *Los susurros de la casa*³; es un lugar nostálgico, que evoca el pasado y permite a la poeta hablar del amor y la importancia de los lazos familiares en diez poemas breves. La casa se materializa específicamente en el hogar paterno, concretamente en la casa rural en los llanos donde la familia, lo cotidiano, los olores del campo se mezclan y se vuelven sus presupuestos poéticos comunes.

El tema de la casa en Marifeli Domínguez se puede analizar desde la perspectiva de las teorías de Gaston Bachelard acerca de su función. Bachelard cree que la imaginación aumenta los valores de la realidad y que la casa sirve como una especie de atracción de imágenes concentradas a su alrededor, donde el pasado sobrevive en el interior de lo que se convierte en un símbolo (Bachelard 1965, 33): “Los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños. Las moradas del pasado son en nosotros imperecederas” (Bachelard, 36). En un poemario inédito “Agenda para la añoranza,” la poeta precisa esta relación entre la casa y la memoria al ubicar la casa en un lugar específico en el preludio al poemario, el borde de un corral en un llano. Es el lugar idealizado de la literatura panameña, los llanos de las provincias centrales, y también la parte del microcosmos que crea la autora en su poema “Entre el llano y la montaña,” (Watson 2012, pp. 112-113), un lugar mítico que se encuentra, en sus palabras en el preludio a este poemario: “entre la niebla de la mañana y el humo del afrecho”. La poeta relaciona las partes de la casa con sus memorias familiares, y así en el portal trabaja su abuela:

En el portal
una prole inquieta hace fila para que la abuela ate sus hebras
con olores de cacao y chicharrón.

En otro de sus poemarios, *Los susurros de la casa*, la poesía también se relaciona con los recuerdos familiares. Es el canto a una forma de vida que se ha perdido, la de la vivienda familiar donde conviven varias generaciones. La poesía, escrita en verso libre, es en realidad una elegía a su abuela. El contraste entre vida y muerte se expresa con palabras referentes con el pasado recordado (prole,

² Los artículos de Luis Pulido Ritter estudian el tema de la literatura rural de Panamá en contraste con el tema de la literatura de la zona canalera en relación con la sociología de la literatura panameña. Véase la lista de obras citadas para sus artículos sobre este tema.

³ Domínguez, Marifeli. “Los susurros de la casa.” En: Watson. *Historia viva de Panamá en los versos de 10 mujeres*. Panamá: Editorial Fuga, 2012. p. 95.

bullicio de la infancia, cantos infantiles), que contrastan con los eventos de la muerte del ser querido (hora de la partida, el tierno susurro, la ceniza). Bachelard ha dicho que la habitación y la casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad (Bachelard, 70). En un poema titulado “Calizas” del poemario inédito *Agenda para la añoranza*, Marifeli Domínguez habla de la relación entre las blancas paredes y las cortinas que esconden el amor prohibido. La blanca pared es como “novia feliz como niña en estreno”, y está “saturada de secretos.” en tanto que las cortinas son “cortinas de besos que resguardan el amor furtivo.”

Las ventanas en Marifeli Domínguez y Lucy Chau

En los estudios de la función de las partes de la casa en la literatura las ventanas desempeñan un papel especial. María Teresa Zubiaurre en su libro *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas* dice que la ventana sirve una función de mediador entre la esfera pública y el ámbito doméstico, un eje donde se cruzan varios coordinados⁴. En algunos casos, como la novela *Ifigenia de Teresa de la Parra*, la ventana es una vitrina donde la protagonista, María Alonso, se sienta para que la puedan ver los posibles futuros maridos (De la Parra, 2008, 56-57). Alrededor de la ventana existe todo un ritual con sus accesorios que en este caso son la alfombrita y los cojines. En la ventana se “está”, se permanece y se hacen cosas. No es sólo un umbral que separa, sino que por el contrario es una vía de acceso limitado al espacio público.

En otros casos como en los poemas de Marifeli Domínguez y Lucy Chau, las ventanas están relacionadas con una constante en la realidad tropical de Panamá: la presencia de la lluvia durante más de nueve meses, que puede producir inundaciones. En su poema “La lluvia de la ventana”, de su poemario inédito *Como si pudiéramos evitarlo*⁵, Marifeli Domínguez nos presenta una lluvia dulce, que se ve a través de la ventana que permite participar en una experiencia feliz; es el objeto que nos muestra la felicidad del agua. La lluvia de Marifeli Domínguez es nostálgica. Como dice la poeta:

la música de la lluvia,⁶
y la alegría del viento .

⁴ Zubiaurre, María Teresa *El espacio en la novela realista. Paisaje, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. pp.359-360.

⁵ Domínguez, Marifeli. “Como si pudiéramos evitarlo”. En: Watson. *Historia viva de Panamá en los versos de 10 mujeres*. Panamá: Editorial Fuga, 2012. p.108.

⁶ Op.cit., pp. 108-109

En otro de sus poemas “Para contemplar la lluvia” de su poemario *Agenda para la añoranza*, identifica la lluvia con la casa. La poeta la describe “vestida de lluvia” y subraya su papel como instrumento de protección, como dice Bachelard. (Bachelard 69) En este mismo poemario un poema titulado “Palabras de lluvia en diez fragmentos y una explicación” vuelve a tratar del complejo tema de la lluvia, esta vez como el comienzo de la tristeza, y añade: “la lluvia recuerda el desamor.” La dirección en la cual se ve la ventana, de adentro a afuera o de afuera a adentro, simboliza la libertad o el encarcelamiento. María Teresa Zubiaurre ha hablado de eso al subrayar la importancia de la perspectiva en las ventanas (Zubiaurre, 363) y se observa que. Marifeli Domínguez habla de esa función como instrumento para ver de adentro a afuera al hablar de la música del radio de su madre, que es “un encanto místico de la ventana a la calle” en su poema inédito “Sigilo” del poemario *Agenda para la añoranza*⁷.

En la poesía de Lucy Chau⁸, a diferencia de Marifeli Domínguez, la lluvia es un instrumento de la muerte. Muestra la pobreza indefensa del campesino contra el poder del agua a través de símbolos como las ventanas de las casa inundadas. En su poema “Ventanas rotas” del poemario *La virgen de la cueva* dice:

Las ventanas no están rotas,
es solo que olvidamos cubrir los cristales
y ahora nos reclaman.
Las ventanas no se han ido al carajo,
Al menos eso no han podido;
lo triste es que siguen allí,
como en revancha por lo visto.
Las ventanas no,
son nuestros ojos los muertos,
mirando con sus venas hinchadas,
velando su final, como si nada.⁹

⁷ Domínguez, Marifeli. “Agenda para la añoranza”, inédito.

⁸ Lucy Cristina Chau es escritora y activista. Egresada de la Universidad de Panamá como licenciada en Humanidades con especialización en inglés, es intérprete oficial autorizada (inglés-español) y cantó como solista y coros en el disco *Vida de perros*, de la agrupación panameña *Tropico de Cáncer*. Aunque también es autora de cuentos (ha publicado *De la puerta hacia adentro*, Universidad Tecnológica de Panamá, 2011), es más conocida como poeta. Sus poemarios *La virgen de la cueva* (Instituto Nacional de Cultura, 2007) y *La casa rota* (Instituto Nacional de la Cultura, 2009), así como el poema “IndiGentes” (de edición independiente, 2007) son sus obras poéticas más conocidas. Obtuvo el Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán 2009-2010 en la categoría Cuento, el Premio Ricardo Miró 2008 en la sección Poesía.

⁹ Chau, Lucy “Ventanas rotas”, *La virgen de la cueva*. Panamá: INAC, 2007, p.81.

Aquí las ventanas de las casas inundadas y abandonadas se identifican con el efecto maligno de las lluvias y el abandono de las mismas por sus habitantes. Como dice la poeta, las ventanas son los ojos de los muertos y estas ventanas nos van a reclamar el haber olvidado a estos muertos. Las ventanas en las casas abandonadas pierden su función original como modo de mirar para afuera o para adentro y se vuelven símbolos de otro tipo de abandono, el de los pobres por el gobierno.

Lucy Chau y la casa destrozada

Tal como Marifeli Domínguez, Lucy Chau utiliza el tema de la casa como eje principal en su poemario *La casa rota*. Es, sobre todo la casa como símbolo de raíces, el pasado, lo maternal y seguro, lo misterioso, lo femenino en contraste con el exterior masculino. Carlos Fuentes en su novela *Aura*, Julio Cortázar en sus cuentos, Federico García Lorca en su obra teatral *La casa de Bernarda Alba* y el dramaturgo René Marqués en *Los soles trancos*, usan la casa como símbolo esencial en sus obras. Como la ciudad o el templo, la casa, simbólicamente está situada en el centro del mundo; es la imagen del universo.

Lucy Chau presenta su casa como una casa invadida en su poema “*La casa rota*”, del poemario homónimo con el cual ganó en el año 2008 el Premio Nacional Ricardo Miró de Poesía. Es un trabajo que surge en la intimidad y en el descubrimiento de la estructura fundamental, que es la casa, pero vista en tres dimensiones: la casa como cuerpo, como hogar y como patria. Empieza el poema con los versos:

Sólo escuché silencios repetidos,
y un eco imitando mi voz dolida.
Abrí todas las puertas,
desperté las luces,
abrugué las sillas desnudas.

La casa representa el pasado al cual ella regresa después de un evento que ha sido trágico, quizás una muerte, al decir la poeta:

Dejé caer la casa
—manos de avena,
dulces, tibias, desechas—
dejé dormir las flores,¹⁰

10 Chau, Lucy. “Casa Rota”, *La casa rota*. Panamá: INAC, 2009, p. 11.

En la obra de Lucy Chau existen otras casas, como la del poema “Estos edificios”, del mismo poemario, en el cual examina la existencia triste y desesperada de los ricos. Los edificios contienen apartamentos lujosos; en ellos la tristeza y la tragedia se encubren y no se dan a conocer. En contraste con los poemas de Marifeli Domínguez, Lucy Chau ubica aquí sus casas en la zona de tránsito, el área urbana azotada por los vaivenes de los cambios económicos que han eliminado el pasado nostálgico del interior. Son edificios “con olor a jazmín”:

en los que el perro viaja en ascensor
y la doméstica llora en la escalera

Como dice la poeta:

En estos edificios desmembrados
de vida individual contemporánea,
de mínima expresión en el saludo,
de prístina mirada indiferente,
en estos edificios de inconscientes
aquí se mata a palos la esperanza.¹¹

En algunos de los poemas de Lucy Chau las casas ya no existen, las personas las han perdido como resultado de las lluvias intensas o de no tenerlas y vivir en la calle. Su poema “IndiGentes,” en el que juega en el título con la palabra gente que se encuentra en la palabra indigente, está dedicado a los seres que viven en la calle porque ya no tienen casas: a los mendigos o los pobres que no existen para los que pasan por su lado (Watson 2012, 72). De ellos la autora dice que:

Nadie sabe
cuándo fue que murieron,
pero ya no están
de cuerpo presente,
ya no son más que espantos
que fingen dormir en las aceras.¹²

La casa misteriosa de Giovanna Benedetti

Para Giovanna Benedetti¹³, conocida artista, ensayista y abogada,

¹¹ Idem. “Estos edificios”, P. 16.

¹² Chau, Lucy. “indigentes” En: Watson, Historia viva de Panamá en los versos de 10 mujeres. Panamá: Editorial Fuga, 2012, p. 72.

¹³ Giovanna Benedetti ha recorrido narrativa, teatro, ensayo y poesía. En su poemario titulado Entonces, ahora y luego, la autora trata a través del estudio del pasado de Panamá de descubrir las claves del significado de América. Ha recibido el premio Ricardo Miró 5 veces: La lluvia sobre el fuego (cuentos, 1981). El sótano dos de la cultura (ensayo, 1984), Entonces, ahora

en su poemario *Entrada abierta a la mansión cerrada*, la casa es una casa mágica, oculta; un lugar donde se entra a través de laberintos y pasillos especiales. En la literatura hispana nos recuerda las de los cuentos de Cortázar y Borges, la de la literatura inglesa del siglo XIX *The fall of the House of Usher*. La casa de Giovanna Benedetti está dividida en muchas partes. La autora, artista plástica, explica que su inspiración para esta obra fue una idea arquitectónica. Nos dice: “Este es un libro que fue brotando de una idea seminal en principio gráfica. Yo empecé a dibujar en mi mente y luego concretamente las estancias y habitaciones de una gran mansión en la que cada recinto fuera un poema. El substratum es obviamente arquitectónico”¹⁴. Es una mansión cerrada que nos recuerda las casas señoriales de Buenos Aires o los castillos de Europa. Una casa misteriosa en la cual se tiene que pasar de una realidad a otra, de un espacio a otro. Aún los mismos títulos de los versos del poemario *Entrada abierta a la mansión cerrada* destacan los lugares en ella: uno se llama “Ático de la nostalgia”, otro “Habitación del vacío”, y otro más “Región de las cosas que ya no son”. (Watson 2012, 44) La autora describe el “Ático de la nostalgia” en relación con estos temas al decir:

En este ático sutil que es tentación
y gusto amargo.
Macerada vendimia
agridulce del recuerdo¹⁵

En uno de los poemas “pasadizo inalcanzable” de este mismo poemario, la autora manifiesta la influencia del laberinto de Borges. Benedetti cita los dos primeros versos del poema “Laberinto” de Borges al principio del poema “Umbral de los perplejos” cuando dice:

No habrá nunca una puerta.
Estás adentro.¹⁶

El pasadizo está en la mansión cerrada, donde se tiene que pasar por un estrecho corredor (Watson, 2012, 56), que ella describe como:

y luego (poesía, 1992), *Entrada abierta a la mansión cerrada* (poesía.2005), *Música para las fieras* (poesía, 2013). También ha ganado el Premio Internacional de Periodismo José Martí en la Habana, Cuba (1991) y dos veces el Premio Samuel Lewis por los ensayos: *El camino de los andantes: Bolívar y Don Quijote* (1997) y *Las claves de Lorca* (1998).

14 Correo electrónico de Benedetti a Watson enviado el 11/1/2014.

15 Benedetti, Giovanna. “Ático de la nostalgia”, *Entrada abierta a la mansión cerrada*. Panamá: INAC, 2006, p. 11

16 Borges, Jorge Luis. “Laberinto”, *Elogio de la sombra. Obras completas vol II*. Buenos Aires: Emecé. 1989, p. 364.

Estrecho corredor que me persigues
hombro con hombro, huyendo siempre.
Hábito de soledad, prisión perfecta
entre un muro de cristal y otro de hierro.¹⁷

Este mundo borgiano del laberinto se ve a través de todo el poemario, como en el poema ya citado, “Ático de nostalgia”:

El ático es un mar
y como mar no tiene sitios.
No tiene esquinas ni paisajes
y sus figuras son revuelos.¹⁸

La mansión es un laberinto de cuartos. En “El desván de los ensueños”, nos dice:

Es un sueño, lo sé
(pero es un laberinto...)
y hay balcones como cestas que se abren hacia adentro.
El pasadizo es prolijo y se bifurca lucífugo.
Es un vericuetto de signos que se desdobra implicate
que se está ramificando abismático, ligero
en un vergel excéntrico borgiano y sin finito.¹⁹

Casa y nación en la obra de Gloria Guardia

Como en las novelas inglesas del siglo XIX y en la novela Ifigenia de Teresa de la Parra, la casa colonial en el barrio antiguo de Panamá de la novela de Gloria Guardia²⁰, Jardín de las cenizas, refleja una sociedad que exige un alto nivel de conformidad. En la trilogía Maramargo

17 Benedetti, Giovanna. “Estrecho corredor”, Entrada abierta a la mansión cerrada. Panamá: INAC, 2006. P.47.

18 Idem. “Ático de la nostalgia”. p.12.

19 Idem. “Ático de la nostalgia”. p.12.

20 La obra de Gloria Guardia incluye novelas, relatos, ensayos, estudios críticos, entrevistas y monografías. En 1961 obtiene la Medalla de Oro de la Sociedad de Escritores Españoles e Iberoamericanos (Tiniebla blanca, Madrid, 1961) y cinco años más tarde, en 1966, recibe el Nacional de Literatura “Ricardo Miró” en la sección de ensayo (Orígenes del Modernismo) y de novela (Despertar sin raíces) Con la publicación en 1977 de una tercera novela, El último juego, que le merece el Premio Centroamericano de Novela (EDUCA). Desde 1995 forma parte del Archivo de Voces de la Biblioteca del Congreso de Washington, y a partir de 1999, se integra a la Comisión de Lingüística, de la Academia Colombiana de la Lengua. En 2006, el PEN Internacional, la más antigua y prestigiosa sociedad mundial de escritores con sede en Londres, la elige, conjuntamente con Toni Morrison y John Coetzee, Vicepresidente Mundial de esa organización. Al año siguiente, la Fundación Rockefeller la distingue como novelista-residente del Bellagio Study and Conference Center, en el Lago Como, Italia.

compuesta por: El último juego, Lobos al anochecer, El jardín de las cenizas.” la casa representa el país, Panamá, un país que se encuentra en la encrucijada de su herencia hispana, su presente bajo el dominio norteamericano, y su posible futuro internacional. A través del cambio de viviendas de la familia patricia Garrido-Arosemena, primero en el Casco Viejo, el barrio colonial de San Felipe, en 1902, 1926 y 1999, luego en los barrios de Bella Vista en 1955; y, finalmente, en 1976 en el barrio de Obarrio, se van delineando los parámetros de la identidad nacional del país por medio de la identificación de las casas con la historia de la familia y con la historia de Panamá. Esta relación de la familia con la historia del país se hace evidente particularmente en el personaje de Elvira en la tercera novela de la trilogía, El jardín de las cenizas, cuando dice: “la trayectoria de nuestra familia, para bien o para mal, desde hace rato es asunto público y forma parte de los sueños y fracasos, de los éxitos y descalabros, de las arengas y de los anecdóticos que pueblan los anales del país” (Guardia, 2011, p. 426).

En El último juego, la primera novela de la trilogía, publicada originalmente en 1977, más recientemente en 2009, y ubicada en un momento histórico de esa época, la casa es la residencia de Tito Garrido, el negociador del tratado entre Panamá y los Estados Unidos para la entrega del Canal. Es una elegante casa descrita por los periódicos panameños en la novela como “la vivienda, situada en la lujosa Urbanización Obarrio” de la ciudad de Panamá que ha sido invadida por un grupo guerrillero llamado el Comando Urracá (Guardia, 2009, p.43). En esta novela la amante de Tito, Mariana, una mujer de clase alta, muere asesinada accidentalmente por una bala que dispara uno de los guerrilleros. Estos representan “el otro,” la plebe que acosa a Tito Garrido y pone en peligro su estilo de vida: carro elegante, ropa cara y, sobre todo, la casa donde él ofrece una fiesta al embajador norteamericano. El mundo de los guerrilleros invade el mundo cerrado de la casa de Tito y termina matando a su amante.

La relación del protagonista de El último juego, Tito Garrido, con dos de las casas, la del barrio Obarrio y la del barrio Bella Vista, es subrayada cuando el narrador dice que los 38 años de Tito habían transcurrido “sin pena ni gloria entre un par de casas en Bella Vista y en Obarrio,” y que estos años habían sido “descomunamente monótonos” (Guardia, 2009, p.14). Por otra parte, Tito describe el cuarto de su madre en la casa de Bella Vista como ese “cuarto cómodo, de cortinas blancas de hilo donde muy pocas veces entraba mi padre” (Guardia, 2009, p.118). Cuando Tito regresa a su casa en Obarrio después de

que los guerrilleros la han abandonado, describe su propia habitación, decorada por su esposa Queta como de un estilo similar a la de sus padres (Guardia, 2009, p.150).

Las terrazas, el área alrededor de las piscinas y los jardines sirven en estas casas no sólo como un lugar para refugiarse del intenso calor, sino como un lugar intermedio entre su interior, donde reinan las reglas de la sociedad jerárquica y patriarcal, y el mundo de afuera, donde se encuentra la libertad pero también el peligro. En *El último juego* Tito Garrido se enamora de Mariana en la terraza de una casa adonde ella lo lleva; y donde, “entre el asombro de las luces de la ciudad y la brisa suave de la bahía, se encendió, Mariana, entre ambos el chispazo” (Guardia, 2009 p.22). Es en una terraza donde el padre de Queta ofrece un brindis y Tito se da cuenta de que no puede integrarse a esa familia tan vulgar que es ahora suya como resultado de su matrimonio de conveniencia con Queta (Guardia, 2009, p. 85). Ana Lorena, en *Lobos al anochecer*, segunda novela de la trilogía, se encuentra con su familia alrededor de la piscina, donde busca refugio en lo cotidiano y las rutinas familiares. El comedor de la casa da directamente a una terraza que bordea la piscina, (Guardia, 2006, p. 178) y ella busca en la piscina el modo de escaparse de sus problemas, zambulléndose en el agua. En esta novela la terraza del prestigioso Club Unión sirve como escenario donde Willie Fernández se encuentra con Federico, el hermano de Ana Lorena, para conspirar sobre el asesinato del Presidente de Panamá José Remón Cantera; y Willie también organiza su presencia en esta terraza para que otra gente lo vea y así poder defenderse por si alguien lo acusa de estar en el lugar del asesinato.

En la trilogía las casas reflejan las personalidades de los dueños, al igual que las casas en las novelas inglesas del siglo XIX (Berglund, 1993, 33). En *El último juego* Tito describe la casa de un español nuevo rico: “aquella era una casa ¡contra! me entra rubor, incluso, al recordarlo, era eso: un caserón sin vida, sin luz, ni esperanza, digo, un mausoleo comprado- con- mi- propio- esfuerzo” (Guardia, 2009, p.20). Mariana, huérfana de padre y madre, vivía con su abuela y sus dos tías solteras en una casa grande descrita “como una cueva de soledad que es como decir, en una soledad sin fondo” (Guardia, 2009, p.59). Cuando muere la abuela, las tías se mudan de Bella Vista sin despedirse de nadie a una casa en otro barrio, El Cangrejo, “con techos y techitos y decenas de habitaciones oscuras donde solo las criadas entraban una vez al día y eso “únicamente para asearlas”, y es ahí donde Mariana descubre su “inmensa, su ilimitada soledad” (Guardia, 2009, p.76). En

Lobos al anochecer la casa es una residencia en el barrio de Bella Vista, que el ingeniero norteamericano Roy Hebard había urbanizado a varios kilómetros de distancia del Casco Viejo entre las calles 45 y 46 (Guardia, 2006, p.240). Ya los habitantes de la élite panameña se han mudado del Barrio de San Felipe, también conocido como el Casco Viejo, pero limitado en espacio a un lugar para 300 familias y rodeado de murallas (Castillero, 1999, pp. 143-169). En esta misma novela se describe la casa de la familia Arias, donde vive Harmodio Arias, el hermano del caudillo Arnulfo Arias, a menudo mencionado en la novela como parte del movimiento Acción Comunal, y enemigo mortal de los Garrido Arosemena. En contraste con la casa señorial de los Garrido Arosemena, la casa de Harmodio es retratada como “una construcción de madera, de dos plantas, muy cómoda, pero sin ostentaciones de ninguna índole” (Guardia, 2006, p.240). La casa de Bella Vista, igual que la casa señorial en El jardín de las cenizas, representa una prisión para Ana Lorena al simbolizar la estructura social que la controla y que representa un mundo machista que la obliga a formar parte de dos relaciones muy diferentes. El apasionado e imposible romance que vivió con Willie Fernández, el playboy de la novela, es una relación de desiguales, caracterizada por el poder que ejerce Willie sobre ella y el desdén que le demuestra. Su matrimonio con Ernesto O’Shay, el militar argentino que conoce después de que Willie Fernández la abandona por otra mujer, es un modo de escapar de esa prisión. Pero es El jardín de las cenizas donde la casa juega un papel protagonista. Como en las novelas góticas, aquí la casa deja de ser un ente pasivo como en las otras dos novelas. Se trata de una casa señorial construida en el Casco Viejo a principios del siglo XX y dos años antes de que Panamá se independizara de Colombia (Guardia, 2011, p.17), relacionando así la casa con la naciente república panameña y también con el matrimonio Garrido Arosemena. En la novela la casa señorial es retratada como una “casa blanca de tres plantas con balcón francés, espléndida herrería, techo empinado con vertientes quebradas y buhardilla que a los vecinos de San Felipe les había parecido demasiado grande y lujosa para lo que se acostumbraba en los predios de la antigua ciudad amurallada” (Guardia, 2011, p.36). Esta casa señorial es muy distinta a las casas que construye la Compañía del Canal para sus trabajadores durante esta misma época. En el momento de la entrega del Canal a Panamá en 1999 la cámara de televisión se concentra en los barrios para los asalariados de la Compañía y para los militares encargados de la seguridad del sitio, barrios construidos durante esos años por la misma Compañía. En la novela se ven las “casas uniformes que varían en tamaño según el rango de sus dueños”, que contrastan con las viviendas

construidas para los “obreros y maestros” panameños, y sobre todo con las habitaciones de los pobres en Panamá (Guardia, 2011, p.21).

La relación entre Tito Garrido, su esposa Queta y su amante Mariana está reflejada en la decoración de las casas en el barrio de Obarrio. Tito se enamora de Mariana en un lujoso condominio, decorado elegantemente por Mariana y su prima Teresa. El baño de visitas está arreglado “con un gusto exquisito: flores, toallas amarillas, perfumes variados, alfombra color naranja” (Guardia, 2006, p.19). Cuando los guerrilleros invaden la casa de Tito, él la describe como “una ratonera... una trampa de ratones” (Guardia, 2009, p. 75). La casa está invadida por el mundo exterior y Tito recuerda que la casa “estaba hecha un asco, hecha una sola trinchera de sillones, cojines y alfombras” (Guardia, 2009, p. 104). La casa ha sido cubierta con las consignas de los guerrilleros: “y la guerrillera pegando papeletas, empapelando la sala, el corredor, la salita de recibo donde te tenían a ti Mariana” (Guardia, 2009, p 140). En la trilogía Maramargo el cuidado de la casa está asignado a las mujeres, de acuerdo con el papel que les ha tocado tradicionalmente. Las mujeres de la clase alta son educadas según las reglas del Manual de urbanidad y buenas maneras de Carreño (Guardia, 2011, p. 31). Elvira describe a su madre como una persona a quien habían criado para la vocación doméstica: “Lo suyo era la casa: dirigirla, mantenerla en orden, que luciera impecable hasta en los momentos más difíciles por los que atravesamos en el siglo XX.” (Guardia, 2011, p. 59) También, cuando le regala una casa de muñecas a Elvira, la esposa del ingeniero norteamericano Goethals le dice: “Cuida de ella con el mismo esmero con que tu madre supervisa la conducción y los deberes de la casa grande” (Guardia, 2011, p.30). Esta relación entre la casa señorial del barrio colonial y la vida de la mujer de la élite la subraya Elvira cuando recuerda que “a fin de cuentas, mi vida había transcurrido de las puertas de esta misma casa para adentro. Pese a las temporadas que pasé en Europa, siempre llevé conmigo las máximas inculcadas por mis padres que eran, ni más ni menos, un calco de las que escribiera para sus hijas el prócer José Agustín Arango. Eran las normas de conducta de nuestro patriciado.” (Guardia, 2011, p.55). Pero es también dentro de las casas que dos mujeres protagonistas, Elvira y Ana Lorena, se descubren y maduran como personas. En Lobos al anochecer Ana Lorena experimenta esta fase de concientización al llegar a la casa de sus padres en Bella Vista, donde se aloja a raíz del asesinato del Presidente Remón, y donde le pide el divorcio a su primer esposo, el militar argentino. De nuevo aquí la presencia del agua en la casa de Bella Vista remite a la búsqueda de su identidad como

mujer. La casa de Bella Vista se caracteriza por el hecho de tener una piscina, que sirve para que sus habitantes puedan protegerse contra el calor sofocante de Panamá. En 1955 no abundaban las piscinas en casas particulares en Panamá y la piscina funciona como un símbolo de la independencia económica de la familia de Ana Lorena. Al mismo tiempo, el agua es una metáfora del deseo de Ana Lorena de liberarse de las fuerzas sociales que la oprimen, tanto dentro de la alta sociedad panameña como dentro de la estructura patriarcal de su matrimonio con un militar. Esta paradoja de sentirse a la vez protegida y prisionera la expresa Ana Lorena al salir de la iglesia donde ha ido a rezar los rosarios obligatorios después de la muerte del presidente Remón: “En este momento salimos de la iglesia; como la mayoría de los fieles, nos reunimos con familiares y amigos en el atrio. La sensación del reencuentro con rostros que conozco desde niña es la misma de otros años: me siento resguardada y, al mismo tiempo, acorralada” (Guardia, 2006, p.132). Las casas de Bella Vista y del Casco Viejo de las novelas de Gloria Guardia son prisiones para las mujeres, pero también les proporcionan el espacio y la seguridad para el reconocimiento de su libertad y su independencia. Sin la seguridad de una casa, de un espacio privado, las mujeres no tienen la libertad para existir sin exponerse a la hostilidad y los riesgos del mundo exterior. Marifeli Domínguez, Lucy Chau y Giovanna Benedetti también utilizan el símbolo de la casa pero de modos muy diferentes a Guardia. Domínguez crea una casa donde su pasado se vuelve presente, donde la casa como símbolo condensa la nostalgia en una concha bachelardiana. Lucy Chau nos presenta casas destruidas, o por el ataque urbano del mundo del transistmo o por la naturaleza de las lluvias feroces del mundo tropical y Giovanna Benedetti usa el símbolo de la casa como una creación arquitectónica, un mundo poético surrealista e imaginado.

Bibliografía

Allende, Isabel. La casa de los espíritus. New York, NY : Harper Libros, 1995.

Bachelard, Gaston. La poética del espacio. Traducción de Ernestina de Champourcin, México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Berglund, Birgitta. Woman's Whole Existence. The House as an Image in the Novels of Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft and Jane Austen.

Lund: Lund University Press, 1993.

Benedetti, Giovanna. Entrada abierta a la mansión cerrada. Panamá: INAC, 2006.

Borges, Jorge Luis. Poema “ Laberinto” Elogio de la sombra. Obras completas vol II. Buenos Aires: Emecé.

Castillero Calvo, Alfredo. “La ciudad imaginada. Contexto ideológico-emblemático y funcionalidad. Ensayo de interpretación de la ciudad colonial.” Revista de Indias, Vol LIX, 215, pp. 143-169, 1999.

Chau, Lucy Cristina. La virgen de la cueva. Panamá: INAC, 2007.

_____. La casa rota. Panamá: Colección Ricardo Miró, INAC, 2009.

_____. De la puerta hacia dentro. Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá, 2010.

_____. IndiGentes, poema inédito.

Dominguez, Marifeli. Sobre literatura y otras complejidades. Panamá: INAC, 1995.

_____. Los susurros de la casa. Panamá: Editorial Universitaria, 1995.

_____. Poemas. Panamá: DEXA, Universidad de Panamá, 1986.

_____. “Agenda para la añoranza” poemario inédito.

_____. “Como si pudiéramos evitarlo”, poemario inédito.

Droscher, Barbara. “Orfandad. Configuraciones de una figura en la literatura escrita por mujeres en Centroamérica (1975-2000)” Revista Iberoamericana. Vol LXXI, 210, pp. 145-164, 2005.

Guardia, Gloria. El último juego. Panamá: Alfaguara, Santillana, 2009.

_____. Lobos al anochecer. Panamá: Alfaguara, Santillana, 2006.

_____. El jardín de las cenizas. Panamá: Alfaguara, Santillana, 2011.
Guerra de Avellaneda, Grisel. “Ifigenia: la casa encerrada de una

sociedad pacata. Reconfiguración social de la Venezuela de comienzos del siglo XX en los espacios de la novela de Teresa de la Parra,” Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates, Puesto en línea el 27 mayo 2009, URL: <http://nuevomundo.revues.org/56138>; DOI: 10.4000/n

Higonnet, Margaret and John Templeton (ed). En: Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space. Amherst: U of Massachusetts Press, 1994.

Mizraje, María Gabriela. “Casa tomada” de Cortázar: políticas de la lengua,” Revista de crítica literaria latinoamericana. Año XXXIV, 68, pp. 143-163, 2008.

Parra, Teresa de la. “Ifigenia”. En: por Elizabeth Garrels (ed.). Doral: Stockcero, 2008.

Pulido Ritter, Luis. “Cultura y Modernización en América Latina”. Turia 59-60, pp.167-175, 2002.

_____. “Postmodernidad y literatura en Panamá”. Maga 32, pp. 40-42, 1997.

_____. “Modernidad en movimiento: Transitismo, cosmopolitismo y transnacionalidad en la Ciudad Letrada panameña”. Valeria Grinberg Pla (ed.). Istmo 21, 2111.

_____. “Baltazar Isaza Calderón: el tamiz españolista contra el cosmopolitismo neocolonial”. Revista Panameña de Política 2, pp. 25-40, 2006.

Pizurro, Patricia. “Panamá en la encrucijada del Mundo (siglos XVI-XXI),” Revista Tareas, 116, pp. 93-116, 2004. <http://bibliotecavirtual.clacso.org/ar/libros/tarll2/pizzu.rtf>>

_____. “Aspectos de la vida cotidiana del patriciado panameño a inicios del siglo XX” Revista Tareas, 112, 2002. 2002. <http://bibliotecavirtual.clacso.org/ar/libros/tarll2/pizzu>.

Watson, Maida. Historia viva de Panamá en los versos de 10 mujeres. Panamá: Asamblea Nacional de Panamá y Editorial Fuga, 2012.

_____. “Casa, mujer y nación en la trilogía Maramargo: El último juego, Lobos al anochecer, El jardín de las cenizas.” *Antípodas*, No.XXIII, pp. 73-82, 2012.

_____. “Mujeres en la literatura panameña,” *Mujeres en las Artes de Panamá en el siglo XX.* Ed. Mónica Kufker. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 116-146, 2011.

_____. “Gloria Guardia.” *Latin American Women Writers: An Encyclopedia*, New York: Routledge, 210-213. 2008.

_____. “Una nueva relación entre la crítica y la literatura: Gloria Guardia.” *Voces de América. American Voices.* Ed. Laura Alonso Gallo. Cadiz: Editorial Aduana Vieja, pp.417-433, 2004.

Zubiaurre, María Teresa *El espacio en la novela realista. Paisaje, miniaturas, perspectivas.* México:Fondo de Cultura Económica, 2000.

El discurso crítico sobre el cinismo en la novela centroamericana contemporánea: bases para una lectura alternativa

Emiliano Coello Gutiérrez*

Resumen

Este trabajo pretende revisar el concepto de cinismo que se ha venido aplicando hasta el momento en el análisis de la narrativa centroamericana de posguerra, el cual tiene más que ver con lo que se ha calificado de “cinismo vulgar” que con la corriente filosófica grecolatina. Por otra parte se intenta poner en cuestión el juicio moral con el que se ha condenado el conjunto de la narrativa centroamericana de las últimas décadas, entendiéndola como una literatura melancólica y autodestructiva en comparación con la literatura comprometida de épocas anteriores. Se discute el error metodológico que consiste en analizar, desde una perspectiva moderna, textos plenamente postmodernos. A partir del estudio de los vínculos entre cinismo grecorromano, novela picaresca y novela postmoderna centroamericana contemporánea, se propone la hipótesis de que el discurso literario regional post-bélico abjura de la herencia moderna y vuelve contrariamente los ojos al mundo clásico. De una literatura moldeada por los grandes relatos colectivos de la modernidad se pasa, pues, a una literatura postmoderna anclada en el individuo, así como en prácticas de liberación y resistencia con respecto al lenguaje de las ideologías y del poder.

Palabras clave

cinismo, novela centroamericana, postmoderna, picaresca, modernidad

Abstract

This paper attempts the review of the concept of Cynicism that has

* Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid (2004), ha sido profesor de lengua y literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Poitiers, Francia (2005-2007, 2008-2010), en la Universidad de Costa Rica (2007-2008) y en la Universidad de Metz (2011-2012). Como investigador se ha centrado en la narrativa chilena (Carlos Droguett, Francisco Rivas) y ante todo en la novelística centroamericana del siglo XX, más concretamente en la novela centroamericana de posguerra. Ha publicado trabajos sobre la obra de Horacio Castellanos Moya, Sergio Ramírez, Rodrigo Rey Rosa, Rafael Menjívar Ochoa, Rodrigo Soto, Dante Liano, Gloria Guardia o Tatiana Lobo, entre otros, presentados en congresos y seminarios en los que ha participado o que ha coordinado y que han sido publicados en libros y revistas de distintos países. Es miembro asociado del Centre de Recherches Latino-américaines (CRLA-Archivos) de la Universidad de Poitiers y del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica, y participa en la actualidad en varios proyectos de investigación internacionales en torno a la literatura de América Central.

been applied up until now, to the analysis of the Central American postwar narrative, a concept that has more to do with what has been called “vulgar cynicism” than with current Greco-Latin philosophical thought. On the other hand, the paper questions the moral judgment by which the entire Central American narrative of the last decades has been condemned as melancholic and self-destructive literature when compared to the committed literature of earlier generations. Furthermore, the paper discusses the false methodology in analyzing, from a modern perspective, texts that are clearly postmodern. From the study of the links between Greco-Latin cynicism, the picaresque novel, and the contemporary postmodern Central American novel, the paper proposes the hypothesis that the postwar literary discourse of the region disavows modernity to turn its eyes towards the classical world. Thus, from literature shaped by the great modern narratives, the postwar narratives in Central America have become postmodern literature rooted in the individual and in the language of ideology and power according to the practices (acts) of liberation and resistance.

Keywords

Cinism, Central American novel, postmodern, picaresque, modernity

1. Introducción

El cinismo es lo más elevado que puede alcanzarse en la tierra; para conquistarlo hacen falta los puños más audaces y los dedos más delicados. Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*.

Desde la aparición en 2001 del artículo de Beatriz Cortez “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”¹, el término “cinismo” se ha venido utilizando, con mayor o menor fortuna, en el discurso crítico centroamericanista para referirse a la narrativa publicada en el Istmo desde el inicio de la posguerra hasta hoy². Las ideas de Cortez acerca de este asunto van a ser completadas posteriormente en un libro que ella misma dedica a este tema, el cual lleva por título “Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra”, publicado en Guatemala por F&G en 2010. El gran mérito de las mentadas aportaciones de esta estudiosa consiste en la intuición

¹ Publicado por primera vez en *Áncora* (suplemento cultural de *La Nación*, San José de Costa Rica) el 11 de marzo de 2001.

² Y un ejemplo de esto son: M. Aguilar Ciciliano, “Horacio Castellanos Moya o la estética del cinismo” <http://www.sololiteratura.com/hor/horlaestetica.htm> o Daniel Quirós, “Ahora solo creo en lo que cargo entre las bolsas: la política del cinismo en la posguerra centroamericana”, <http://istmo.denison.edu/n21/proyectos...>

de que la narrativa centroamericana de las últimas décadas circula por derroteros muy diferentes a los establecidos por la novelística regional hasta la época del conflicto bélico incluida. No obstante, el concepto de cinismo del que se sirve Cortez no deja muy clara su filiación con la corriente filosófica clásica, y en este sentido se emparenta más con lo que el filósofo francés Michel Onfray ha calificado como “cinismo vulgar”³, que no es otra cosa que una deformación del término primitivo asociada a connotaciones exclusivamente negativas, consagradas por el uso común, como el arribismo, la hipocresía o la falta de moralidad.

Por una parte, Cortez escribe: “el cinismo nos permite liberarnos de la censura y la rigidez impuestos por los proyectos revolucionarios sobre la narrativa testimonial y la poesía”⁴. Pero por la otra asegura, aplicando este juicio a toda la textualidad narrativa centroamericana de los últimos años: “el cinismo se vislumbra como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto”⁵.

Se ha entrevisto aquí certeramente que existen dos clases de cinismo, el uno liberador e iconoclasta, y el otro más bien negativo, pero no acaba de precisarse cuál es la diferencia entre ambos. Por otro lado la afirmación de que el cinismo aboca irremediabilmente a la destrucción a aquel que lo practica, es válida para un grupo reducido de textos, con excepción de todos los demás.

Habría que distinguir con Peter Sloterdijk entre “cinismo” y “quinismo”⁶. Ambas corrientes surgen de un mismo tronco en la Antigüedad grecolatina, el cual se opone al pensamiento revelado, religioso, metafísico, idealista o moral. Sin embargo, se trata de cosmovisiones diferentes y hasta contrapuestas, que encarnan filósofos como Luciano de Samosata o Diógenes Laercio, respectivamente. La mejor definición de cinismo es la de “falsa conciencia ilustrada”. Estamos ante una forma de ver la realidad que, conociendo lo pernicioso del mundo, se somete a él con afán de medro. Sloterdijk habla aquí de sujetos melancólicos que saben mantener a raya sus síntomas depresivos, que no obstante

3 Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Grasset, 2007.

4 Beatriz Cortez, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G, 2010, p. 131.

5 *Ibid.*, p. 284.

6 Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 2 tomos, Madrid, Taurus, 1989. Para un primer acercamiento al tema aplicado a la narrativa centroamericana postbélica, ver Emiliano Coello Gutiérrez, “El pícaro como protagonista en las novelas neopoliciales de Rafael Menjivar Ochoa y Horacio Castellanos Moya”, *Centroamericana*, Milán, número 17, 2009, pp. 5-19.

su lucidez desencantada alcanzan a producir dentro y para el sistema, y que encuentran en los juegos de la doble moral una cierta sofisticación, a la que se pliegan con el fin de progresar y de no quedar excluidos del colectivo humano.⁷ Se trata de una definición que casa perfectamente con algunos personajes de la novela centroamericana de posguerra, como el protagonista innominado de *Los héroes tienen sueño* (1998), de Rafael Menjívar Ochoa, el Robocop de *El arma en el hombre* (2001), de Horacio Castellanos Moya, o la mafia de narcotraficantes que protagoniza *Cualquier forma de morir* (2006), también del salvadoreño Rafael Menjívar. En efecto, son personajes que han hipotecado una parte de su ser para conseguir la riqueza, la gloria y el poderío, y esto lo resume muy bien El Cura, jefe de un cártel de la droga mexicano en *Cualquier forma de morir*: “De haber sabido, me dedico a otra cosa, a robar carros o a policía de crucero. Tan fácil que es para los demás agarrar el coche e irse de vacaciones al mar o a la chingada, ir al hospital a que lo operen, casarse y todo eso”.⁸ Pueden encontrarse aquí personajes dotados de una inteligencia eminente que, aun conociendo los riesgos que conllevan sus prácticas, no consiguen desligarse de su cometido, en muchos casos porque ese destino adverso les obliga a sobrepasarse. Sería discutible que, como afirma Cortez, el hado de estos hombres culmine siempre en la autodestrucción, ligados como están a sus formidables prebendas. Otro es el caso del protagonista de *Trece* (2003), de Menjívar. De hecho, este sí es un personaje que se autolesiona y que se suicida, aunque hasta esto último es dudoso, pues la voz anónima que conduce el relato fantasea en varias ocasiones con la idea de darse muerte, pero no parece tener el valor de hacerlo, como testimonia esta frase del final de la novela: “Ayer morí otra vez, y era de día”.⁹ De todos modos, hay que decir que este personaje de Menjívar, más que un cínico, es un hombre absurdo, en la línea beckettiana de los protagonistas de otras novelas suyas como *Breve recuento de todas las cosas* (2007) o *Instrucciones para vivir sin piel* (2008).

Cortez sostiene de igual modo que los textos centroamericanos contemporáneos están habitados por seres que “para lograr el reconocimiento están dispuestos a cualquier cosa, incluso a destruir su propio cuerpo”. También se afirma: “los textos que he discutido en este estudio están poblados por personajes que no pueden experimentar placer, que viven agobiados por la culpa, que rompen las reglas de la sociedad solamente cuando están fuera del alcance de la mirada y los

⁷ Ibid., pp. 33-34.

⁸ Rafael Menjívar Ochoa, *Cualquier forma de morir*, Guatemala, F&G, 2006, p. 98.

⁹ Rafael Menjívar Ochoa, *Trece*, Guatemala, F&G, 2003, p. 199.

juicios de la sociedad, o que ven su propia destrucción como la única forma de escapar de la normatividad social”.¹⁰ Estos dictámenes son inoperativos cuando se analizan novelas protagonizadas por personajes quínicos, como los que descollan en las obras de Horacio Castellanos Moya (*Baile con serpientes* (1996), *El asco* (1997), *Donde no estén ustedes* (2003), *Insensatez* (2004) y *El sueño del retorno* (2013), *Rodrigo Rey Rosa* (*Piedras encantadas* (2001), *Caballeriza* (2006) y *Severina* (2011) o Rafael Menjívar Ochoa (*De vez en cuando la muerte* (2002) y *Cualquier forma de morir*).

Los quínicos de las novelas de estos tres narradores centroamericanos son todo menos arribistas que busquen el reconocimiento a toda costa (suponiendo, no obstante, que buscar la nombradía sea algo forzosamente negativo). Si están dispuestos a algo es, como buenos quínicos que son, a renunciar a todo tipo de vínculos sociales (trabajo, familia, poder, dinero, pertenencia a algún partido político, modas)¹¹ con tal de ganar su supervivencia y su libertad al margen, donde puedan dedicarse precisamente a la búsqueda del placer y al cultivo del arte. He aquí que tratamos con rebeldes, con revolucionarios en un cierto sentido, aunque su compromiso es radicalmente distinto al que moldeaba los afanes de las novelas de generaciones anteriores, políticamente connotadas. Los juicios morales de Cortez (y sus epígonos) acerca de la novela centroamericana contemporánea acusan un condicionamiento que se echa de ver al aplicar una visión del mundo moderna (utópica) a novelas enteramente postmodernas, escritas con una intención y una sensibilidad completamente diferentes al criterio ideológico que ha sido la seña de identidad de la cultura centroamericana hasta hace relativamente poco tiempo.

Dichos análisis sobre la novela regional contemporánea bien merecen el comentario de Laura, activista feminista y comunista, personaje principal de *Limón reggae* (2007) de Anacristina Rossi, desorientada al término de la contienda en El Salvador y Nicaragua: “Durante la guerra habían sido fuertes y llenas de recursos y ahora estaban mal. Se habían moldeado en un mundo de absolutos donde las cosas eran blancas o negras; donde el ser humano era antiguo o nuevo; donde la sociedad era vieja y corrupta o nueva y generosa;

10 Cortez, op.cit., p. 229 y 301

11 Daniel Quirós afirma, siguiendo a Cortez, que en la novela ístmica actual “el espacio nacional ahora se concibe como una colección de individualidades, cada una actuando bajo la lógica del lucro y la acumulación de capital” <http://istmo.denison.edu/n21/proyectos/3quiros_daniel_form_pdf>. Nada más ajeno a la mentalidad de los protagonistas de las novelas quínicas mencionadas que el afán de riquezas, entre otras cosas porque el dinero lastraría la realización de los dos mayores objetivos vitales: la consecución de la libertad y la autonomía.

donde se perdía o se ganaba. No sabían lidiar con un mundo donde se había perdido y ganado a la vez y donde coexistía lo nuevo con lo viejo. Tenían que estar tomando decisiones complicadas y ya no podían recurrir a las directrices inequívocas de la dirigencia. Se sentían perdidas. Estaban perdidas”.¹² Con toda certeza las novelas escritas actualmente en América Central dibujan un cambio de paradigma que va de la modernidad a la postmodernidad, la cual torna a su vez el rostro hacia el mundo antiguo grecorromano. Del mismo modo el arte abandona las totalizaciones colectivizadoras de la modernidad para volver a reencontrarse con el individuo.

II. Y en el principio era la picaresca

II. I. La ética de los señores

Mi nombre es Estebanillo González entre los españoles, Monsieur de la Alegreza entre la nación francesa, mi oficio es el de buscón y mi arte el de la bufa, por cuyas preminencias y prerrogativas, soy libre como novillo de concejo. LA VIDA Y HECHOS DE ESTEBANILLO GONZÁLEZ, HOMBRE DE BUEN HUMOR, COMPUESTO POR ÉL MESMO (1646).

Las similitudes entre las novelas quínicas centroamericanas y las novelas picarescas españolas son tantas que el parecido salta a la vista, tanto a nivel formal como a nivel de contenido. En ambos casos se está ante autobiografías ficticias en las cuales todos los elementos, desde el uso de los recursos narrativos hasta la estructuración de la historia, adquieren una funcionalidad de cara al significado último del texto. Por otra parte tanto unas como otras configuran unos personajes que, a través de sus confesiones literarias, ajustan cuentas con la sociedad de la que voluntariamente se han escindido. El pícaro español toma distancias con respecto a la atmósfera opresiva de su época, un trance histórico enrarecido por el fanatismo religioso, el culto a la honra y a la posición, la excesiva austeridad o los cánones éticos y estéticos platonizantes. Y aquí habría que resaltar el enorme aire de familia que une el cinismo antiguo grecolatino a la novela picaresca española, hasta tanto que podría decirse que esta última completa los escasos testimonios escritos de filósofos como Diógenes Laercio, Antístenes o Crates que han llegado hasta nosotros.

Por ello habría quizás que dejar de considerar al pícaro una víctima de las circunstancias, como ha hecho la crítica hasta el momento,¹³ y proponer más bien que en muchas ocasiones se trata de un individuo activo que elige una vida al margen de las pomposidades y las artificiosidades de una civilización que a lo largo de las diferentes etapas históricas se ha alejado, de una manera o de otra, de la naturaleza. Y esto valdría para novelas como el *Estebanillo González*, buena parte de la picaresca cervantina y tantas otras narraciones de este género hasta llegar al *Periquillo Sarniento* (1816), del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. Las moralinas religiosas o ideológicas que van unidas, en mayor o menor medida, y según el caso, a las aventuras de los pícaros, no serían otra cosa que un modo de edulcorar la insoportable (socialmente insoportable) sustancia cínica que todas ellas portan en sí.

Y es que el pícaro supone una amenaza para la sociedad de su tiempo en tanto en cuanto hace el vacío en torno a sí para alcanzar la autonomía y la libertad individuales, desligándose de esta manera de una identidad personal basada en prácticas de sujeción como el trabajo, la pertenencia a un determinado partido político, las leyes, la propiedad, la familia, las modas y un largo etcétera. Todo contribuye a fijar al sujeto. Contrariamente, el pícaro se esfuerza en acumular peripecias vitales que luego transforma en literatura, se impone, pues, el reto de hacer de la propia vida una obra de arte.

Los personajes quínicos de las novelas de Horacio Castellanos y de Rodrigo Rey Rosa son por ello mismo seres con vocación de marginales. El protagonista tipo de las novelas del escritor guatemalteco es el pariente de un potentado que se escinde voluntariamente del vínculo familiar para llevar una existencia independiente, alejada de las presiones y de las obligaciones que impone su clase. Este es el caso del Joaquín Casasola de *Piedras encantadas*, pero también del escritor Rey Rosa de *Caballeriza* o del personaje principal de *Severina*, quien regenta un pequeño negocio que le permite dedicarse a su verdadera inclinación, que es vivir, leer y escribir. En *Piedras encantadas* se dice esto de Joaquín Casasola, quien en una ocasión acude de visita a casa de su tío Gregorio Casasola, un auténtico patriarca al estilo

13 No hay más que aludir aquí a la interpretación esencialista del personaje picaresco que hacen críticos como Alonso Zamora Vicente o Florencio Sevilla, cuyas visiones están prefiguradas, quizá, por la ideología burguesa. Florencio Sevilla asevera: "Frente a las altisonancias de los caballeros míticos, de los apasionados amadores o de los idílicos pastores, todas las novelas picarescas sin excepción estarán consagradas a referir las vivencias de otros tantos desafortunados, trotamundos y dejados de la mano de Dios. Aquí todo sucede a ras de tierra y cualquiera diría que está presidido por la calamidad, como si estas criaturas se ganasen su protagonismo a fuerza de calabazadas, desventuras y sinsabores" (Florencio Sevilla Arroyo, *La novela picaresca española*. Toda la novela picaresca en un volumen, Madrid, Castalia, 2001, p. 13)

centroamericano: “esta vez no se explayó a su gusto vaticinando para su sobrino una vida arruinada por sus malas amistades, sus dudosas costumbres y hábitos irregulares, sus teorías disolventes, su pereza sin parangón y su perfecta falta de interés aun en los negocios familiares”¹⁴.

La existencia autárquica de los personajes quínicos centroamericanos se echa de ver igualmente en su relación para con el trabajo, el cual no adquiere cualidades trascendentes sino todo lo contrario, se convierte en un mero medio de subsistencia. Si para el común de la gente el empleo va ligado incluso a la configuración de la identidad de la persona, para el personaje de estas novelas centroamericanas cambiar de oficio no supone ningún problema.¹⁵ El protagonista de *Donde no estén ustedes* ha sido policía y luego detective privado. El personaje principal de *Insensatez* es escritor y acepta trabajos provisionales que le permiten ir sobreviviendo, como la corrección de pruebas de un informe del arzobispado. Y los protagonistas de *Baile con serpientes* y de *El sueño del retorno* son directamente ociosos cuyo único cometido es vivir, deambular por la ciudad como lo hacían los cínicos helenos y después los pícaros españoles. Como ellos, practican con el ejemplo el dominio de sí mismos, que no los hace esclavos de nada ni de nadie.

La relación que mantienen con el dinero también refuerza esto. Los personajes rebeldes de las novelas de Rey Rosa renuncian a las fabulosas prebendas de la casta oligárquica a la que pertenecen en beneficio de una existencia moderada. El detective de *Donde no estén ustedes* califica de “sábado de gloria” el día en que cierra un negocio de mil dólares con el magnate Henry Highmont. El escritor de *Insensatez* vive al día, y el ocioso de *El sueño del retorno* abandona la fortuna de su mujer mexicana para marcharse a probar suerte a El Salvador.

El cosmopolitismo es otro rasgo que marida el cinismo antiguo con la picaresca y con la novela centroamericana actual. Los centroamericanos no tienen ningún inconveniente en cambiar de espacio cuando la circunstancia lo requiere, bien sea por necesidad o por gusto.¹⁶ De esta suerte, los protagonistas de estas obras se pasean

14 Rodrigo Rey Rosa, *Imitación de Guatemala*, p. 232.

15 Y hasta en esto el parecido con la picaresca es asombroso. Estebanillo González, que ha cambiado mil veces de ocupación en su ajetreada vida, afirma en un momento: “por hallarme afligido de la soledad del campo, de la frialdad del tiempo y falta de tabernas, y parecerme cargo de conciencia llevar de jornal más que valía la aceituna que cogía, pues antes servía de estorbo y embarazo a los que me ayudaban, cobré un día de fiesta lo que me debía mi amo, con lo cual me fui a la vuelta de Sevilla” (Florencio Sevilla, *La novela picaresca española*, p. 1075).

16 Véase la peregrina razón que aduce Estebanillo González para abandonar un país, por

con la misma soltura por San Salvador, por la Ciudad de Guatemala o por el Distrito Federal.

De la misma forma las relaciones interpersonales están regidas más por el placer que por la búsqueda del buen nombre (los ejemplos son incontables en la obra de Castellanos, Rey Rosa o Menjívar). En ese sentido, en el terreno de la amistad se practican las afinidades electivas, y en el amor la intensidad predomina por encima del compromiso, que en algunas ocasiones termina pudriendo la falta de complicidad de la pareja, como es el caso de *El sueño del retorno*. Como puede observarse, nada hay impuesto, todo es voluntario, libre, soberano.

Lo colectivo implica una desconfianza instintiva en el quínico y en el pícaro, que abjurán del gregarismo. Así, en las novelas centroamericanas son escarnecidos los partidos políticos, las iglesias, las ideologías, las modas, la honra, los hábitos y costumbres impuestos, el patriotismo, el ejército: “aseguró que yo había desertado y enseguida se refirió a mi defección, como si formáramos parte de un glorioso ejército en el que se hacen juramentos y otras sandeces”.¹⁷

Este vacío que el quínico crea en torno suyo, y que lo aleja de la faramalla social, lo emplea en el cuidado de sí, eso que los cínicos griegos denominaban “epimeleia heautou” y los romanos “cura sui”.¹⁸ El cuidado de sí pasa por el placer, el cultivo del espíritu, la resistencia, la valentía, la templanza, el juego, el entrenamiento, virtudes todas ellas que conducen a la preciada “ataraxia” (serenitas) y que pueden resumirse en una idea: el arte como disciplina, el arte como valor supremo.

En *Caballeriza* es el arte el que salva la vida de Claudio y la hace soportable durante su encierro. Y en esta misma novela el

ejemplo: “enfadábame ya de oír tanto alón, alón, sin haber algunos de gallinas ni de capones” (Florencio Sevilla, op. cit., p. 1082).

17 Horacio Castellanos Moya, *Donde no estén ustedes*, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 103. Aquí se hace igualmente imprescindible otra cita del Estebanillo González: “Pasamos de la plaza de armas a juntarnos con el ejército que traía Su Alteza Serenísima del Infante Cardenal para pasar a los Estados de Flandes; y, habiéndonos agregado a él, siguiendo la dicha derrota, ganamos algunas villas, cuyos nombres no han llegado a mi noticia, porque yo no las vi ni quise arriesgar mi salud ni poner en contingencia mi vida, pues la tenía yo tan buena, que mientras los soldados abrían trinchea abría yo las ganas de comer, y en el ínter que hacían baterías se las hacía yo a la olla, y los asaltos que ellos daban a las murallas los daba yo a los asadores. Y, después de ponerse mi amo a la inclemencia de las balas y de venir molido, me hallaba a mí muy descansado y mejor bebido, y tenía a suerte comer quizá mis desechos, y beber, sin quizá, mis sobras” (Florencio Sevilla, op. cit., p. 1087).

18 Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*. Cours au Collège de France, 1981-1982, Paris, Gallimard, 2001.

narrador arriesga provocativamente su vida en aras de dicha deidad. De hecho acepta regresar a la finca de los mafiosos Carrión con el fin de escudriñar entre sus turbios asuntos para obtener una historia. La vuelta del licenciado Hidalgo junto con el narrador motiva la aparición del niño Claudio y el desenlace de los acontecimientos. Cuando los Carrión interrogan a Rey Rosa sobre el motivo de su venida, este manifiesta su voluntad de comprar un caballo, para luego desdecirse absurdamente: “la verdad es que me sabe muy mal, pero he decidido que no puedo comprar el potro. Ni soñarlo. Siento haberles causado esa molestia, hacerles volver por nada”.¹⁹ Este gag genera comicidad y aumenta una tensión de la que se nutre el arte narrativo. Otro ejemplo en esta línea es el del protagonista de *Severina*, quien decide vivir con una mujer desequilibrada no solamente por amor, sino también por las potencialidades artísticas que esta unión conlleva.

La risa, que en las novelas de Castellanos Moya se desarrolla extraordinariamente, es otra manera de mantener a raya el extremismo ideológico y de obtener autocontrol, tan necesario para la serenidad que implica la labor creadora. Nada es tan serio que no merezca la tarea de zapa de la irrisión bufa, ni siquiera el yo propio. Y aquí, una vez más, los ejemplos son infinitos.

II. II. Por una polémica general

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla. FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*.

Peter Sloterdijk habla de distintos modos de pensar el mundo. Bien sea el método analítico o el dialéctico se caracterizan en cierta medida por un intento de disecar el objeto de estudio para incorporarlo plenamente al sujeto. El análisis descompone en partes la materia para estudiar las causas y los efectos y elaborar así una teoría sobre su esencia. Por otro lado, la dialéctica se basa en un despliegue de tesis y antítesis en donde la síntesis anula las fases anteriores. Tanto en un caso como en el otro se ejerce una cierta violencia sobre lo real, por ello Sloterdijk propone, con Theodor Adorno, una dialéctica negativa: “La gran intervención de Adorno se refiere a este punto. Sólo una dialéctica negativa dejaría de ser la ideología de legitimación de un partido que se sueña a sí mismo como vencedor y como el todo. Sólo con ella puede caer el abuso de la dialéctica. No será un arma, una ideología,

19 Rodrigo Rey Rosa, *Imitación de Guatemala*, p. 328.

una propaganda, sino que será aquello que se entiende a sí mismo, aunque todavía sin razón, como un instrumento para la descripción de la realidad de la historia y de los conflictos de la conciencia”.²⁰ La dialéctica negativa sería, pues, una dialéctica que se convierte en una polémica general, donde se ha prescindido de toda síntesis definitiva que imponga, de forma “totalitaria”, un determinado credo. He aquí, pues, contrariamente, un modo erótico o artístico de acercarse a lo real, donde el espectador se deja seducir por el embrujo del objeto, sin intentar fijarlo ni poseerlo como hacen las grandes teorías científicas.

La novela picaresca encaja a la perfección, por su misma estructura, en esta polémica racional. Se está ante un yo que cuestiona las certezas del mundo a través de una sátira que participa de él pero que al mismo tiempo sabe mantenerse a distancia. La autobiografía y el monólogo se transforman por consiguiente en un diálogo que no clausura nunca los temas, sino que permite asomarse a la realidad desde un punto de vista diferente.

La densidad intelectual de las novelas de Horacio Castellanos Moya es interesante en este sentido, ya que en ellas los pícaros que las protagonizan ponen en tela de juicio toda clase de dogmas sacramentados socialmente. Aquí sería conveniente estudiar cómo el personaje de Erasmo, de *El sueño del retorno*, zahiere dos tótems del pensamiento moderno: el psicoanálisis y el marxismo. La “parrhêsia” quínica (la franqueza en el hablar) va a desarrollarse plenamente aquí.

En efecto Eri acude a la consulta del doctor Chente Alvarado tras sufrir una crisis matrimonial que le provoca un dolor en el hígado y una “colitis nerviosa”; y el doctor, tras hacerle algunas preguntas, le propone psicoanalizarlo. Ocurre que el narrador, lejos de adoptar la actitud contrita que requiere el diván, acepta la terapia con un propósito más lúdico que curativo. Y en este punto comienza la sátira del psicoanálisis que abarca la mitad de la obra.

La novela se abre con una parodia de *El malestar en la cultura* (1930), de Sigmund Freud. En la línea del maestro vienés, el psicoanalista Chente Alvarado explica que “Antes de las grandes glaciaciones, al igual que los demás mamíferos, el hombre no controlaba sus esfínteres: vagaba por los montes y evacuaba su vejiga y su intestino, cada vez que estos se llenaban, en cualquier sitio que se encontrara. Las grandes glaciaciones llevaron al gran cambio civilizatorio. Al guarecerse en

20 Sloterdijk, op. cit., p. 201.

cuevas y verse obligado a una vida sedentaria, el hombre descubrió que no le gustaba defecar y orinar en el mismo sitio donde dormía, por lo que empezó a controlar sus esfínteres. Ése fue también el primer momento en que el hombre padeció esa emoción que ahora llamamos angustia”.²¹ De hecho Freud, en el ensayo mencionado, equipara civilización a sufrimiento y culpa, pues la cultura no es otra cosa que la represión de los instintos naturales del hombre. El narrador de nuestra novela se burla sin piedad de esta infantilización de la especie humana que hiciera el médico austriaco.

Por otra parte, en la obra de Castellanos Moya se concibe al psicoanálisis más como una narración que como una ciencia, por el apego desmedido que la teoría de Freud tiene al relato de las desventuras del rey de Tebas que forma parte de la tragedia *Edipo rey*, de Sófocles. En esta obra del dramaturgo griego aparecen las dos principales pulsiones masculinas, de las que habla el psicoanálisis: el impulso homicida que tiene todo hombre hacia su padre y la pulsión sexual del varón hacia la madre. También se encuentra el sentimiento de culpa, al igual que la tan traída y llevada represión freudiana, ya que el personaje de Edipo se arranca los ojos al conocer que ha tenido comercio sexual con su progenitora. Los dioses causan el infortunio del protagonista, y lo más grave es que se trata de un castigo injusto, pues el hombre carece de poder para refrenar sus pasiones. De ahí la atmósfera agobiante que permea la tragedia del escritor heleno, la cual hereda, intacta, la teoría psicológica de Freud.

En nuestra novela se zahiere con sorna el determinismo psicoanalítico, el cual retuerce los hechos para que se conformen a la estructura de dicho relato mítico griego. Don Chente hace caso omiso de las palabras de su paciente y desplaza el dolor del hígado al colon, explicándose la molestia en este órgano (la cual provoca la colitis aguda) por una contracción del esfínter relacionada con un trauma de la infancia de Eri. El meollo explicativo lo constituye, como no podía ser de otra manera, el conflicto del paciente con la figura paterna. Lo cómico del caso es que los dolores del hígado que padece el protagonista tienen una explicación mucho más simple: la excesiva afición del personaje al “vodka tonic”, sobre todo en los meses en que ha sido “víctima” de una crisis matrimonial.²² No puede llamarse ciencia

21 Horacio Castellanos Moya, *El sueño del retorno*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 19.

22 De nuevo Estebanillo: “Bebía yo tan desaforadamente de aquel licor zaragozano, que mis camaradas me habían muchas veces reñido, diciéndome que mirase que aquel vino no era francés ni italiano, sino español, puro y sin trampas” (Florencio Sevilla, op. cit., p. 1124). Erasmo explica también su propensión a adorar a las mujeres sirviéndose de una experiencia

a una práctica que rechaza los datos empíricos en favor de un esquema narrativo predeterminado.

Se satiriza del mismo modo el excesivo peso de la niñez en la vida del individuo, como si toda la existencia de una persona tuviera que quedar lastrada por las vivencias de un periodo cuyos recuerdos se hacen cada vez más vagos con el transcurrir de los años. En esta dirección habría que aludir a los análisis de Derrida cuando deconstruye el discurso de la memoria, el cual, según dicho teórico, en muchas ocasiones tiene más de reconstrucción fictiva que de testimonio fidedigno. El personaje de Eri se mofa del terror a que su vida haya quedado corroída por la violencia desde la niñez y evoca el momento en que la casa de su abuela Lena, perteneciente al partido conservador, recibe un bombazo terrorista. Erasmo dice tener grabada la imagen del atentado y al mismo tiempo acordarse de observar los destrozos del frontispicio desde el corredor de la casa, en brazos de Lena, y ahí cae en la cuenta del absurdo: “quizá mi recuerdo estaba formado precisamente por lo que ella se había encargado de repetirme una y otra vez cuando sus nervios hacían cortocircuito y comenzaba a perorar contra los liberales, a quienes no distinguía de los comunistas y acusaba de todos los males de su patria”.²³ Al mismo tiempo refiere cómicamente cómo su miedo a las sirenas de los vehículos procede directamente del episodio de marras en que se produce el estallido: “Un niño traumatizado que rompía a llorar de pavor apenas oía el aullido de una sirena, eso era yo, hasta que quién sabe cómo, ni a qué edad, pues no tengo memoria del momento preciso, me convertí en un niño normal que oye el aullido de las sirenas sin llorar ni alterarse, un hecho insólito, si se toma en cuenta que lo conseguí sin terapia ni ayuda”.²⁴ Se habla de nuevo del peso de la voluntad individual en la superación de los propios miedos y traumas, algo en cierto sentido revolucionario si se tiene en cuenta la existencia de una sociedad neurotizada dependiente

traumática de su niñez: “siempre había sacado de quicio a las mujeres que habían compartido su vida conmigo. Y entonces una imagen salió a flote en mi memoria: en los primeros años de la secundaria, en el colegio sólo para varones de los hermanos maristas donde yo estudiaba, un grupo de alumnos nos agrupábamos cada tarde en una especie de terraplén, bajo el cual pasaban los autos conducidos por jóvenes madres que llevaban o recogían a sus hijos, y desde el cual se divisaban claramente bajo el volante los muslos desnudos de aquellas conductoras que vestían minifalda, muslos cuya vista nos producía excitación, exclamaciones de regocijo e imágenes para la masturbación. Ninguna de las madres de los integrantes del grupo, claro está, pasaba bajo el terraplén desde el que husmeábamos dentro de los autos, y en el caso de que lo hubiera hecho, no habría sido objeto de nuestro interés, pues nuestras madres pertenecían a una generación mayor, ajena a la minifalda, y las que despertaban nuestra incipiente lascivia eran aquellas jóvenes que llevaban a sus niños al kínder o a la primaria” (Castellanos, *El sueño del retorno*, p. 176).

23 Ibid., p. 71.

24 Ibid., p. 72.

de las instituciones, en este caso de la institución médica.

En último término Erasmo (repárese en el simbolismo del nombre) ventila el fantasma psicoanalítico de Don Chete, cuyo eje argumentativo procede de los problemas del “enfermo” con el arquetipo del padre: “¿Alguna vez lo castigó con dureza?”, preguntó don Chente, con un tono que me hizo reflexionar en que yo sólo recordaba estupideces y que ninguna cosa esencial venía a mi mente. Le respondí que mi padre nunca me había puesto la mano encima (...), la que gritaba y hacía aspavientos era mi madre”.²⁵

La novela de Horacio Castellanos carga entonces contra las fantasmagorías freudianas, presididas por un concepto de culpa de estirpe platónico-judeocristiana donde todo va unido a la represión (el más mínimo gesto es síntoma de desequilibrio)²⁶ y donde se considera a la personas sumidas en un estado perpetuo de minoría de edad. A esto se opone una alegría quínica donde cada cual decide, sin perjuicio del otro, cuánto de placer y cuánto de austeridad pone en su vida. Por ello es irónico cuando el médico don Chente le recomienda a Erasmo una terapia de escritura: “Usted que es poeta y periodista debería aprovechar su facilidad con las palabras para sentarse a escribir su vida”.²⁷ La literatura sí “sana” al personaje porque representa todos los discursos, libre como es por definición, mientras que el psicoanálisis, según nuestra obra, es vocero de un solo discurso trágico, opresivo, monolítico.

Los cargos que nuestra novela²⁸ le hace al marxismo son los mismos que le hiciera a esta ideología el filósofo alemán Peter Sloterdijk: el haberse convertido en cínico, el haber abjurado de su componente revolucionario-revisionista y anquilosarse como verdad, el que los

25 Ibid., p. 45.

26 «La técnica de la lectura psicoanalítica se ha extendido fuertemente en la civilización occidental; sobre todo en los Estados Unidos ha pasado de ser una forma trivial a convertirse en un juego de sociedad desde hace ya décadas ; juego en el que el ganador es aquel que tras los fenómenos cotidianos, tanto en la vida propia como en la de los otros, logra auscultar la mayor cantidad de ocultos pensamientos analíticos y de secretos significados neuróticos » (Sloterdijk, op. cit., p. 88). Por el contrario, el narrador de nuestra obra se ríe con ironía de la contrición freudiana y propone un discurso hedonista: “con la sensación de que una luz roja se había encendido a lo lejos (...), realmente una lucecita que no impediría ni de asomo que yo llamara desde la caseta telefónica de la esquina al negro Félix (...) para chismear y tomar vodka tonic a la caída de la tarde (...), la terraza del restaurante La Veiga, desde donde contemplábamos el ajetreo de la avenida Insurgentes y uno que otro macizo trozo de carne para degustar” (Castellanos, op.cit., p. 35).

27 Ibid., p. 68

28 Igual que otras del mismo autor, como *El asco* o *Insensatez*. La crítica al comunismo también está presente en la narrativa breve de Castellanos Moya.

gerifaltes propugnen una ética de la austeridad a la que renuncian en secreto, el haberse convertido en una ideología de legitimación de sistemas ocultamente nacionalistas y abiertamente hegemónicos y despóticos, los cuales han arrumbado el principio esperanza.²⁹ Por ello en nuestra novela se critica la guerra sucia por el poder que existió dentro del propio bando comunista. Mario Varela, militante estalinista, intenta calumniar a don Chente inventando que se trataba de un espía de los Estados Unidos. Eri protesta ante dicho sinsentido, porque los rumores ya arruinaron la vida de su padre. El narrador protagonista defiende, con el solo motivo de incordiar a Varela, la teoría trotskista de la revolución permanente, y el hecho de que consiga sacar de sus casillas al mencionado militante revela el grado de putrefacción que acumula el partido comunista salvadoreño, el cual llegó a dar muerte a su mejor intelectual, el poeta Roque Dalton. Erasmo critica también otros defectos inherentes de la izquierda, como confundir la moralidad con la eficiencia política (tara de la que no adolece la derecha), o el determinismo que lastra con un peso excesivo su discurso, impidiendo que se adapte al debate democrático: “me increpó a que mencionara un ejemplo de cuándo los comunistas no habían estado a la altura que la historia demandaba, como si la historia y la altura estuvieran relacionadas”.³⁰

II.III. Dionisos o la deconstrucción del mensaje

La filosofía quínica carece de trascendencia porque está persuadida de la sustancia profundamente ridícula de lo real. No existen más que fragmentos perdidos en un mundo a la deriva³¹, pero ello no excluye la posibilidad de la embriaguez en el sinsentido. El mérito del quínico y del pícaro es, conociendo el mundo, estar preparado para sobreponerse a cualquier golpe que depare el ciego destino. Por esa razón el significado auténtico de la polémica general de la que se habló anteriormente es, más que el despliegue de la dialéctica en pos de una verdad última que no existe, el placer de ejercer la crítica y el arte como un juego en que la inteligencia se espolea a sí misma hacia la supervivencia y hacia la superación. Y como no hay un motivo postrero que todo lo explique, el lenguaje abandona su estatuto trascendente y se transforma en un instrumento lúdico que se ríe de la realidad y hasta de sí mismo.

29 Sloterdijk, op. cit., p. 134.

30 Castellanos, El sueño del retorno, p. 119.

31 “On comprendrait ainsi leurs options solipsistes et individualistes. Il n'existe que des fragments perdus dans un monde à la dérive” (Michel Onfray, Cynismes, Paris, Grasset, p. 78).

En esta línea habría que comprender el gusto de la novela centroamericana contemporánea por deconstruir cualquier suerte de mensaje, ya sea a nivel estilístico como genérico. En la narrativa de Horacio Castellanos el estilo rinde homenaje a su estirpe quínica, puesto que se aproxima, bien al tono sentencioso de una verdad práctica que desenmascara la hipocresía ambiente, bien a una prosa torrencial que imita la balumba de la naturaleza. En *El asco* el lector puede encontrar múltiples frases con vocación de apotegmas: “eso significa ser salvadoreño, querer parecer militar”, “esos políticos apestosos por la sangre de las cien mil personas que mandaron a la muerte con sus ideas grandiosas”, “el patriotismo es otra de esas estupideces inventadas por los políticos”, o “el fanatismo ideológico es propio de los pueblos que viven en la ignominia”.³² Sin embargo, en sus novelas quínico-picarescas (*Donde no estén ustedes*, *Insensatez* y *El sueño del retorno*, sobre todo) las oraciones se hacen interminablemente largas, mostrando la cualidad generativa del lenguaje. Se parte de un núcleo complementado por un adyacente, el cual posee en su interior otro núcleo al que determina otro complemento, y así de forma indefinida, lo que demuestra las infinitas posibilidades de la flexión, hasta el punto de que el referente primitivo del enunciado se difumina.³³

En lo que concierne a la deconstrucción genérica, las novelas centroamericanas contemporáneas son, también en esto, profundamente experimentales. Las obras de Castellanos son novelas negras, novelas históricas, eróticas, testimoniales, misceláneas, y no son en puridad nada de esto, como ocurría con las novelas picarescas españolas del Siglo de Oro, las cuales, por su misma configuración, estaban capacitadas para acoger en su seno los más diversos materiales.

Pero el género que sufre una mutación más radical en la prosa centroamericana contemporánea es la novela negra, cuyos fundamentos resultan enormemente alterados. Un género idealmente concebido para conocer la verdad a través de la investigación, como es la novela policiaca a la inglesa, queda convertido en la literatura centroamericana

32 Horacio Castellanos Moya, *El asco*. Thomas Bernhard en San Salvador, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 67, 32, 68 y 87 respectivamente.

33 Esta es una característica que instaura también la picaresca, y que tendrá repercusiones en la prosa barroca española e hispanoamericana. Adviértase la existencia de dicho procedimiento en el Estebanillo, por seguir con esta novela: “Hacia cada día un potaje, que aun yo mismo ignoraba cómo lo podía llamar, pues ni era jigote francés ni almodrote castellano, mas presumo que, si no era hijo legítimo, era pariente muy cercano del malcocinado de Valladolid, porque tenía la olla en que se guisaba tantas zarandajas de todas yerbas y tanta variedad de carnes, sin preservar animal por inmundo y asqueroso que fuese, que sólo le faltó jabón y lana para ser olla de romance, aunque lo fue de latín, pues ninguno llegó a entenderla, ni yo a explicarla con haber sido estudiante” (Florencio Sevilla, *La novela picaresca española*, p. 1084).

de hoy en un artefacto deconstructivo, y una prueba de ello son novelas como *Baile con serpientes* o *De vez en cuando la muerte*, donde cada personaje aporta una versión de los acontecimientos y ninguna de las variantes del relato goza de una jerarquía más elevada que su opuesta. En una novela como *Cualquier forma de morir*, de Rafael Menjívar, el concepto de pesquisa (y el de identidad incluso) vuela en mil pedazos ante la esencia oscura de los procederes mafiosos de los cárteles mexicanos. El significado pierde la batalla ante el significante, y esto queda patente en las novelas de Rodrigo Rey Rosa, que inauguran un nuevo género en la prosa literaria centroamericana: el de la novela negra fantástica.³⁴ No puede haber mayor desacato al compromiso social de las novelas negras canónicas que los textos del guatemalteco, que oscilan entre una denuncia de las circunstancias terribles que vive su país, y la posibilidad de que dicha acusación esté hecha en las novelas por un delincuente o por un enajenado mental, como ocurre con el detective Rastelli en *Piedras encantadas*, con el narrador-personaje en *Caballeriza* o con Cayetano, el guardaespaldas de Clara en *Los sordos*, la última obra del autor.

II.IV. El signo de Apolo

Pese a ello, el impulso dionisiaco de las novelas centroamericanas actuales queda contrapesado por una tendencia apolínea que se echa de ver en la factura impecable de los textos. *El Lazarillo de Tormes* (1554) constituye, también en esto, un precedente, ya que se trata del primer relato occidental en que la trama adquiere una cuidada lógica compositiva, que configura sentido. Esto ha sido sobradamente estudiado.

Por poner un ejemplo de entre muchos, la última novela de Horacio Castellanos, *El sueño del retorno*, posee una estructura perfectamente equilibrada. De los once capítulos que componen la obra, los cinco primeros están dedicados, entre otras cosas pero sobre todo, a la sátira del psicoanálisis que hace Eri al someterse a una terapia psicológica con el objetivo explícito de reventarla. Del mismo modo, los cinco capítulos siguientes, siendo fundamentalmente históricos, puesto que en ellos se habla de la experiencia de la guerrilla salvadoreña, albergan más bien el propósito de criticar la ideología comunista. Y el capítulo undécimo, el último, conecta directamente, formando un círculo, con el capítulo primero, pues en ambos se alude al deseo que tiene Erasmo de regresar a El Salvador para comenzar una nueva vida, a pesar de

34 Hay que decir que la variante fantástica de la novela negra ya está en germen en *La diabla en el espejo* (2000), de Horacio Castellanos Moya.

que él mismo ampara las peores sospechas en este sentido. Intuye que un cambio de espacio no terminará con los problemas connaturales a la existencia (y que El Salvador no ha cambiado con el paso del tiempo) y no obstante esto, por sobre todo, el personaje no pierde nunca el humor y las ganas de vivir, lo que lo convierte en una especie de Sísifo dichoso. Qué mejor ilustración para el concepto nietzscheano del “amor fati”.

Igualmente, la estructura de *Los sordos*, de Rodrigo Rey Rosa, es de una perfección geométrica. La novela está dividida en dos bloques (“Los sordos” y “Nepente”), cada uno de ellos con cuatro capítulos. Separadamente puede encontrarse un prólogo y un epílogo, denominado “Final”. En la primera parte de esta novela negra fantástica se plantean unos hechos supuestamente evidentes: aparecen presagios de una atmósfera sombría, tejida en los salones de la oligarquía guatemalteca: Javier droga y secuestra a su amante Clara, la hija del potentado don Claudio. Y se habla de la construcción de un hospital de beneficencia, el Lara Kubelka, en el que su director, un tal Ernesto, realiza prácticas médicas cuando menos sospechosas.

Sin embargo en la segunda parte de la novela, los hechos dan un vuelco inesperado. El primer capítulo recrea el ambiente sombrío de la primera parte, pero en el capítulo segundo Clara entra en escena haciendo uso de la plenitud de sus facultades mentales. Al mismo tiempo se desliza, en los capítulos siguientes, la posibilidad de que sea el vigilante Cayetano quien elabore (quizá por celos) la hipótesis paranoica de una conspiración en contra de Clara, encerrada contra su voluntad en un centro sanitario donde se experimenta con niños indígenas. La excelente trabazón estructural de la obra no termina aquí, ya que el capítulo tres de la segunda parte (en el que el doctor Ernesto Lara declara que tuvo que sedar a Clarita) se opone al capítulo tercero de la primera parte (en el que aparece Javier drogando perversamente a su novia) y el capítulo cuarto de la segunda parte (donde se aclara el misterio de la desaparición del niño indígena Andrés Curruchich y la enfermedad de Clara, que padece dislexia) contradice a su correspondiente de la primera (en que Cayetano acusa a Javier de secuestro y violencia sobre la señorita) y al prólogo. También el epílogo (en el que conocemos que Cayetano se ha quedado con la recompensa por el secuestro de Clara, y se accede a posibilidad de que el personaje albergue una pasión oscura por su hermana) contradice la imagen idílica del muchacho que presenta el capítulo uno de la obra. La sensación, al término del relato, es de perplejidad ante la sustancia inaprehensible del mundo, y la de haber disfrutado la lectura de una novela perfecta.³⁵

35 Por eso cuesta comprender el juicio de un crítico como Geney Beltrán Félix cuando afirma

Un último ejemplo en esta dirección, por no hacer más larga la cuenta, sería el de *Caballeriza*, también de Rodrigo Rey. En esta obra hay una oscilación permanente entre el esclarecimiento de los enigmas y la deconstrucción de la pesquisa, la cual se resuelve en favor de esto último, ya que el misterio principal de la novela, la desaparición del caballero Mincho, queda sin resolver y dota a la obra de una estructura circular, pues empieza y acaba con esta ausencia. De todos modos el equilibrio entre la resolución de los misterios y la falta de explicación para ciertos enigmas es matemático, puesto que cinco capítulos están dedicados a cada uno de los dos ejes, de los catorce capítulos totales que posee la obra. El esquema de la misma sería el siguiente: 4 (3 misterio, 1 resolución) – transición (tres capítulos) – 3 (resolución, misterio, resolución) – transición (un capítulo) – 3 (resolución, resolución, misterio).

La voluntad de estos escritores es, pues, la de ordenar de un modo estético el caos proteico del mundo. Esa es, entre otras, una de las funciones de la literatura.

II. V. El arte sobre el arte

Si en una época el dominante de la literatura centroamericana fue la ideología, en nuestros días lo es el fenómeno artístico, coincidiendo con la vocación que tienen los personajes de convertir el propio existir en materia novelable. En nuestras obras el arte lo inunda todo, la reflexión metaliteraria es frecuente,³⁶ y una prueba de ello es *Insensatez*, donde se llega al extremo de servirse del testimonio de las matanzas indígenas con un propósito estetizante, pues las frases espontáneas de los mayas, tan bellas y profundas como aforismos, se insertan como un collage en el cuerpo del texto y contrastan con el barroquismo y el tono bufo que imprime al relato el protagonista. La provocación parece no tener límites.

acerca de Los sordos: “No sería justo dejar sin mención el desencanto que reporta leer a este Rey Rosa novelista. Sería muy de lamentar que un autor de cuentos extraordinarios como los que hemos advertido sus lectores en libros previos haya claudicado ante las sonrisas del mercado editorial perpetrando tomos de un género narrativo que, quién sabe si de un tiempo a esta parte, viene negándosele” (Geney Félix, “Novela o Guatemala”, <http://www.letraslibres.com>.... Consultado: 5/4/2014)

36 Una vez más esta práctica crítica encuentra su paralelo en la picaresca. El *Lazarillo* como novela se sitúa a medio camino entre el registro coloquial y la sentenciosidad bíblica y ciceroniana, y Estebanillo González hace la siguiente reflexión sobre el gongorismo: “lo que de presente andaba válido era el gongorizar con elegancia campanuda, de modo que pareciese mucho lo que no era nada, y que no lo entendiese el autor que lo hiciese ni los curiosos que lo leyesen. Porque, en no remontándose un poeta, sino abatiéndose a raterías de escribir con lisura, pan por pan y vino por vino, no solamente no era estimado, pero tenían sus versos por versos de ciego” (Florencio Sevilla, op. cit., p. 1122).

De la misma forma en *El sueño del retorno* el personaje, inmerso en una aguda crisis familiar, y después de una borrachera en casa de su tío El Muñecón, se interesa más por la impericia estilística de su esposa al redactar una nota recriminatoria que por la deriva de su matrimonio, lo cual tiene un efecto humorístico.³⁷

En *Caballeriza* es también cómico el que el narrador, en el momento en que los Carrión han regresado a la finca y los hacen pasar a una habitación para interrogarlos, se proponga fungir como crítico de arte, despreciando el riesgo en que está puesta su vida: “Cuadros de paisajistas locales y alguna que otra marina de mal gusto colgaban en las paredes”.³⁸ El arte (la pintura y la escultura) le salva la vida al niño Claudio durante su encierro. Y nuevamente el narrador Rey Rosa, en el tenso periodo en que permanece encarcelado en el zulo, conserva la suficiente insolencia como para reírse de la falta de tino artístico del antiguo inquilino del agujero: “Las pinturas que colgaban de las paredes no hablaban muy bien del muchacho en cuanto a habilidad artística. Había paisajes mal logrados y nada originales de la Bocacosta, naturalezas muertas, cabañas, algunas composiciones abstractas. Tampoco las figurillas de barro y de piedra (ecuestres casi todas) demostraban maestría”.³⁹ La alusión metaliteraria tampoco falta, como cuando se hace referencia a los libros que leía el niño Claudio: “Estaba con los cínicos griegos, dijo, que alternaba con novelas western”.⁴⁰ Nuestra obra es precisamente una combinación de ambas cosas, quinismo y western, que es el género matriz de la novela negra.

El flirteo con el cine es también claro, y de hecho *Caballeriza* es muy cinematográfica, pues constantemente se alimenta la ilusión de que la voz que cuenta se limita a aplicar la cámara sobre lo acontecido, que sucede al mismo tiempo que el relato. Y hacia el desenlace de la obra la astucia del niño Claudio, que con el pretexto del arte consigue los utensilios necesarios para cavar un túnel que le permite salir del zulo, apunta a la película “Cadena perpetua” (1994), de Frank Darabont, basada en el cuento “Rita Hayworth y la redención de los Shawshank”, publicado en la colección de relatos titulada Las cuatro estaciones (1982), de Stephen King. El vínculo de *Caballeriza* con el escritor norteamericano no acaba ahí, pues el final de la novela, cuando el personaje, que almuerza con Jesús Hidalgo, cree ver a uno de sus

37 Castellanos, *El sueño del retorno*, pp. 122-123

38 Rey Rosa, *Imitación de Guatemala*, p. 324

39 *Ibid.*, p. 352

40 *Ibid.*, p. 335.

carceleros, es un guiño a la película “Misery” (1990), de Rob Reiner, basada en la novela homónima de King.

Y en *Severina* (2011), la penúltima novela de Rey Rosa, es todo el texto el que exhala literatura. El protagonista es un escritor, propietario de una librería, el cual se enamora de una ladrona de libros que es una lectora impenitente, la que había sido criada por su abuelo que era un lector voraz, marchante de arte. La novela plantea la alegoría del mundo entendido como una biblioteca, y aquí la referencia a Borges es obligada. Los personajes pasan buena parte de su tiempo leyendo, y la otra viviendo peripecias inverosímiles propias del arte literario, más que de la vida cotidiana. Así, el narrador mantiene un romance con una asesina, con la que elabora listas de libros que leen juntos, en varios idiomas: “*La tentation d’exister, Contre la musique, La carne, la morte e il diavolo, Daphnis et Chloé, Une ténébreuse affaire, The Honorable Picnic, Plain Pleasures, Black Spring, Among the Cynics, Filosofía de la Coquetería, El libro del cielo y del infierno*”.⁴¹ La conexión de algunos de estos textos con *Severina* es manifiesta.

III. Conclusión

A lo largo de estas páginas se ha discutido el concepto de cinismo aplicado hasta ahora a la novela centroamericana de posguerra. El mérito de la crítica ha consistido en entrever que se han producido cambios respecto a la tradición narrativa regional, fundamentalmente comprometida. Se ha llegado incluso a percibir que existen dos clases de cinismo, uno rebelde e iconoclasta (quínico) y otro negativo y conservador (cínico), pero dichas diferencias no se han explorado con el detenimiento suficiente. De hecho, y basándose en una definición de cinismo consagrada y deformada por el uso común (donde esta filosofía es asociada a ideas exclusivamente negativas), se condena con un juicio moral el conjunto de la narrativa centroamericana de las últimas décadas, soslayando que, si esto podría ser válido para algunas novelas y textos, es inaplicable para todos los demás. Un posible error de la crítica centroamericanista es, pues, el de estudiar, desde una perspectiva moderna, obras fundamentalmente postmodernas. La postmodernidad literaria centroamericana se salta varios siglos de pensamiento moderno, colectivo y totalizante, para volver los ojos, con la Antigüedad clásica, hacia el individuo.

Por eso la novela escrita en el Istmo durante las últimas décadas,

41 Rodrigo Rey Rosa, *Severina*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 69

pese a no desligarse nunca del entorno del que surge, entrega un compromiso diferente. Los protagonistas de estas narraciones no son ya los héroes de otras épocas, que dedicaron su vida a la transformación de sus sociedades y países. Teniendo en cuenta que existe una desconfianza instintiva (química y postmoderna) hacia todo lo colectivo, se trata más bien de espectadores que observan su medio ambiente con una intención artística.

Se ha trazado también, en el transcurso de estas páginas, un paralelismo entre filosofía química y picaresca española, y se ha propuesto la idea de que esta segunda prosigue y completa la primera. Comoquiera que sea, existe una línea de continuidad evidente entre cinismo grecolatino, novela picaresca española y novela centroamericana contemporánea, que se echa de ver tanto a nivel formal como de contenido. El personaje de la narrativa ístmica actual es muchas veces un químico, un pícaro que hace el vacío a su alrededor para encontrarse a sí mismo. Ello no quiere decir que se aparte del mundo, sino todo lo contrario. Ocurre que las prácticas de sujeción identitaria (compréndase aquí el trabajo, la patria, la familia, el honor, la propiedad, las modas o las tradiciones) han sido subvertidas en aras de la libertad y de la autonomía. El sujeto abandona entonces su condición de súbdito para convertirse en individuo soberano, y el tiempo que dedicaba a las tareas sociales lo consagra ahora al cuidado de sí, con la intención de hacer de la propia vida una peripecia artística, como ocurre con los cínicos antiguos y con los personajes de la picaresca áurea. El humor como dominio de la vida y de uno mismo, la insolencia, la provocación, el experimento y el arrojo, la resistencia al poder y el laberinto de los placeres van a ser aquí fundamentales en tanto motores de la voluntad para sobrepujarse a sí misma.

Igual que en la picaresca española, en las novelas centroamericanas se combina la confesión autobiográfica de los personajes con la “parrhêsia” química, la franqueza en la palabra y el arte de la diatriba, que es una prueba sublime de libertad e iconoclastia. De esta manera se integra en la narración un discurso intelectual sobre los más variados asuntos de nuestra época. El monólogo de la voz que cuenta se transforma en un diálogo y en una polémica crítica que en ningún caso pretende imponer un determinado credo por encima de otro, porque no cree, en puridad, en ninguno. En este sentido es interesante referirse a la sátira de los grandes discursos de la modernidad que realizan algunas de estas novelas. Por ejemplo, hay una burla descarnada del psicoanálisis por tratarse del equivalente moderno de

la confesión católica, un discurso determinista lastrado por la culpa platónico-judeocristiana. Paralelamente, el marxismo es escarnecido por sus componentes cínicos y por su pacto con el poder, así como por tratarse de una teoría excesivamente planificada que atenta contra la autonomía de la persona. A esto se oponen unos textos inundados de alegría pagana, donde el personaje intenta encontrar el equilibrio en medio de la batahola social.

Estas novelas centroamericanas están compartidas entre un impulso dionisiaco y un impulso apolíneo. El estilo, aforístico o torrencial en Horacio Castellanos Moya, queda contrapesado por la transparencia del lenguaje narrativo de Rodrigo Rey Rosa, donde la nada se mira en espejos de perfección geométrica. Por otra parte, el gusto picaresco por la experimentación que hay en estas obras, así como el baile de máscaras genérico e intertextual que proponen, donde diversas corrientes literarias entrechocan y se retroalimentan, resulta contrabalanceado por la estructura apolínea y matemática de las novelas, de impecable factura y austera concisión. Tendencias enfrentadas que se equilibran, oponiéndose al extremismo ideológico de la modernidad con sus relatos totalizadores.

Por último estas novelas rinden tributo al arte como valor supremo. Se está ante narraciones en ocasiones autorreferenciales, que aluden a sí mismas y que hacen crítica literaria incorporada a la propia textura. Tampoco faltan las menciones a la música, a la pintura, a la escultura o al cine. Arte que habla sobre el arte, por eso no puede estarse de acuerdo con la crítica cuando afirma que el placer está ausente de la narrativa centroamericana de posguerra, o que el fin último de sus personajes es la autodestrucción. Desde un punto de vista utópico, la existencia de individuos soberanos que transforman la ética en estética y en praxis, ¿no era el propósito ulterior del marxismo en su fase de evolución hacia la sociedad anarquista?

Bibliografía

Aguilar Ciciliano, Mauricio. "Horacio Castellanos Moya o la estética del cinismo" www.sololiteratura.com/hor/horlaestetica.htm (Consultado: 11/3/2014).

Castellanos Moya, Horacio. Baile con serpientes. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1996.

_____. Donde no estén ustedes. Barcelona: Tusquets, 2003.

_____. Insensatez. Barcelona: Tusquets, 2004.

_____. El asco. Thomas Bernhard en San Salvador. Barcelona: Tusquets, 2007.

_____. El sueño del retorno. Barcelona: Tusquets, 2013.

Contreras Castro, Fernando. Los peor. San José: Farben, 2005.

Cortez, Beatriz. "Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra" www.nacion.com/ancora/2001/marzo/11/historia3.html (Consultado: 8/3/2014).

_____. Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra. Guatemala: F&G, 2010.

Cusset, François. French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis. Paris: La Découverte, 2005.

Foucault, Michel. L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982. Paris: Gallimard, 2001.

Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza, 2006.

Harvey, David. La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Menjívar Ochoa, Rafael. De vez en cuando la muerte. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

_____. Cualquier forma de morir. Guatemala: F&G, 2006.

_____. Instrucciones para vivir sin piel (versión inédita tapuscrita). Flagstaff 1999-San Salvador 2002.

_____. Breve recuento de todas las cosas (versión inédita tapuscrita). México D.F. 1998-San José y Phoenix 1999-San Salvador 2000, 2002 y 2004.

Nietzsche, Friedrich. Ecce homo. Madrid: Alianza, 2005.

Onfray, Michel. Le sculpture de soi. La morale esthétique. Paris: Grasset, 1993.

_____. Cynismes. Paris: Grasset, 2007.

Quirós, Daniel. "Ahora solo creo en lo que cargo entre las bolsas: la política del cinismo en la posguerra centroamericana" istmo.denison.edu/n21/proyectos... (Consultado: 8/3/2014).

Rey Rosa, Rodrigo. Que me maten si... Barcelona: Seix-Barral, 1997.

_____. Severina. Madrid: Alfaguara, 2011.

_____. Los sordos. Madrid: Alfaguara, 2012.

_____. Imitación de Guatemala. Cuatro novelas breves. Madrid: Alfaguara, 2013.

Rossi, Anacristina. María la noche. San José: Editorial Costa Rica, 2006.

_____. Limón reggae. San José: Legado, 2007.

Sevilla Arroyo, Florencio. La novela picaresca española. Toda la novela picaresca en un volumen, Madrid: Castalia, 2001.

Sloterdijk, Peter. Crítica de la razón cínica (2 tomos). Madrid: Taurus, 1989.

Torres Rivas, Edelberto. Revoluciones sin cambios revolucionarios. Ensayos sobre la crisis en Centroamérica, Guatemala: F&G, 2013.

Novelando capítulos de la historia de Panamá: Juan David Morgan y su narrativa histórica

Humberto López Cruz*
University of Central Florida

“Una imagen semejante de la nación –o narración– puede parecer imposiblemente romántica y excesivamente metafórica pero es de esas tradiciones del pensamiento político y del lenguaje literario que la nación emerge como una poderosa idea histórica en Occidente”.

Homi K. Bhabha (211)¹

Resumen

Este ensayo intenta aproximarse a la narrativa de Jorge Thomas/ Juan David Morgan desde la vertiente histórica. Tomando como punto de partida el aserto de Homi K. Bhabha sobre la nación y su posible narración, en la primera parte del estudio, el discurso textual apela a un lector que tiene que involucrarse en la trama para así lograr una satisfactoria comunión con el mensaje que propone el autor. En la segunda parte, se percibe la posibilidad de un asentamiento literario en lo que sería la república de Panamá. El acercamiento historiográfico que subyace de esta exposición novelada posee el lenguaje literario estipulado para que la nación, en su narración, afirme su imagen ante sus lectores.

Palabras clave

Narrativa contemporánea panameña, Juan David Morgan, nación y narración, novela histórica, historiografía

* Humberto López Cruz nació en La Habana, Cuba. Profesor, investigador y crítico literario. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Florida State, en Tallahassee. En estos momentos imparte clases de literatura y civilización latinoamericanas en la Universidad de la Florida Central, en Orlando. Entre sus últimas publicaciones destacan ediciones compiladas sobre Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante y Rosa María Britton. A su vez, es autor de dos poemarios Escorzo de un instante, presentado en Cádiz en 2001 y Festinación (2012). Es coeditor de libros sobre Reinaldo Arenas y Dulce María Loynaz. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales e internacionales sobre aspectos de la literatura del Caribe, Centroamérica y la producida por hispanos en los Estados Unidos. Vive en Orlando.

¹ Esta cita de Homi K. Bhabha, esencial para el desarrollo de este ensayo, fue la introducción (1-7) de su imprescindible publicación, Nation and Narration. El epígrafe ofrece la traducción llevada a cabo por Álvaro Fernández Bravo, pero el original puede ser consultado, así como otros puntos de interés, en el texto que se incluye como parte de las obras citadas.

Abstract

This essay attempts to approach the narrative of Jorge Thomas / Juan David Morgan from the historical aspect. Taking as starting point Homi K. Bhabha's assertion on the nation and its possible narration, in the first part of the study, the textual discourse appeals to a reader who has to get involved in the plot in order to achieve a satisfying communion with the message that the author proposes. In the second part, it is perceived the possibility of a literary settlement in what would become the Republic of Panama. The historiographical approach that underlies this fictionalized literary exposure possesses the stipulated language for the nation, in its narration, affirms its image before its readers.

Keywords

Contemporary Panamanian Narrative, Juan David Morgan, Nation and Narration, Historical Novel, historiography

En un enjundioso estudio, Juan José Sebreli manifiesta que “la filosofía de la historia es ineludible”. El ensayista argentino aporta la prueba a esta locución y dice que son las preguntas que constantemente se formula, no el filósofo sino el hombre común y que “constituyen aunque sólo sea una filosofía de la historia vulgar e inconsciente” (368). Por su parte, Guillermo Cabrera Infante nos recuerda que los detractores de Heródoto, en su función de primer historiador, lo apodaban como “el padre de la mentira y su hija, la historia, era conocida como la madre de la infamia” (389). El escritor cubano concluye con un rotundo aserto que la historia es “sólo un libro llamado historia, con autor, título en la portada y pie de imprenta” (396). Entre estos dos afianzamientos críticos encaja la novelística histórica, en especial la latinoamericana actual, que necesita asentarse dentro del acervo cultural de la región que representa; la subjetividad de sus autores puede ser un factor relevante.

Un aspecto destacado de esta literatura en la América Latina contemporánea es el interés de autoafirmación revelado por sus prosistas al establecer un compromiso moral con la nación. No pretendo equiparar esta aseveración solamente con una reescritura histórica; esta última es una variante que descuelga en casi todos los escritores a través del continente latinoamericano. Me refiero, además, a un replanteamiento sobre la actitud del país, y la de sus habitantes, ante un hecho específico en una época determinada. El autor en cuestión no tan sólo reevalúa el suceso histórico sino que lo presenta y deja que el

lector llegue a sus propias conclusiones. De ahí que mi interpretación conjeture que el texto se erige como un referente de enjuiciamiento político y no simplemente como una revisión de la historia.

El novelista panameño Juan David Morgan (1942-)² ha mantenido una firme trayectoria literaria en lo concerniente a la narrativa histórica. Sin pretender abarcar la totalidad de sus entregas, sería apropiado aludir a su discurso de recibimiento en la Academia Panameña de la Lengua; el mismo constituye un pertinaz alegato al discurso historiográfico. Además de nombrarlo, “La novela histórica: ¿autenticidad o verosimilitud?”, concluye con un postulado que clarifica la conjunción disyuntiva del título: “las actuaciones de los personajes superaron con creces los límites de lo imaginable. Entonces, ¿por qué no novelarlo tal cual ocurrió?” (73). Morgan fundamenta su argumentación bajo los pilares de autenticidad y verosimilitud, subrayo la nueva conjunción, al infundirle a sus novelas el recuento histórico necesario para que se perciban como una prolongación de los acontecimientos, una apología al devenir nacional ya que según sostiene, “todas fueron objeto de una minuciosa investigación, y las escribí consciente de que podrían ser mi contribución a que los panameños conocieran mejor su historia y, así, aprendieran a apreciar más su país” (72). Los textos, que se implican novelados, van a mostrar un discernimiento histórico en el que el autor, el lector y la nación comulguen en un discurso de inclusión donde la preocupación imperante sea la fidelidad hacia la historia como asignatura y no tan sólo como fondo descriptivo.³ Andrei Ionesco ha señalado que “Latinoamérica es un ámbito en que el compromiso del escritor ha sido y sigue siendo una tarea ineludible” (65) para continuar recalcando que dicho compromiso debe asumirse como una actitud cívica responsable que el citado escritor de turno tiene que establecer con el ambiente en que se vive (65). En otras palabras, el autor va a relatar y el lector va a nutrirse de una exposición didáctica donde su grado de aprendizaje dependa de cuánto pretenda aceptar como su verdad y cuánto desee involucrarse en la trama que se devela ante sí mismo. La generalidad de este trabajo aspira a presentar las novelas de Morgan ya enmarcadas dentro de una lectura histórica donde la nación, entiéndase Panamá, se

2 Antes de adentrarme en este estudio quiero señalar que Juan David Morgan ha utilizado, en múltiples ocasiones, el seudónimo Jorge Thomas. Para este ensayo, he decidido seguir de acuerdo a las publicaciones; o sea, a la elección del autor. Las entregas que hayan sido editadas bajo su nombre aparecerán en las obras citadas bajo Morgan; las otras, podrán hallarse bajo Thomas. Asimismo, las citas y referencias textuales que requieran apuntar al autor lo harán dependiendo del nombre que aquél haya escogido al publicar la novela reseñada

3 Cualquier interesado que quiera repasar la historia de Panamá como asignatura puede consultar el texto de Ernesto de Jesús Castillero Reyes que aparece como parte de las obras citadas.

fragüe como idea y se poseione de sus espacios, político y geográfico, sin que por ello los textos deban abandonar el lenguaje literario.

Una apelación a la consciencia

“La nación surge de la voluntad de vivir juntos
a través de una comunidad de vivencias
y de valores compartidos”.

Ricardo Arturo Ríos Torres (35)

El epígrafe de esta subdivisión del ensayo es la base de la cual quiero partir para ejecutar una lectura de responsabilidad social dentro de dos novelas del escritor mencionado, esta vez bajo el seudónimo de Jorge Thomas, *Con ardientes fulgores de gloria* y *Cicatrices inútiles*.⁴ A pesar de ser una revisión histórica desde el sentido más convencional de la definición, no deja de plantear un cuestionamiento cívico que apela al lector como juez que deberá emitir su veredicto sobre situaciones que aún no han quedado completamente resueltas; dicho de otra forma, la lectura demanda una postura activa del colectivo social. La preocupación de Thomas en relación con eventos internacionales experimentados por Panamá hace que su narrativa se inserte dentro de este enclave que ahora quiero examinar bajo otras circunstancias; o mejor aún, aplicándole otra perspectiva a su discurso literario.⁵

Los dos casos que dan origen a ambas novelas, respectivamente, tienen lugar dentro de la república de Panamá. A pesar de haber ocurrido dentro de la geografía nacional, el involucramiento de otras naciones hace que dichos conflictos se internacionalicen, máxime cuando su repercusión afectó, en su momento, a más de una nación. Me refiero a la separación de Panamá de la república colombiana como preludeo al comienzo de la construcción del canal interoceánico —sucesos que se reflejan en *Con ardientes fulgores de gloria* y, ochenta y seis años más

4 Tal como fuera observado en una nota precedente, Jorge Thomas es el seudónimo de Juan David Morgan. Regreso a este punto ya que la publicación en Santafé de Bogotá de su novela *Con ardientes fulgores de gloria* llevó, no tan sólo el título de ¡Arde Panamá! sino que apareció bajo el verdadero nombre del autor. He cotejado ambas versiones y son idénticas a excepción del prólogo de Alfonso López Michelsen (11-14) que ostenta la edición colombiana. En la primera parte de este trabajo, todas las indicaciones sobre el autor estarán orientadas a su seudónimo y las referencias a la mencionada novela tendrán como base la edición panameña.

5 Este concepto fue el tema de una charla en el XIV Congreso Internacional de Literatura Centroamericana, CILCA 2006, llevado a cabo en la Universidad de Cáceres, Cáceres, España. A su vez, una versión del trabajo leído fue publicada bajo “Con ardientes fulgores de gloria y Cicatrices inútiles: una lectura de responsabilidad social en dos novelas de Jorge Thomas”, en *Texto Crítico* 17 (2005): 21-29, de la Universidad Veracruzana. Agradezco a su editor y director, Sixto Rodríguez Hernández, la invitación a incluir mi trabajo en su revista.

tarde, a la invasión del istmo por los Estados Unidos— esta vez es el relato que compone *Cicatrices inútiles*.⁶ La historia se puede constatar en cualquier texto dedicado al asunto; lo que Thomas propone es una deliberación social y hasta dónde se puede leer el involucramiento del individuo común en los hechos que afectaron su país.

En *Con ardientes fulgores de gloria*, Thomas fuerza una regresión en el tiempo. El periodista, que actúa como eje narrativo y que muchos años más tarde de la inauguración del canal intenta deshilvanar la compleja madeja que culminó en incidencias harto conocidas, nos lleva atrás un par de décadas hasta situarnos en el crucial año 1903. De repente, el lector se encuentra dentro de la vorágine de eventos que van a enfrentar a más de dos naciones entre sí. Los espacios de Bogotá, Washington y Ciudad de Panamá —con la ocasional presencia de París durante la década de los treinta, son los escenarios en que se desenvuelve una trama muy bien urdida y que parece extraída de archivos y grabaciones gubernamentales. Los pasajes están estructurados de modo que el lector es testigo de un sinfín de transposiciones polares donde los convenios, conspiraciones, planes, triunfos, derrotas, van de la mano sin saber cuál precede cuál. Lo significativo de este trazado es que el periodista, desde una plataforma civil, es quien va a reclamar, con su actos, una revisión de la historia, pero un escrutinio diferente, donde sus congéneres sean los encargados de desplegar su versión y así llegar a un consenso. Thomas se sirve de otras voces para responder al llamado del que ha situado en papel preponderante y son estos otros personajes los que ayudarán al desenvolvimiento de la trama.⁷ El lector asiste, desde un primer plano, a una ineluctable responsabilidad impuesta por el autor y aceptada por los involucrados. Repasemos esta cita que aparece como respuesta de uno de los individuos más controvertidos durante el proceso de la construcción del Canal: el francés Phillipe Bunau Varilla, quien responde al periodista desde su propio enfoque deseando una interpretación de esclarecimiento:

Las circunstancias son óptimas para que alguien finalmente, desde la perspectiva del futuro, recoja todas las piezas del rompecabezas y arme lo que fue la verdadera historia de Panamá y del canal. Hará falta investigar todos los ángulos, todas las fuerzas políticas y económicas que

6 También aparece bajo el seudónimo de Jorge Thomas.

7 Una de las voces más significativas que aparece en la novela corresponde a Phillipe Bunau Varilla por su controvertido papel en el desarrollo de los acontecimientos. Es imprescindible incluir a este personaje en la discusión, si es que se pretende que el individuo promedio realice una fructífera lectura del texto y asuma su parte dentro del colectivo social.

confluyeron para que esa portentosa obra se concretara; analizar lo que ocurrió en los Estados Unidos, lo que acontecía en Colombia, y por supuesto, lo que sucedía en Panamá. (27)

El francés concreta: “no hay que afanarse en buscar víctimas ni victimarios, sino tan sólo la verdad desnuda, que es la única forma de reflejar la historia” (27). El proyecto que asume el periodista es confeccionar una crónica de los acontecimientos que rotaron alrededor de la construcción del canal. Luis Carandell ha indicado que “[e]l periodismo como arte literario está en la crónica y en el artículo” (14). Esta propuesta debe considerarse la base para apuntalar una fructífera lectura; o sea, un aspecto que no debe pasar inadvertido. Es a través de la labor periodística que se establece el engarce directo con la sociedad para la cual trabaja. Subrayo que si Thomas va a llevar a cabo una lectura de reflexión donde el lector, en función de ciudadano promedio, sea el principal involucrado, entonces el periodismo tiene que ser la labor pública encargada de exponer lances y provocar una reacción conspiratoria en ese mismo lector. José Ortega apunta que “[e]l periódico, como todo trabajo, se halla condicionado por una base histórica concreta e implica un conocimiento, un mensaje, así como un deseo de influir en el receptor o lector” (111). Obsérvese que el autor crea una percepción receptiva donde la ecuación ha sido modificada: el significado se torna significativo para volver a ser significado; la trama reconstruida por el periodista va constituir la esencia de la novela. Thomas está orientando a su lector; es lo que Umberto Eco amplía en *The Role of the Reader* donde el crítico declara como el autor debe construir un sistema implícito de códigos que sean comprendidos por el lector (7-8). El texto tiene que aparecer como la imagen de una historia que no tan sólo quiere revaluarse sino que quiere el juicio de los más afectados por lo ocurrido. Si la emancipación de Panamá afectó a los gobiernos de Bogotá, Washington y París —sin olvidar la nueva república panameña— está en las manos, y en la palabra, de sus ciudadanos aceptar la parte que les corresponde.

Una vertiente discursiva que marca *Con ardientes fulgores de gloria* es el tratamiento que le dispensa el autor a la narrativa en relación con los personajes. La realidad predomina sobre la función del individuo; éstos responden al relato ya que Thomas está más interesado en una visión histórica —que no va a reescribirse sino inscribirse dentro de la contemporaneidad del lector— que en el desarrollo de los mismos.

Dejando a un lado la figura del periodista, los demás involucrados en la trama se acercan a un posible enunciado conexo, pero no lo retan. La novela sigue su curso y el lector tiene que aportar su parte para constituirse parte del mismo; puede denominarse una función sincrónica. Lois Parkinson Zamora hace alusión a esta característica dentro de esta representación literaria en la actualidad latinoamericana. La crítica señala que los autores rechazan el recuento cronológico a favor de un sistema de referencias y eventos (185-86).⁸ La manifestación explicativa de Thomas se ajusta a esta definición mostrando la importancia de lo expuesto como conector directo que puede afectar al individuo sin que importe su estrato social.

El mejor ejemplo para respaldar esta propuesta lo constituye el desenlace de la novela; sucede en el último parlamento y no debe sorprender que el autor lo haya situado en boca del periodista. Es el momento en que hace entrega de la recopilación de datos —de los que el lector ya ha sido testigo a lo largo de la novela— a la viuda de Bunau Varilla en el sepelio de éste último:

Éste es el único ejemplar de la historia que, muchos años atrás, su marido y yo acordamos escribir. Aunque lo terminé hace un tiempo, creo que después de lo ocurrido nunca hubiera podido dársela a él. Le agradecería, sin embargo, que usted la guarde. Quizás algún día sus nietos sientan curiosidad por conocer de qué manera la extraordinaria y controvertida personalidad de su abuelo contribuyó a forjar la historia de un canal y un país. (498)

El telón de fondo es un París sombrío que no quiere presenciar los hechos; no va a ser juez ya que esta labor no le corresponde, como tampoco le corresponde a Henry Hall, el periodista. Las pruebas han sido presentadas y el jurado, en función individual y no colectiva, lo constituirá el lector de turno. Los nietos del occiso carecen de nombre y de personalidad definida; no es importante ya que lo fundamental es que habrá un lector que se interese en el tema y concluya —una vez finalizada la novela— con un juicio crítico. La lectura de responsabilidad social no podía estar mejor estructurada.

En *Cicatrices inútiles* varían los patrones narrativos.⁹ El fin

⁸ Parkinson Zamora insiste que esta característica aleja la escritura de lo que se considera el realismo literario. Pienso que esto demuestra una madurez en el escritor latinoamericano cada vez más dispuesto a utilizar el texto como vehículo de concienciación social. Véase el artículo de Parkinson Zamora para más información sobre el tema expuesto.

⁹ La invasión de Estados Unidos a Panamá ocurrió el 20 de diciembre de 1989 bajo la

continúa siendo el mismo aunque las características discursivas hayan sido modificadas en su apariencia. En esta novela, el autor apela al realismo literario y se concentra en la formación y evolución de sus personajes mientras que el lector presiente el espacio intangible de una, léase varias, cicatriz. La diferencia entre ambos discursos informativos es de casi un siglo; en el primero, Panamá está en los umbrales de convertirse en república (1903); en el segundo, los panameños llevan casi nueve décadas de un Panamá republicano (1989) quedándoles muy poco tiempo para no tan sólo celebrar su primer centenario de independencia política sino para lograr el tan ambicionado sueño de recuperar el territorio donde fuera construido el canal.¹⁰ No obstante, durante el período en cuestión el país sufre una dictadura, la de Manuel Antonio Noriega, y Estados Unidos decide invadir el istmo. No hace falta aclarar que algo de tal envergadura tiene que afectar todos los sectores sociales de república. Thomas crea una multiplicidad de entidades que va a girar alrededor de una causa común: la problemática de la invasión y sus efectos.

Es notable que el autor no se ciña a un grupo social determinado. El relato abarca desde representantes del ejército e individuos de clase acomodada hasta habitantes de las barriadas pobres de la capital y miembros de tribus indígenas; inclusive, el lector accede a elementos del ejército norteamericano. La voz del panameño se funde en un instante de confusión ante la invasión estadounidense, que para muchos era esperada, para no desaparecer ese sentimiento durante toda la novela. La invasión es un referente presente, pero no comprensible; todos se debaten en un *mare magnum* político en los que Thomas quiere destacar no el trance sino las consecuencias. La lectura de responsabilidad social debe ser una *a posteriori* a la invasión ya que la acción colectiva de la sociedad es lo que deberá regir el destino del país. Repasemos las siguientes citas para reafirmar la intención del autor: “[n]o me gustó

administración de George H. W. Bush. No es el propósito de este estudio analizar el trasfondo histórico-político de la operación ‘Just Cause’ a no ser la sección que pueda ofrecer luz al desmontaje literario que sí se adhiere a este trabajo. Para un lector que desee ahondar en el tema, recomiendo el informe preparado por una comisión independiente, The U.S. Invasion of Panama. The Truth Behind Operation ‘Just Cause’ que pudiera ayudar a un mejor entendimiento del hecho histórico. A su vez, consúltese el libro de Malcolm McConnell, Just Cause. Ambos textos aparecen como parte de las obras citadas.

10 Con el amanecer del 1 de enero de 2000, y como resultado del tratado Torrijos-Carter de 1977, las operaciones canaleras fueron revertidas a manos panameñas. Remito al lector interesado en el mencionado tratado así como en otros temas canaleros a la Edición Especial I de la Revista Cultural Lotería titulada “Homenaje a la reversión del canal” y la Edición Extraordinaria de la misma revista nombrada “Panamá: Nación, Estado y Canal”. Al mismo tiempo, no deje de aquilatarse la tesis propuesta por Luis Pulido Ritter (trabajo incluido como parte de las obras citadas) prestando atención al concepto de transregionalidad al referirse a la afluencia de individuos que acudió a Panamá para contribuir con la construcción del canal; es innegable que, a su vez, aportaban con su presencia a la edificación de la cultura nacional.

lo que vi y oí hoy en el Congreso General de Estado, [...] Los partidos políticos quieren gobernar como si nada, como si aquí no hubiera habido un Noriega y una invasión. Ellos creen que fueron electos ya” (155). Para continuar:

Lo más terrible de todo es que en el gobierno, ido Noriega, ya nada nos une y cada partido político hala para su lado. [...] Son seis meses ya los que han transcurrido y esa gente ni siquiera ha visto los planos de sus nuevas viviendas. [...] No hay seguridad en las calles, la basura no se recoge, las peleas de los diferentes bandos del gobierno ya son del dominio público, los medios noticiosos empiezan a atacar al gobierno abiertamente, en la misma Fuerza Pública se advierten señales de rebeldía. (166-67).

Nótese que Thomas sitúa los discursos previos en boca de una de las voces más determinadas de la novela. Hay que observar que es una mujer involucrada en asuntos gubernamentales y que la novela fue publicada apenas un quinquenio después de la invasión. Existe una intersección implícita con *Con ardientes fulgores de gloria* ya que la intención del autor vuelve a ser la misma: el individuo tiene que asumir su pasado para enfrentar el presente; la labor del escritor es de alerta, pero el lector tiene que sumarse a una lectura especulativa destinada a trascender el texto y encarar el conflicto social. El mismo Ionesco, visto con anterioridad en otra cita, indica que:

Cuando los conflictos políticos, sociales y económicos que constituyen la fuerza evolutiva y dinámica de un país pueden manifestarse libremente a través de los órganos de representación naturales de los intereses en pugna, el encargo social del público al escritor no es el mismo que en aquellos otros países en los cuales los intereses y aspiraciones de los distintos grupos de presión carecen de un cauce legal para expresarse. (67)

Panamá puede expresarse y Thomas es consciente de esta facultad; no obstante, el autor tiene que recordarle al individuo que el Poder hay que asumirlo y manejarlo hacia un interés colectivo. Es un Poder que construye, pero también destruye. La responsabilidad del individuo ya está delineada y la narrativa que engloba al sujeto ha pasado a ser el objeto. La simbólica cicatriz que fue labrada por elementos internos y externos a la república no va a desaparecer y es el

individuo, una vez más en función colectiva, quien debe comprometerse con una causa que siempre ha sido suya. Thomas concluye en una forma pesimista la novela; las consecuencias de la invasión quedan inscritas en todas las clases sociales. Varios mueren: el hermano del militar (129), el hijo de la diputada (133), el marginado (84-85) y el indígena (187-88). La invasión no discrimina ningún sector, todos terminan afectados; la nación pierde a sus ciudadanos, es lógico que queden marcas vitalicias. El soldado norteamericano que llegamos a conocer sobrevive, pero queda lisiado; es la cicatriz que le recordará Panamá y las incidencias de 1989. Al mismo tiempo, el lector presente que hay una trasmutación referencial a ser el país invasor el que queda marcado por una *cicatriz inútil* y no el individuo en cuestión.

El razonamiento femenino que esgrime el punto de resistencia, y de quien he citado algunos parlamentos fundamentales, es el que va a dejar la incógnita sobre el futuro de la nación. Thomas se sirve de la voz de la diputada para sugerir un debate: ¿valió la pena la invasión? El lector debe responder la pregunta; el argumento no la facilita. Dicho personaje renuncia a su cargo, no está de acuerdo con el giro que ha tomado la política de su país. Al denunciar la situación existente en la capital, el autor no tan sólo reescribe ese fragmento de la historia sino que fuerza una introspección sobre el estado de la república. Veamos cómo Thomas describe las circunstancias de Panamá, después de la invasión, como parte de la alocución de dimisión de la diputada. Obsérvese que titula el escrito “Mi gran decepción” (184):

Hoy me llena de tristeza comprender que ni la más feroz de las dictaduras ni la invasión del suelo patrio por un ejército extranjero han sido capaces de producir en nuestros políticos tradicionales la inspiración y la motivación necesarias para escaparse de la mediocridad y dar al país lo que, después de tanto sufrimiento, sin duda se merecía: un gobierno realmente interesado en resolver los enormes problemas del país. (184-85).

Es fácil aceptar que este fragmento haga que el lector medite sobre lo expuesto con anterioridad y realice un balance de lo que ha experimentado el país, especialmente si ha sido testigo directo de los sucesos. Thomas vuelve a apelar al periodismo como punto de partida de la posterior reflexión. No podemos leer el artículo de prensa redactado por la exdiputada, regresada ahora a su previa labor periodística, como una señal de fracaso; el autor no intentaría auspiciar un cuestionamiento

social desde una plataforma de derrota. El Poder, que pudo haber construido, destruyó; es un llamado a que el mismo Poder se oriente en vías de reconstrucción.

El canal de Panamá es una realidad imborrable; su construcción, una acertada obra de ingeniería como no se había visto hasta entonces. La invasión de Panamá es una dolorosa cicatriz que marcará la joven república; las consecuencias están aún por estimarse en toda su complejidad. Ambos acontecimientos, tal como esa asignatura llamada historia, son irreversibles y tanto Panamá como las otras naciones involucradas los llevarán en sus anales. No obstante, la lectura de responsabilidad social propuesta por Thomas en *Con ardientes fulgores de gloria* y *Cicatrices inútiles* no debe ser desestimada. De la misma manera que el autor valora al ciudadano y lo considera elemento fundamental para la mejora de una sociedad, el individuo tiene que involucrarse y suscribir su compromiso en los asuntos que le atañen. La prosa de Thomas, testimonio social que establece la conexión necesaria entre autor y lector, invita a dicha lectura. Si esto ocurre, las novelas analizadas habrán cumplido su propósito.

Una referencia reivindicadora

“Que es mi barco mi tesoro
Que es mi Dios la libertad,
Mi ley la fuerza y el viento,
Mi única patria el mar”.

José de Espronceda (68)

A pesar de constituir un relato basado en eventos históricos que tomaron lugar siglos antes de las dos novelas comentadas, esta otra aportación de Juan David Morgan, olvidado ahora su seudónimo literario y que ocupa la segunda parte de este ensayo, recurre a un ambiente poco común, pero real en la formación de las nuevas repúblicas latinoamericanas. La historiografía resultante de esta nueva entrega accede a un escenario fundamental en la transición experimentada por las colonias y su inexorable destino en el mapa de la región; o sea, el Caribe, el espacio geográfico donde se efectuarían las batallas previamente orquestadas en Europa. El corso y la piratería, tan popular durante el período histórico colonial, también dejaron cicatrices —como todas, podrían tildarse de inútiles pero necesarias— en un Nuevo Mundo que insistía en instalarse, por méritos quizás no propios, en un significativo capítulo de la evolución de la civilización occidental.

La defensa y el mantenimiento de las colonias españolas en América constituían un reglón importante en el presupuesto que debía contabilizar Madrid. Juan Eslava Galán advierte que “la defensa de las colonias americanas y de la flota mercante contra los continuos ataques de piratas y corsarios franceses, ingleses y holandeses se fue encareciendo hasta alcanzar proporciones alarmantes. En el siglo XVIII absorbía tres cuartas partes de lo recaudado” (211). Ésta podría considerarse una acertada base para comenzar la lectura que nos ocupa; sin embargo, a medida que se avanza en la narrativa surgen otras posibilidades discursivas que no deben desecharse.

La historia se hilvanó en Europa; se dieron las puntadas necesarias en un paño que se exhibiría en el Caribe colonial.¹¹ Las potencias del Viejo Mundo estaban enfrentadas entre sí en sus interminables conflictos bélicos; las colonias, por su parte, sufrían el resultado de alianzas europeas que cambiaban según los intereses de las naciones involucradas. Éste pudiera considerarse el fondo descriptivo de la novela en cuestión, aunque también podría leerse como una reivindicación de su protagonista. Efectivamente, *Entre el honor y la espada* se asienta en un turbulento período en las siempre tensas relaciones experimentadas entre España e Inglaterra donde el campo de batalla, originado en las cortes, se amplifica como parte de una capitulación que sigue de cerca la vida de un pirata inglés. Es un texto que, como fuera visto en las dos novelas precedentes, se fundamenta en una exposición histórica. Tal vez el autor sugiera que estos personajes superaron lo imaginable, de ahí que no sea necesario un ulterior desarrollo de los mismos dentro de la ficción que ahora presenta.

Al recurrir a los postulados de Georg Lukács sobre el tema se observa que “la novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia” (*Teoría* 86). Al utilizar la cita precedente como posible justificación, se impone preguntar si el autor ha concebido un recuento histórico tras la fachada de la aventura literaria o, en su defecto, es simplemente educar. La conciencia nacional vuelve a erigirse como el narratario que ha de emitir el veredicto; es por ello que se presiente

11 Invito al lector a que examine el texto de Douglas R. Burgess, Jr. Aquí se puede ver cómo las potencias europeas que extendían patentes de corso a sus piratas, después, para acatar posteriores tratados de paz, se retractaban y condenaban a los que hasta entonces habían servido sus intereses ante el enemigo. Véanse con atención los capítulos “His Majesty’s Pleasure’: Henry Morgan and Jamaica” (44-62) y “Oddsfish!” (63-77) ya que enfocan el tema de Panamá.

la presencia de Panamá como el punto culminante hacia donde se encamina *Entre el honor y la espada*. La entonces colonia no es tan sólo el bastión inconquistable para Henry Morgan sino el escenario donde van a convergir los esfuerzos de la trama. La escritura está estructurada bajo el marco de una regresión; cuando se lee el primer capítulo el Morgan filibustero, posible héroe de la novela, ha concluido su vida de pillaje.

El autor ha ingeniado la aparente defensa del pirata, ahora Sir Henry Morgan, en un tribunal inglés para limpiar su nombre de cargos que se le imputan.¹² No obstante, la sección que atañe a este estudio es la concerniente con el ataque a la Ciudad de Panamá. Éste es un hecho esencial en la formación de la identidad nacional panameña; en otras palabras, un reto a la incipiente *panameñidad*. La cita de Lukács respalda el perfil con que ha sido investido Morgan en la novela; no puede aducirse que apoya la postura de los soldados españoles quienes han sido endilgados con la defensa de la ciudad. El lector, además de conocer la historia, concluye que la facción española no tiene el menor ápice de posibilidades en una narración donde, desde el comienzo, aparece vencida. El narrador omnisciente no pierde oportunidad de constatar la impotencia de la defensa ya que la máxima autoridad en el istmo acepta que con los pocos recursos de que disponía, le tocaba demostrar a la Corona que no se había equivocado al encomendarle la formidable tarea de defender una de las más antiguas y emblemáticas de las ciudades españolas ante el inminente ataque de los piratas ingleses, sin duda el más ambicioso jamás organizado por el enemigo número uno de España en el Caribe. (240)

El pesimismo se acentúa durante las explicaciones sobre la defensa de la ciudad y las actitudes de sus moradores; éstas oscilan entre ofrecer misas y proteger sus riquezas hasta la genuina preocupación por el inminente ataque. El autor se asegura de dar voz a ambas partes del litigio, aunque la historia ha sellado el destino; el defensor ciudadano siente el abandono interno que se adhiere a la interioridad de su personaje: “Era un día radiante de verano, ninguna nube manchaba la bóveda celeste y una brisa fresca bajaba de la cordillera. Día hermoso para

12 Nótese que la acusación efectuada contra Henry Morgan en las cortes londinenses estaba basada en la traducción y subsecuente publicación en Inglaterra del texto de John Exquemelin. Si algún escéptico lector quisiera ahondar en esta parte de la novela de Juan David Morgan, sugiero acudir a la publicación de Exquemelin, *The Buccaneers of America*. Como es de esperar, recomiendo leer con detenimiento el testimonio del autor en los capítulos IV-VI de la tercera parte (185-223) donde narra la aventura del pirata en Panamá. Es importante observar que el testimonio de Exquemelin está en directa contraposición a la esencia de *Entre el honor y la espada* justificando, de este modo, la necesidad del novelista panameño de abogar, para la sorpresa de algún que otro lector, por una inusual faceta del pirata.

morir” (264). Aunque la plataforma discursiva sea un aspecto histórico ineludible, la novela dogmatiza un capítulo de afirmación de un Caribe colonial que, basado en la popularidad del evento, encuba sentimientos que se verían, *a posteriori*, en el nacionalismo de la región.

De esta forma, el llamado enemigo número uno necesita triunfar. Henry ha sido designado el héroe y tiene que responder ante las características atribuidas al mismo; la victoria tiene que ser suya y Panamá no podrá evitar el saqueo.¹³ El pirata responde a la definición decimonónica del héroe romántico; el alegato de Espronceda, de donde se ha extraído el epígrafe que encabeza este acápite del estudio, apunta al tema patrio a desarrollarse en el mar. A pesar de ello, el autor revierte el enunciado ficcional transmutando el espacio marítimo por la colonia panameña y, de esta forma, se comienza a reparar en la nacionalidad de una región que, fundamentado en la novela, utiliza Panamá como referente en la escritura. A simple vista, no deja de sorprender el aura de afecto con que Juan David Morgan ha salpicado a su personaje; se exalta la valentía del individuo mientras se percibe un velado reproche hacia la colonización. La proyección textual de Henry podría enmarcarse dentro de una reivindicadora redacción de lo acaecido; no obstante, la actitud del pirata podría ser entendida desde una óptica alterna.

Una lectura más demandante podría presuponer que tras un cariz histórico se ensambla el embrión de una nación. El autor recurre a expresiones como “Panamá se encontraba ya al alcance de su mano y comenzaba a cristalizar aquel sueño que comenzó a acariciar la primera vez que contempló el mar siendo apenas un niño” (238) o “Morgan no descansaría hasta atacar Panamá” (239) para otorgarle al istmo el protagonismo necesario capaz de eclipsar la visión, o percepción historiográfica, que pudiera intuir el lector hacia una indefectible inclusión de la presencia del pirata en la narrativa.

Al recurrir a otra premisa de Lukács sobre la novela histórica, es atractivo sopesar que “la invocación de independencia e idiosincrasia

13 El lector puede consultar el texto de Peter Earle, *The Sack of Panamá*, para un detallado recuento de la campaña panameña de Morgan o, como reza en el subtítulo, las aventuras de Sir Henry Morgan. Nótese que la investigación realizada por Earle cuenta como zócalo informativo el Archivo General de Indias, en Sevilla (10). Además, préstese concreta atención a los capítulos “La defensa de la ciudad” (209-16) y “La batalla por Panamá” (217-25) para constatar la afirmación colonial existente en el istmo y cotejarlo con el discurso nacionalista que aparece en la novela que ocupa este ensayo. Por otra parte, sería recomendable acceder al texto de Stephan Talty, *Empire of Blue Water*, en particular los capítulos “Isthmus” (209-31), “City of Fire” (232-52) y “Aftermath” (253-84), y así poder observar otra apología de la vida de Henry Morgan como pirata y verificar las embestidas llevadas a cabo en varios puntos del Caribe español para culminar con el asalto y destrucción de la Ciudad de Panamá. Finalmente, como nota adicional, los lectores podrán repasar el capítulo VII del texto de Castellero Reyes como una posible versión más condensada de los sucesos expuestos.

nacional se halla necesariamente ligada a una resurrección de la historia nacional, a los recuerdos del pasado, a la pasada magnificencia, a los momentos de vergüenza nacional, no importa que todo desemboque en ideologías progresistas o reaccionarias” (*La novela 23*) con las peripecias de Henry en Panamá. La recuperación de un fragmento histórico ha servido, *a priori*, para orquestar el recuento de un tema popular donde el lector es consciente de los pasos que seguirá la trama. Sin embargo, el autor sugiere que el verdadero propósito se inscribe en una lectura de reconocimiento nacional; el istmo tiene identidad propia. No es un asentamiento colonial ni el territorio que sería, tras la independencia, anexo a la Gran Colombia; es la imputación de una realidad en ciernes que demanda, a través de la prosa, la afirmación de la aludida ideología reaccionaria que, en el momento adecuado, no vacile en situar Panamá como punto culminante de *Entre el honor y la espada*. El juicio de Henry es tan sólo una fachada emplazadora de un proyecto más abarcador: situar la nación dentro de un lenguaje político como discurso demoledor que se afinque en la autenticidad del individuo. La somera mención de que “ante nosotros se abre la puerta que nos conducirá a la fortuna y a la gloria” (260), avala en el mapa un lugar inamovible donde no sólo hay riquezas físicas sino que su conquista proveerá la gloria a los vencedores. Cabría preguntarse ahora el porqué del referido alegato cuando ya Henry goza de la reputación que lo acompañaría aun después de su muerte y cuando ya ha saqueado diversos puertos del Caribe español. La respuesta parece apuntar hacia la aserción de que consolidar la nación en la legitimidad de la región ha sido siempre un designio ulterior más allá de cualquier duda; Juan David Morgan ha estructurado su entrega al punto que la insinuación textual amparada en el clímax discursivo es el rescate de la nombrada magnificencia donde Panamá vuelve a ser la principal protagonista.

El mapa ya ha sido cartografiado de acuerdo a las exigencias de la situación. Los castillos que el héroe debe conquistar aparecen dentro de su propio horizonte de recepción; las hazañas están delineadas ante sí. No puede inscribirse en sorpresa ante el lector que los acontecimientos novelados, entiéndanse tal vez históricos, ocurran sobre un terreno al que hoy conocemos por Panamá. El triunfo, temporal, pertenece a Henry; no se le va a sustraer al asaltante el mérito, si pudiera utilizarse el término, del detrimento del enclave colonial. Ambos vocablos, héroe y hazaña, han sido vinculados directamente con el pirata en la narrativa; a pesar de ello, el autor va a usar la en ese entonces casi invisible nación para destronar al presunto paladín. La conquista de la Ciudad de Panamá, cénit en la carrera de pillaje de Henry, va a acarrear un

precio alto en su vida; la paradoja es que entrañará su destrucción. Juan David Morgan, al instante, reconstruye la recién demolida colonia para asentarla en unos anales históricos de donde sería imposible hacerla desaparecer. *Entre el honor y la espada* afianza la permanencia de Panamá como la nación que, desde sus cenizas, iniciaría la decadencia de Henry. Al regreso del pirata a casa “comenzó a sentir escalofríos y un intenso dolor en el cuerpo. ‘La fiebre del Chagres’, se dijo, alarmado. Pensó en Mary Elizabeth y se sintió reconfortado y agradecido de que ella hubiera estado dispuesta a compartir su vida. Nadie mejor que ella para cuidar de él” (287). Aunque a estas alturas se dude de la heroicidad del personaje, el autor quiere que hasta el fin quede investido con sus características de héroe. Es viable, entonces, notar cómo Henry acude a su dama para exhalar sus últimos estertores en los que Panamá se repite hasta que el lector más escéptico comprende que el subterfugio de la trama, con las ya comentadas alabanzas al pirata, ha sido el discurso de asentamiento de la nación en la posibilidad de la resurrección de una idea para la necesidad de la novela. La recursividad del texto comprueba el propósito de recurrir, si fuera requisito la excusa, a espacios comunes de la historia para constatar cómo la aludida esencia se emplaza en el acaecer humano del istmo antes de que la región se percatara de una rudimentaria eclosión de su fragmentación política y sus diversos movimientos independentistas. La historicidad novelada vuelve a constituir el fundamento escogido para afirmar una nación y su correspondiente homogeneidad nacional; a su vez, Panamá es el espacio figurado donde convergerán las aristas que conforman la aspiración de la novela.

El trazado de la superficie terrestre necesita un componente físico y la mención del río Chagres como iniciador del descenso de Henry merece ser traído a colación. Desde una manifestación geográfica, este accidente acuático se percibe, metonímicamente, como una expresión de la interioridad de Panamá; la introversión de la nación se remonta corriente adentro hasta lo intrínseco de su autenticidad. El pirata accede a Panamá, y abandona la ciudad, a través del río; va en busca del mar, su refugio. No en balde, Ricardo Ríos Torres le dedica uno de sus ensayos y recaba para el Chagres el derecho que merece dentro de la identidad cultural de la colectividad: “Soy la matriz del devenir existencial del hombre panameño. [...] Soy el cordón umbilical de la patria” (146). Además, hay una breve alusión a su cauce que, a partir de la postura que este ensayo adopta ante *Entre el honor y la espada*, pudiera admitir una posibilidad adicional de entendimiento. Ríos Torres apunta que durante la colonia se hizo famoso el camino del Chagres y que piratas,

como Henry Morgan, convirtieron su ruta en “la del saqueo, zona de peligro y muerte” (147). Una lectura inicial no vacilaría en aceptar que la muerte señalada es la propiciada por los piratas a los defensores del bastión colonial durante el ataque, pero una más detenida quizás se atreva a sugerir que la muerte es la propinada al invasor. De este modo, el río transformado venga el ultraje extranjero y clama para sí el derecho de la defensa ante la agresión externa; éste es un arbitrio que vuelve a ratificar la existencia de la nación y sitúa Panamá, una vez más, en el centro del eje discursivo.

La aducida narrativa reivindicadora cumple con su cometido y absuelve al pirata de los cargos imputados en Londres. La novela, empero, es más ambiciosa: asienta a Panamá en el istmo; una lectura nacionalista le concede identidad propia. Repasando al crítico húngaro, Goldmann concluye que “La novela es para Luckás la principal forma literaria de un mundo en el cual el hombre no está en su casa ni es del todo extranjero. [...] Hace falta para que haya novela, una oposición radical entre el hombre y el mundo, entre el individuo y la sociedad” (163). En *Entre el honor y la espada* se ratifica dicha observación al yuxtaponerse las ansias de Henry de asaltar Panamá con el resultado, para el pirata, tras finalizar la empresa. El texto no permite que el personaje pueda hallarse a plenitud tras el supuesto triunfo; es más, el lector corrobora que al éste consumir su más encarecido anhelo, punto culminante de la crónica, comienza su declive. El autor no es parco al subrayar que la subsecuente victoria de Henry en las cortes no logra que se sienta en casa en Inglaterra ni en Jamaica; la añoranza hacia el mar es más fuerte: “Siempre lo extrañaré” (356). Tampoco sorprende que la tumba del pirata sea arrasada por el mar, que el fuerte Morgan (llamado así en su honor) se esfume durante la tormenta, ni que la última frase de la novela corresponda a la viuda, “Henry siempre quiso que lo enterraran en el mar” (364). Juan David Morgan, en control absoluto de la oposición binaria que ofrece su discurso novelístico, hace que mientras Henry desaparece —sin que jamás se eclipse el protagonismo con que ha sido investido—, Panamá, como ciudad y como identidad cultural independiente, comience su reconstrucción en una mejor ubicación geográfica. El autor, sirviéndose de la historia como excusa para la escritura, conduce al individuo hacia el punto de establecer con lucidez una relación positiva con el espacio que emerge. El acercamiento historiográfico que subyace de esta versión novelada posee el lenguaje literario estipulado por Homi K. Bhabha para que la nación, en su narración, afirme su imagen ante sus lectores.

Bibliografía

Bhabha, Homi K. "Narrando la nación". La invención de la nación. Comp. y trad. Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires: Manantial, 2000. 211-19.

_____. Nation and Narration. New York y Londres: Routledge, 1990.

Burguess, Jr., Douglas R. The Pirate's Pact: The Secret Alliances between History's Most Notorious Buccaneers and Colonial America. New York: McGraw Hill, 2009.

Cabrera Infante, Guillermo. "¿Qué cosa es la historia, pues?". Mea Cuba. 1992. Madrid: Alfaguara, 1999. 388-96.

Carandell, Luis. "El periodismo, género literario". Foro hispánico: revista hispánica de los países bajos 12 (1997): 13-16.

Castillero Reyes, Ernesto de Jesús. Historia de Panamá. Panamá: Np, 1989.

Earle, Peter. The Sack of Panamá. New York: Viking P, 1981.

Eco, Umberto. The Role of the Reader. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Eslava Galán, Juan. Historia de España contada para escépticos. Barcelona: Planeta, 2010.

Espronceda, José de. Poesías. Ed. Domingo Ynduráin. Barcelona: Bruguera, 1981.

Exquemelin, John. The Buccaneers of America. 1684. Ed. William Swan Stallybrass. Introducción Andrew Lang. Glorieta, NM: Río Grande P, 1992.

Goldmann, Lucien. "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács". Epílogo. Teoría de la novela. Por Georg Lukács. Trad. Juan José Sebrelli. Buenos Aires: Siglo XX, 1966. 149-78.

Independent Commission of Inquire on the U.S. Invasion of Panama. The U.S. Invasion of Panama. The Truth Behind Operation 'Just Cause'. Boston: South End, 1991.

Ionesco, Andrei. "Compromiso artístico y compromiso político en Latinoamérica". Cahiers roumains d'études litteraires 1 (1988): 65-75.

Lukács, Georg. La novela histórica. 1955. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1966.

_____. Teoría de la novela. Trad. Juan José Sebrelli. Epílogo Lucien Goldmann. Buenos Aires: Siglo XX, 1966.

McConnell, Malcolm. Just cause. The Real Story of America's High-Tech Invasion of Panama. New York: St. Martin's P, 1991.

Morgan, Juan David. Entre el honor y la espada. México: Planeta Mexicana, 2013.

_____. "La novela histórica: ¿autenticidad o verosimilitud?". Lotería 506 (2013): 65-74.

Ortega, José. "Periodismo, literatura y compromiso". La palabra y el hombre 96 (1995): 111-37.

Parkinson Zamora, Lois. "Synchronic Narrative Structures in Contemporary Spanish American Fiction". Latin American Fiction Today. Ed. Rose S. Minc. Takoma Park, MD: Hispamérica, 1979. 185-96.

Pulido Ritter, Luis. "Crónica del Colón/Man: para un acercamiento a la transregionalidad de la modernidad caribeña". Trans(it)Areas.

Convivencias en Centroamérica y el Caribe. Un simposio transareal. Ed. Ottmar Ette, Werner Mackenbach, Gesine Müller y Alexandra Ortiz Wallner. Berlín: Tranvía, 2011. 333-47.

Revista Cultural Lotería. "Homenaje a la reversión del canal". Edición Especial I (Julio 1999): 1-177.

_____. "Panamá: Nación, Estado y Canal". Edición Extraordinaria (Agosto 1999): 1-503.

Ríos Torres, Ricardo Arturo. Memoria de mis memorias. Panamá: Círculo de Lectura Guillermo Andreve, 2008.

Ríos Torres, Ricardo Arturo y Luis Felipe Ríos Torres. Los rostros del tiempo. 3ª ed. Panamá: Universal Books, 2009.

Sebrelli, Juan José. El asedio a la modernidad. Barcelona: Ariel, 1992.

Talty, Stephan. Empire of Blue Water. New York: Crown, 2007.

Thomas, Jorge. Cicatrices inútiles. Panamá: Causadías, 1994.

_____. Con ardientes fulgores de gloria. Panamá: Grijalbo, 2000.

Africanidad and the Representation of the Female Character in Three Novels by Manuel Zapata Olivella

Uchenna P. Vasser*

Winston-Salem State University

Resumen

Este artículo se ocupa de acuerdo al criticismo feminista de tres novelas publicadas a mediados del siglo veinte por el colombiano Manuel Zapata Olivella, *Chambacú, corral de negros* (1963), *En Chimá nace un Santo* (1964) y *El Fusilamiento del Diablo* (1986), que dibujan las luchas de las minoritarias comunidades negras a lo largo del Caribe y del litoral Pacífico colombiano. La premisa fundamental de este artículo es la representación femenina de Olivella entre su interés por abogar por un amplio movimiento de masas por los derechos sociales. El llamado por la movilización para alcanzar justicia social forma la base de la Africanidad en Zapata Olivella, una ideología apoyada en la historia africana en las Américas y sus luchas por la reafirmación. Zapata Olivella argumenta que la *Africanidad* lleva los elementos de una verdadera identidad cultural americana. Con el criticismo feminista estoy sugiriendo una cierta mirada en la representación de la mujer y su ausencia de acción en el verdadero marco de apoyo de Zapata Olivella por la protesta socio-política.

Palabras Claves

Colombia, historiografía diaspórica africana, Africanidad, identidad cultural, feminismo crítico

Abstract

This article engages in feminist criticism of three novels published in the mid-twentieth century by the Colombian Manuel Zapata Olivella. *Chambacú, corral de negros* (1963), *En Chimá nace un Santo* (1964), and *El fusilamiento del Diablo* (1986), sketch the struggles of black/minority communities along the Caribbean and Pacific littorals of Colombia. The fundamental premise of the article is Zapata Olivella's

* Uchenna P. Vasser is a scholar of Afro-Hispanic Letters, and Associate Professor of Spanish at Winston-Salem State University in North Carolina. Her scholarship undertakes the study of key writers from Colombia (Manuel Zapata Olivella) and Cuba (Miguel Barnet, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Alejo Carpentier), and frequently engages in comparative analyses of the works of these writers with those from Nigeria (Chinua Achebe, Ben Okri, Regina Igbo), Cameroon (Calixthe Beyala), Belize (Zee Edgell), and Ireland (William Butler Yeats.) Her current research adopts a feminist approach to Afro-Hispanic writing of the twentieth century with specific focus on the works of Manuel Zapata Olivella.

brand of female representation amid his stringent advocating for a broad mass movement to right social ills. The call for mobilization to achieve social justice forms the basis of Zapata Olivella's *Africanidad*, an ideology supported by the African's history in the Americas, and his struggles for reaffirmation. Zapata Olivella argues that *Africanidad* bears the elements of a true American cultural identity. By feminist criticism I am suggesting a look at the representation of women and their lack of agency within the very framework of Zapata Olivella's endorsement of sociopolitical protestations.

Keywords

Colombia, African Diasporan historiography, Africanidad, cultural identity, feminist criticism

The island of Chabacú is the setting for the violent confrontations between the black inhabitants and the authorities. The conurbation that is Chabacú nestled outside the fortress walls of Cartagena is a fetid slum coveted by the dominant society for commercial interests. In this setting, Máximo's self-inscribed intellectualism assumes an anti-hegemonic postulation, and riles Chabacuans to defend themselves:

We will defend ourselves. The police commit an outrage. They follow orders given by those who call themselves the owners of this island. Not even the government has a right to the land we tread. They well know that beneath this foundation of rice husks and sawdust there is only the sweat of the black people. We have not come here of our own accord. They cast us out of every other place and now they want to take from us the humble grave we've dug for ourselves (Chabacú 98).

One fateful day, Máximo is slain by his brother José Raquel, an unspeakable act of fratricide no doubt instigated by the authorities. His death marks an indefinite interlude in the community's efforts to avert displacement. At Máximo's funeral the womenfolk gather to console La Cotena for the loss of her son:

The old women huddled in the corners. They were afraid the cadaver would arise to protest the prayer. "Your son, Cotena, never believed in prayer." "My son's only defect was to believe too much!" Rosalba felt her belly to make

sure her child was still moving. She squeezed Camilo's hand, not yet believing he was alive and well. Behind the kitchen the girls chatted. Their conversation undermined the solemnity of the litany:

"I'm gonna get a permanent."

They'll never straighten that nap, not even with cotton."

If I was blonde like Inge, I'd have it curled" (*Chambacú* 127).

In this 1963 novel *Chambacú*, corral de negros by the Colombian Manuel Zapata Olivella (translated into English as *Chambacú, Black Slum* by Jonathan Tittler and published in 1986), the women lose sight of Máximo's anagnorisis and busy themselves with the actuations of their everyday existence. Their apathy is made the more disturbing given that Máximo had committed his life to fighting for justice for Chambacuans and with his death, the community faced an uncertain future. The manifest incongruity of the women's level of awareness amid a Zapaterian thematic teeming with violent resistance against official reprisals forms the primary focus of the present study.

Marvin Lewis has argued that Zapata Olivella's expansive literary trajectory confirms the author's acquiescence in violent social protestations (86), and in his 1997 essay *La rebelión de los genes*, the author concurs in a treatise in which he explains his views on the particularities of the African condition in the American Diaspora. Ideologically, his views under the moniker of *Africanidad* embrace the African's violent history in the Americas and his wherewithal to survive and overcome his adversity. Consequently, it is this historicity and cultural milieu that informs an African ethos in a multi-layered American identity:

En América, africanidad es sinónimo de libertad. Así como la idianidad emblematiza la defensa de la tierra y la cultura, y el criollismo la independencia. Desde que el primer africano desembarcó en este continente, las cadenas de sus puños amenazantes se constituyeron en símbolo de rebeldía y libertad. Perdida la esperanza del retorno, América le significaba vida, mujer, familia y nueva patria. Convertido en guerrero, su lucha contra la opresión es la epopeya de la libertad

[In America, Africanity is synonymous with freedom. Just as Indianess is emblematic of the defense of land and culture, and Creolism is synonymous with independence.

Since the first African landed on this continent, his menacing chained fists constituted a symbol of rebellion and freedom. Without hopes of a return, America signified life, woman, family and new home. Becoming a warrior, his struggle against oppression is the epic of freedom] (*La rebelión de los genes* 33).

In his 1983 novel *Changó, el Gran Putas, Zapata Olivella* gave his most comprehensive articulation of *Africanidad* as an African/American hybridization. Thematically embracing an African past and American present, *Africanidad* in *Changó* affirms a protracted search for a cultural identity within the framework of a multiracial America and evokes the writer's recognition of the African contribution in a miscegenated American reality.

Arguably, *Africanidad* reworks the attendant ideologies of the early twentieth century on Africa and the African Diaspora to speak directly to an American reality. Writing from Colombia Zapata Olivella would have assessed the European spurned Negritude movement that willed the literary world to valorize African cultural expressions and spearheaded by Léopold Senghor, Aimé Césaire, and Léon Damas in Paris, together with the American variants that included *Negrismo* and *Afro-Antilleanism* as somewhat inadequate to address the Colombian/American situation. Alongside these American *isms* was the *Afrocriollo* movement which emerged in the 1930s with strong sociopolitical views about blacks in the Americas. In his study of Latin American literature, Richard Jackson accords *Afrocriollism* greater authenticity in voicing the plights of blacks and in so doing, highlights the confluences in the movement and Zapata Olivella's concerns for the downtrodden and marginalized populations of Colombia:

...the Afrocriollo movement did not owe its existence to Cubism and other European isms of the time; nor was it an entirely artistic or literary movement. The Afrocriollo movement was a crisis-oriented phenomenon in which racial, social, and ethnic forces merged to produce a heightened awareness in Latin America of blacks and blackness (20-21).

Like the *Afrocriollo* movement, *Africanidad* concerned itself with recognizing the historical struggles of blacks in the Americas, and articulating a pathway to resolution. In the communities that

Zapata Olivella would focus on in his novels, the constant threats of displacement and exploitations, conditions by the way, the author knew first-hand, having been born in Lorica, and spent a greater part of his life in the Caribbean region of Colombia, required a degree of militancy as a mode for social change. Consequently, in *Chambacú, corral de negros*¹ (1963), *En Chimá nace un santo*² (1964), and *El fusilamiento del Diablo* (1986), Zapata Olivella casts the principal characters in their roles as activists. In *Chambacú*, Zapata Olivella through Máximo focuses on the urban black community and their search for answers in the face of unmitigated oppression. In *En Chimá*, his attention shifts to the rural masses and the sanctification of Domingo Vidal. While his message specifically remains one of reaffirmation, Zapata Olivella acknowledges the pervasive multi-ethnicity in the region, careful to cultivate a cultural identity for the Chimaleros suffused with an Afro-centered primitivist worldview. In the novels under consideration in this study, Africanisms and *Africanidad* undergird the actions of the broad masses in the communities situated along the Caribbean and Pacific littorals of Colombia where the preponderance of the African presence mediates European and indigenous manifestations. Interestingly, for those critics who identify Zapata Olivella's novels as black, the writer insists that *Africanidad* is a concept that provides a philosophical base to articulate an American cultural identity rather than a confirmation of his privileging the black race over the others, "yo creo que están equivocados quienes consideran que en mi literatura hay un apasionamiento que desborda lo africano por encima de lo indígena de América y de lo español" (Garcés 118). Still, the "confusion" by critics that have tended to brand Zapaterian literature as black is supported by the presence of myriad Africanisms or what John Kerkerling calls "race specific themes" (2). Taken in tandem, *Chambacú*, *En Chimá*, and *El fusilamiento* simultaneously propose the rejection of the status quo and uphold the idea of mass rebellion as integral to social change. The novels in a sense represent three modes or stages of *Africanidad*. In *En Chimá*, resistance functioned at the primitive level seen in the community's recourse to a belief system that was inexplicable and innate. The community's elevation of Domingo to sainthood unleashed a heretical rejection of an officially sanctioned saint for one that was autochthonous and relevant. In *Chambacú*, Máximo as the leader of the black mobilization effort adopted a more nuanced approach to fighting the dominant structure, hoping to elicit a consciousness-raising among Chambacuans. By the time Zapata Olivella published *El fusilamiento* in the mid-1980s, *Africanidad* had transformed into an ideology that coveted intellectualism, armed resistance,

1 I have used *Chambacú: Black Slum* instead of the Spanish version. This translation by Jonathan Tittler was published in 1989.

and a conception of the universe founded on an African ethos. In *El fusilamiento* the act of legitimation of the Afro-Colombian subscribed to armed resistance championed by Saturio whose indomitable spirit was matched in intensity only by his conviction of a violent response to the crippling and exploitative conditions of black people.

The processes of resistance in the Zapaterian imagined communities involve all their constitutive members. However, upon closer look, the womenfolk appear disengaged from meaningful activism, and when they act, do so only from within domestic strictures. Take the case of La Cotena in *Chambacú*. She is the mother of four adult children and grandmother to Dominguito. Máximo is her oldest son and the target of violent reprisals by the authority intent on displacing the black community from the island of Chambacú. La Cotena's consternation plays out as an aggrieved mother who misunderstands her son's ascribed leadership and instead is willing to burn his books to keep him from the danger of too much knowledge. La Cotena's portrayal as lacking comprehension of the mitigating forces behind Máximo's actions exposes Zapata Olivella's diminished perception of the participatory roles of women in socio-political activism and hence his choice of remanding them in their socially acceptable gendered roles.

In this paper I analyze the representation of La Cotena and others like her who proliferate Zapata Olivella's texts and how their actions aid or hinder activism for change in their communities. Furthermore, I contemplate Zapata Olivella's challenge in invariably constructing a viable Afro-centered/American identity in the absence of a centralized (black) female voice. Finally, I argue that the practice of diminishing women's participation or their silence results in a flawed *Africanidad*.

The mode of representation of women in Zapata Olivella's novels is of particular interest to Yvonne Captain-Hidalgo who lauds the Zapaterian aesthetics for the inclusion of a pastiche of female characters and acclaims that:

Zapata's characterization of women as leaders in the community and as complex human beings, albeit infrequent, occurs long before the world focused on the changing role of women in society or before a feminist image of women appeared in Spanish-American literature ...I suggest that Zapata's desire to be representational in literature explains to a large degree the occasional centrality of women throughout his trajectory (62).

A look however at *Chambacú*, *En Chimá*, and *El fusilamiento* published during a twenty-three year span shows the infrequency of the characterization of women as community leaders and complex human beings thus confirming a norm rather than the exception in the Zapaterian aesthetics. In their imagined spaces, La Cotena in *Chambacú*, Rafael Vidal in *Chimá*, and Tránsito Carabalí in the Chocó region are cast primarily in their roles as mothers to Máximo, Domingo, and Saturio respectively, and their ensuing actions are impelled by the instinctual need to protect their offspring. Initially, as insists Captain-Hidalgo, La Cotena approximates the role of community matriarch in *Chambacú* as she is the most vociferous in confronting her son's militancy and tossing invectives at the invading officials. But by mid-text, her countenance dissolves into insipid victimhood. Like Captain-Hidalgo, Aida Heredia praises La Cotena's aggressive motherhood but I argue that the praises occlude the inherent limitations of her agency in the struggle for freedom and justice. The resultant marginality of La Cotena and indeed the other women detains them to engage only in their domestic responsibilities as caretakers, nurtures, and protectors. Their characterization is therefore unidimensional and lacks complexity without any visible leadership qualities.

Possibly in the Zapaterian imaginary, a patriarchal mindset allows the writer to almost exclusively nominate the menfolk to orchestrate the maneuvers to exorcise *Chambacú*, *Chimá*, and *Chocó* from cycles of poverty, economic exploitation, and political ostracism. Geraldine Moane explains that the system of patriarchy:

... in the Western context can thus be viewed as a social system which is first of all hierarchical: that is, it can be characterized as a pyramid where a small percentage of people have access to most of the wealth and power, while large numbers have little access to wealth and power. It is secondly male dominated, in that it is mostly men who have access to power. It is also the case that those who have access to power are most likely to be white and heterosexual (9-10).

Accordingly, the patriarchal system informs the hierarchical structures prevalent in the three communities of *Chambacú*, *Chimá* and *Chocó*. It is clear that in these communities, Zapata Olivella is concerned about the oppression of racial/ethnic minorities by the dominant, white, and androcentric society. While Zapata Olivella condemns the systemic

oppression and preaches consciousness-raising in his novels, he inadvertently exposes the historiography of the “double marginalization” (*Out of Kumbla 1*) of the womenfolk whose further subjugation only produces mass-hysteria.

The story of Chambacú begins with another police raid to capture the Chambacuans defacing the walls of Cartagena with propagandist slogans. The alleged culprits are mostly men and their capture ends in incarceration or else immediate conscription into the army and sent abroad to aid the United Nations in the Korean War. Chambacú is “the land of death,” surrounded by “pestilent water” where high tide “brought anguish,... rising water entering the patios, inundating living quarters and thoroughfares. Máximo is a target during these raids because of his intellectualism and penchant for peacemaking in the community. “He was born to be a priest and a preacher. Here in Chambacú no one can fight when he is around. He grabs the one and talks to the other. He figures out a way to make peace” (32). Máximo’s awareness unnerves the authority and he is arrested after the raid. Máximo’s understanding of the basis of the incessant incursions into Chambacú notwithstanding, he is unable to motivate Chambacuans to forge an effective resistance against their impending displacement, and more and more, his self-awareness alienates him from family, friends, and the community. That is, until Inge arrives to Chambacú. Inge is José Raquel’s young Swedish bride who had returned with him to Chambacú after his service in Korea. Inge’s presence and difference simultaneously provokes a sense of mortification and indignation among the womenfolk in particular, and her Otherness causes La Cotena’s vexation that her son had returned with a whore and a “gringa”:

What had gotten into that imbecile’s head for him to bring a gringa to Chambacú? Could she be a whore? God knows in which brothel he picked her up! “Holy Virgin, forgive me for having evil thoughts before you, but I’d rather be buried than be related to a tramp because of my son’s misdeeds” (43).

But Inge’s presence also prefigures an awakening in Chambacú of their inherent potency to derail the cycles of exploitation which the community had endured for so long.

In *En Chimá, nace un santo*, the processes for social change centers on the figure of Domingo Vidal. Rafaela Vidal and her daughters

Balaude and Andrea, and also Eduvigés, Jesusita, and Blasina are the women whose actions legitimize the phenomenon of Domingo's sainthood. Domingo is afflicted by a crippling ailment variously diagnosed as "microcephalia," "ankylosing juvenile arthritis," and "Still's Disease." He reaches adulthood as a bedridden thirty-three year old whose "skin remains smooth without whiskers. His voice has an infantile singsong and seems to come more from his abdomen than from his shrunken lips" (11), and is doted on by his sisters. Balaude and Andrea are unmarried and childless, Eduvigés and her husband Anselmo are childless because of Eduvigés' condition, and Blasina is too old for childbearing and practices witchcraft as remedy for the myriad ailments afflicting the collective community. Other women in the community like the virginal Jesusita and the Anicharico twins are preyed on by young and old men alike, allowing ultimately for the centenarian José Dolores Negrete to impregnate Jesusita. The community of Chimá sits in a bog in the Sinú Valley and is prone to extreme climactic conditions; from excessive rainfall and frequent inundations, to periods of drought. In this rural setting, the Chimaleros built their homes with mud walls and thatched roofs that were no match for the elements. Clearly, the abjection of the Chimaleros nurtured a dependency on the supernatural, represented by St. Emidius, the catholic patron saint of the community. The spark that would precipitate events that change Chimá forever begins with a thunderstorm. Lightning strikes set ablaze Rafaela Vidal's home and in it is Domingo. Domingo is certain to die until Padre Berrocal runs into the house and reemerges with the cripple unscathed. The people of Chimá behold a miracle in Domingo's rescue and begin to venerate him as a "saint". The Chimaleros' belief in Domingo's powers heals them, reverses barrenness, and diverts devastating flood waters from the hamlet. Soon "Saint Domingo" replaces Saint Emidius as the patron saint of Chimá and an altar is readied in the Catholic Church where believers from neighboring communities come to seek Domingo's intercessions. Specifically, Domingo's sainthood incites an awakening in the women of Chimá, not supposedly to the possibility of Domingo as a catalyst for social change, but as panacea for their failures in the domestic space. In her analysis of the control of women's sexuality, Moane cites the practice prevalent in the Catholic Church of teaching that "women's function in marriage was to bear children, and that sexuality itself served the function of procreation. Women were seen almost exclusively as bearers and rearers of children, defined almost solely in terms of their reproductive function" (47). The women in Chimá almost without exception believed in Domingo's ability to restore their fundamental role as mothers in the community, and not surprisingly, Balaude becomes "pregnant" with her

new found awareness as her emaciated body grows “expansive in her wild preachings” that through “contact with her brother those possessed by the Devil are purified” (16). The women’s fanaticism coupled by the deeds of the Sacristan Jeremías who intuits the potential for self-aggrandizement and assumes the role of “defender of our saint” (47) are provocateurs of the violent rejection of attempts to have them give up their saint. Padre Berrocal and the catholic establishment in Lorica are intent on destabilizing the incipient heretical manifestations that threaten to subvert the official orthodoxy, and dismiss Domingo’s sainthood as the outcome of the diseased superstition of rural folk. Nevertheless, Domingo’s death only intensifies the dissidence of the Chimaleros and the police move in to arrest Jeremías.

Tránsito’s frustration peppered with fear unleashes a tirade reminding her son of his cursed origination: The story of *El fusilamiento* is set in early twentieth century Colombia’s Chocó region, an area with the highest concentration of blacks and one of the poorest, and is based on the life of the historical figure of Manuel Saturio Valencia Carabalí. Zapata Olivella’s interest in Saturio Valencia’s biography rests on his infamous execution, and the fact that he was the last man to be legally executed by firing squad in Colombia. *El fusilamiento* begins with the difficult birth of Saturio and the foretelling of his fate. His white father Domingo Valencia is absent for his son’s birth, a sign, according to the midwives that Saturio’s would be a life of crime and vagabondage. Furthermore, Saturio’s is a breech birth that portends the negative events that would lead to his violent end. Tránsito Carabalí’s “complexity” as a character manifests via a surname that speaks to her African origin, and her motherhood. Tránsito’s blackness, her face is “tiznada...más brillante cuando la ensombrecía la noche [blackened and made brighter by the darkness of the night] and social status inform her troubled and frequently abusive relationship with the precocious Saturio. Tránsito is a domestic who washes clothes for the likes of Maestro Nicomedes and she suffers concerns that her mulatto son does not understand the societal limitations imposed on him as a result of his racial make-up. Maestro Nicomedes allows Saturio to attend his school but the rebellious youth does not know his place and fights with one of the white students one day.

Maldita la vez que me acosté con Domingo Valencia para que me diera este monstruo. Me paso toda la semana lavando la ropa, moliendo con el garrote la mugre de tanta gente para que no seas ignorante como yo y en vez de

agracérmelo, de apiadarte de esta mujer abandonada, llegas al colegio a pelear con los hijos de los blancos y a putearlos. Ya es bastante que el maestro Nicomedes te deje sentarte en la misma banca con ellos y que en la misma pizarra aprendas los números que a mí nunca me enseñaron.

[Cursed is the time I laid with Domingo Valencia to give me this monster. I spend all week doing laundry, beating with a stick the filth of many people so that you are not ignorant like me and instead of thanking me, or pitying this abandoned woman, you arrive at school to fight with the children of the white and fuck them up. It's bad enough that teacher Nicomedes let you sit on the same bench with them and learn from the same blackboard the numbers they never taught me] (107).

Throughout the novel until her death, Tránsito laments the burgeoning militancy of her only son. After her death, Nicomedes no longer wishes to keep Saturio in school and this marks the beginning of the mulatto's "adventures" that culminate in his execution. Saturio himself understands that his expulsion from school is a turning point in his life:

Al cerrarme la escuela...y al hundirme en este calabozo, se han cumplido los designios de quienes a nombre de Dios abusan de nosotros los negros para mantenernos esclavizados

[When I was expelled from school...and being buried deep in this dungeon they are fulfilled the designs of those who in the name of God abuse us blacks and keep us enslaved] (113-34).

After Tránsito's death, Saturio's life is punctuated by his subversive acts and episodic confrontations with the authorities, and only his sister Gertrudis, and a blind aunt are left to provide him an occasional respite.

In *El Fusilamiento* Zapata Olivella engages in an innovative style of writing in which the multiplicity of voices informing on Saturio's every act blurs the lines between the realms of the living and the dead. Raymond Williams agrees that the multiple narrative perspectives that cycle through the spiritual and physical worlds in *El fusilamiento* elevates Saturio to the level of the mythical (193). Indeed, the mythicization of

Saturio is at the core of Zapata Olivella's choice for the phrase "el Diablo" in his title. Understandably, "el Diablo" becomes a referent for Saturio's inherent indefatigable African spirit in his quest for liberty in America. The genesis and meaning of "el Diablo" is linked to "El Putas" another phrase conveying similar connotations and which Zapata Olivella had used as part of the title for his 1983 novel, *Changó, el Gran Putas*. "El Putas" and "el Diablo" denote mythical beings with human characteristics. Dorita Piquero de Nouhau in her introduction to *Changó* writes that:

...un ente legendario contra el cual no hay posibilidad de destruirlo, porque las balas rebotan al tocarlo o atraviesan su cuerpo sin herirlo; que es capaz de esconderse debajo de su propia sombra; que puede convertirse en hormiga, en pájaro para escapar; que no le destruye el fuego; que renace de las cenizas, etc.

[... is a legendary entity against which there is no possibility of destroying it, because bullets bounce off when they touch it or pass through the body without hurting it, that is able to hide behind his shadow that can become an ant, a bird to escape; it is not destroyed by fire; it rises from the ashes, etc.] (*Changó* 11)

After he is executed, the police guard the bullet-riddled body of Saturio, but as "el Diablo" Saturio defies the finality of death. The police who are stationed to watch Saturio understand his essence and realize that "Les sería imposible fusilar dos veces al "Diablo" [it will be impossible for them to kill the devil twice]" (209).

Zapata Olivella's thesis in *El fusilamiento* is two-fold; *Africanidad* articulates a collective movement fed by the condition of the African in America, and his struggles supported by his self-awareness, knowledge, and armed resistance. In the second instance, *Africanidad* invites retaliation by the dominant society with its repressive apparatuses aimed at perpetuating the constancy of marginalization. Historical exigencies in Colombia beginning in the early twentieth century and continuing into, and beyond Zapata Olivella's period of writing creates the need to contemplate the "mechanisms of power, authority, and repression in the production of writing itself. Such mechanisms play a role even before any communication can come about between author, work, and reader" (Kaes 150). Anton Kaes insists on the interplay between text and history in his explanation of the historical approach by which we must reflect on Zapata Olivella's novels as products "imbricated in a

historical and materialist constellation in which social and psychological factors, collective and private impulses conmingled” (15). Perhaps then, we might understand Zapata Olivella’s initial assertion that his writing is *Africanidad* with the ultimate quest for freedom and justice that undergird a viable identity. We may also understand the brand of representation that Zapata Olivella accords the womenfolk, alienating them from the arena for social change, with limited if any political agency. A look at the three novels as theoretical treatise of *Africanidad* within the context of twentieth century Colombia may find it plausible that Zapata Olivella would evoke social change with male figures at the helm. It would have made little sense to foreground women’s concerns when the fundamental agenda was (re)affirmation for Colombian blacks (and indigenous) groups. But the very exclusion of women’s voices and their attendant concerns is precisely the reason behind the inadequacy of *Africanidad* as an identity trope.

In his condemnation of the sociopolitical apparatuses that marginalize blacks and indigenous communities, Zapata Olivella appropriates the dominant/oppressed binary in which the maneuverings of the dominant group degrade and impoverish communities. An unfortunate outcome of the binary is the absence of the father figure in his novels. Máximo and Domingo’s fathers are deceased, and Saturio’s father is an absent white male. In this setting, Zapata Olivella inserts the womenfolk and valorizes their capacity as mothers, nurturers, home keepers, and so forth, seen as foundational to the communities’ perpetuity. However, Zapata Olivella limits the actions of these women to interactions with the principal male characters. Instead of their mothers, Máximo, Domingo, and Saturio are positioned at the forefront of the liberation struggles and their mothers only occasionally inject emotionality in the face of their sons’ anagnorisis. The fact that these women are sketched in profiles that only come alive in their relationships with the male characters underlines the rationale for their being relegated to the background as supporting cast members. A return to Moane’s explanation of the patriarchal system offers the historical premise for Zapata Olivella’s attitude, and rationale for the subversive position of women in his novels. The patriarchal system that privileges whiteness and maleness in the societal structure was passed on to the socio-political structures erected by the early marauding conquistadors in America. Susan Tiano notes the inferiorization of the woman from the outset of Latin American history that deliberately obscured women’s multiform contributions to public life in favor of the “images that defined women exclusively in terms of the private realm of family and the wife-mother

role, thereby concealing their activities outside the domestic sphere” (273). Furthering her thesis, Tiano argues that the early presence of the European conquistadors altered significantly the roles that women would be made to play in forging an American New World sensibility:

Many women were raped or forced into concubinage by the Spanish and their indigenous allies. Women were often sexually victimized by priests who forced them to prostitute themselves or serve as mistresses as a form of penance for presumed sins (281).

While Tiano’s comments are general in scope, her point is clear. For centuries women conformed to remain in their domestic spaces or were coerced into it. Furthermore, and in consideration of the black female subject, the institution of slavery existed within the colonized space where men and women from the African continent were brutalized, but in which African women suffered additional diminishment. Thus, the “double marginalization” of Afro-descended women in Zapata Olivella’s works has historical precedence and finds expression as the overarching subservience and victimhood of the womenfolk. The multitude of mothers, daughters, sisters, aunts, witches, and whores that populate the communities of Chambacú, Chimá, and Chocó conform to the traditional roles in the dialogic for justice and inclusion in each community, and it is the author’s steadfast adherence to those common socio-cultural stereotypes of women that ultimately subverts all efforts at social change. The point here is that the Zapaterian imaginary is patterned to favor a patriarchal system that mandates the absence of women from social activism and reduce women like La Cotena, Rafaela, and Tránsito to an anaclitic existence. According to Moane, the restriction to act beyond the inherent maternal instinct to save and protect an offspring, strips these women of an intrinsic awareness of the participatory roles which Moane insists they must possess for the communities at large to achieve social change. Zapata Olivella would almost achieve this ideal in *Chambacú* when Inge arrives. Up until Inge’s arrival, the women of Chambacú suffer what Moane describes as the psychological impact on women’s sense of political agency when they are excluded from political life (43). In this condition women are unlikely to engage in any significant activity to effectuate change to better their conditions and will instead display “frustration, anger and feelings of powerlessness” (Moane 43). La Cotena’s frustration and anger are palpable during Captain Quirós’s raid and her powerlessness is manifest in the act of burning the books responsible for Máximo’s co-optation.

Inge's presence transforms Chambacú on multiple levels. First, her membership in the dominant society incites a flood of self-introspection among Chambacuanos beginning with Máximo:

Inge's eyes. He thought that in great measure he owed his uneasiness to her. He would have liked to trade perspectives with her. To look at his own world from that European angle. The rustic customs. The struggle to emerge from barbarism. Minds riddled with superstition. That long, dark night of four hundred years. Old Africa transported on the shoulders of his ancestors. More painful if only a channel of filthy water separated it from civilization. And now that civilization came in to share his misery. Inge. She undressed him with her blue eyes, with her sense of smell, with her speech (83).

Inge's eyes reflected what was infinitely wrong with Chambacú as a microscopic imaginary of the African presence in America. Máximo saw the "struggle to emerge from barbarism" derailed by the superstitious minds of Chamabacuanos, and Inge's presence held the promise of helping to "de-ideologize" dominant discourses. Indeed, Moane would argue that Zapata Olivella's introduction of Inge is an important act of "de-ideologization" that gives Chamabacuanos the tools to challenge dominant views in order to achieve psychological liberation:

The original idea which emanates from studies by Ignacio Martin-Baro insists that "de-ideologization" involves "introducing into the ambience of the collective consciousness elements and schemata that can help dismantle the dominant ideological discourse and set in motion other dynamics of a process of de-alienation" (qtd in Moane109).

Secondly, for the womenfolk, Inge's presence necessitates a contrastive reassessment. Inge is white, European, civilized, and endowed with a historical wherewithal that lacks the rigors of colonization or slavery. The women of Chambacú in contrast, have only experienced marginalization and exploitation, first as indentured subjects of the Spanish colonizing enterprise, and now as citizens of Colombia. Before Inge, La Cotena and the other women including Clotilde her daughter, Petronila, Atilio's mother, Ms. Domitila the schoolmistress, and the Rudesinda whores could only muster commentaries intended to highlight the

degraded conditions in Chmabacú. With Inge's insertion into the private/public space, a level of awareness pervades the women. For instance, La Cotena's maternal instinct to protect her son by burning his books yields to submission to Máximo's motives and the finality of his heroic acts. Similarly, Ms. Domitila evolves from the pangs of her unrequited love for Máximo to appreciating her role as facilitator for the campaign to deny access to foreign investors in Chambacú. The burgeoning activism fueled by Inge's presence engenders a militant Junta headquartered at Ms. Domitila's school. The young men of Chambacú, including Clotilde's son Dominguito become willing apprentices of the Junta and are ready to oppose further attempts at displacement. The American Peace Corp brings promises of a better life for Chambacuans but Máximo senses it is a ruse by the governing class, and indeed when the Americans arrive on the island they intend to give money to the people to build their homes elsewhere. Many Chambacuans wish to accept the "boatful of money" from the gringos but Máximo has instigated resistance among the youth who put up signs and slogans against the American presence. In the end, Máximo is killed by José Raquel and his death is seen by La Cotena as an act of sacrifice "because he was good, because he loved the poor people more than he loved his own mother" (127).

Máximo's ultimate sacrifice fails to bring change to his community, and if his activism is assessed as a mechanism for the emancipation of the womenfolk, it fails for its inability to galvanize the women into action. It was clear during Máximo's funeral that the women had reverted to their cloak of ignorance:

"I'm gonna get a permanent."
They'll never straighten that nap, not even with cotton."
If I was blonde like Inge, I'd have it curled" (127).

In contemplating feminist scholarship, Susan Andrade and Obioma Nnaemeka might argue that the failure of *Africanidad* in Chambacú is the result of Zapata Olivella's inability to tap into the complicitous role of motherhood in sociopolitical struggles. Even in their domestic space, the women of Chambacú, Chimá, and Chocó reflect the pervasive maladies of their communities. Their conditions of widowship, barrenness, poverty, and so forth mirror the ills that plague their communities. Nevertheless, the activism in the communities exclude the women whose successful mobilization may have otherwise improved their conditions and others'. Their representational unidimensionality and lack of agency perpetuates their silence in their degraded state. The

condition of silence or voicelessness is at the core of the study on female representation in Caribbean writing by Carole Boyce Davis and Elaine Savory Fido. In their theorization, they insist that voicelessness as a concept underscores the condition of being silenced that has historically denied women access to the public space:

By voicelessness, we mean...the absence of a specifically female position on major issues such as slavery, colonialism, decolonization, women's rights and more direct social and cultural issues. By voicelessness we also mean silence: the inability to express a position in the language of the "master" as well as the textual construction of woman as silent (1).

Yet, it need not be so. In an interview with Elaine Savory Fido, the Afro-Cuban poet Nancy Morejón deliberated on giving voice to the female characters in her writings:

...in my literature, it is important that I am a woman. It would be nonsense to say I'm not, or that I think women don't write in a special mode and with a special experience and charge, because it is our case for the first time in centuries, women are facing their own problems by themselves (*Out of Kumbia* 266).

Lorna Williams notes how the poetic "I" in Morejón's poem "Amo a mi amo" stakes a position on issues of slavery, colonialism, decolonization, and independence. The emphatic "I" of the first person female narrator foregrounds the female voice to speak her concerns and conditions. The "I" is a fearless participant in the Cuban Revolution, and her voice reverberates in Cuba's post-revolutionary discourse thus completing her journey in the emancipatory process from her condition of servitude to her attainment of equality alongside her once abusive master and the Afro-Cuban male. Morejón forcefully reworks a conceptual *Africanidad* from the black female perspective. In her poem we recognize the peculiar afflictions of women as slaves, concubines, and so forth. We also see the remarkable process of resolution that the black female must undergo to lend her voice to sociopolitical contexts that ultimately impact her wellbeing.

If the women in Chambacú returned to oblivion, having failed to internalize the processes of consciousness-raising and de-ideologization, the women in Chimá do not fare much better. When

Mayor Botero arrived in Chimá to arrest Jeremías who was by then a self-proclaimed prophet, the women rushed “to take refuge inside the church and the men [took] cover without knowing which way to fire their guns or swing their machetes” (107). When Jeremías is finally killed as he defends Domingo’s sepulcher, the women “pull him up to the steps of Saint Emidius’ altar” (109) and “leave him there in the care of the one who was always his protector” (109).

In the end, the silenced women at the margins of Chambacú, Chimá and Chocó can only emit lineal oratures that give dimension to the principal male protagonists. Máximo, Domingo, and Saturio are the anointed actors who undertake the accomplishment of the principles of *Africanidad*. The futility of their endeavors is a tragic conclusion that doubly afflicts their mothers and caretakers. The failure of these heroes to effectuate sustainable social change makes difficult the emancipatory process of the women. In the Zapaterian imagined communities, it is clear the pervasiveness of maladies of the womenfolk; barrenness, birth to deformed children, illiteracy, single-motherhood, sexual exploitation, poverty, the list goes on, and yet Zapata Olivella merely offers a perfunctory mention of these calamities as he details on the broader manifestations of *Africanidad*.

Undoubtedly, Zapata Olivella was desirous of an American identity that married African cultural norms and racial consciousness. His ideology of *Africanidad* provided the theoretical platform to construct such an identity. The challenge was how to include women in the processes leading to *Africanidad*. On the one hand, Zapata Olivella must be applauded for his characterization of women and their proliferation in his novels “long before the world focused on the changing role of women in society” as points out Captain-Hidalgo. On the other hand, *Africanidad* falls short of its principal objective as an anti-hegemonic device and dictum of an Afrocentric American identity in part because of the minimization of women’s role in the quest for freedom and justice, and ultimately due to Zapata Olivella’s propensity towards a totalizing androcentrism.

Works Cited

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: VERSO, 1991. Print.
- Andrade, Susan Z. *The Nation Writ Small: African Fictions and Feminisms, 1958-1988*. N.C.: Duke University Press, 2011. Print.
- Boyce Davies, Carole. *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1990. Print.
- Brathwaite, Edward Kamau. "Creolization in Jamaica." *The Post-Colonial Studies Reader*. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. London: Routledge, 1995. 202-205. Print.
- Captain-Hidalgo, Yvonne. *The Culture of Fiction in the Works of Manuel Zapata Olivella*. Columbia: University of Missouri Press, 1993. Print.
- _____. "Hacia su habitación propia: La mujer en Manuel Zapata Olivella." *Literatura y cultura: Narrativa Colombiana del siglo 20*. María Mercedes Jaramillo et al. eds. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, 147-67. Print.
- Garcés González, José Luis. "Manuel Zapata Olivella, caminante de la literatura y de la historia." Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002. Print.
- Geisdorfer Feal, Rosemary. "Feminism and Afro-Hispanism: The Double Bind." *Afro-Hispanic Review* 21.1/2 (spring-fall 2002): 30-34. Print.
- Harris, Mardella. "Entrevista con Manuel Zapata Olivella." *Afro-Hispanic Review* 10.3 (September 1991): 59-61. Print.
- Heredia, Aida. "Figuras arquetípicas y la armonía racial en *Chambacú*: corral de negros de Manuel Zapata Olivella." *Afro-Hispanic Review* 6.2 (1987): 3-8. Print.
- Jackson, Richard L. *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1988. Print.
- Kaes, Anton. "New Historicism: Writing Literary History in the Postmodern Era." *Monatshefte* 84.2 (Summer 1992): 148-158. Print.
- Kerkering, John D. *The Poetics of National and Racial Identity in Nineteenth-century American Literature*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2003. Print.

Lewis, Marvin A. *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction*. Columbia: University of Missouri Press, 1987. Print.

Moane, Geraldine. *Gender and Colonialism: A Psychological Analysis of Oppression and Liberation*. New York: St. Martin's Press, 1999. Print.

Nnaemeka, Obioma. "Imag(in)ing Knowledge, Power, and Subversion in the Margins." Introduction. *The Politics of (M)othering: Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. Obioma Nnaemeka, ed. London; New York: Routledge, 1997. Print.

Piquero de Nouhaud, Dorita. Introduction. *Changó, el Gran Putas*. By Manuel Zapata Olivella. Bogotá: Rei Andes, 1992. 10-54. Print.

Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. Print.

Tiano, Susan. "The Role of Women." *Understanding Contemporary Latin America*. Ed. Hillman, Richard S. 3rd ed. Boulder, Colorado: L. Rienner Publishers, 2005, 263-291. Print.

Tillis, Antonio D. *Manuel Zapata Olivella and the "Darkening" of Latin American Literature*. Columbia, Mo.; London: University of Missouri Press, 2005. Print.

Williams, Lorna V. "The Revolutionary Feminism of Nancy Morejón." *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Miriam DeCosta-Willis, ed. Washington, DC: Howard University Press, 1999, 131-52. Print.

Williams, Raymond L. *The Colombian Novel, 1844-1987*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 1991. Print.

Zapata Olivella, Manuel. *Chambacú, Black Slum*. Translated. Jonathan Tittler. Pittsburgh, Pa.: Latin American Literary Review Press, 1989. Print.

_____. *A Saint is Born in Chimá*. Translated. Thomas E. Kooreman. Intro. John S. Brushwood. Austin: University of Texas Press, 1991. Print.

_____. *Changó, el Gran Putas*. 1983. Bogotá: Rei Andes, 1992 (1983). Print.

_____. *El fusilamiento del Diablo*. Bogotá: Plaza y Janés, 1986. Print.

_____. *La rebelión de los genes: El mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá: Altamir Ediciones, 1997. Print.

ENSAYOS

Un Inventario Resumido: In Memoriam José Emilio Pacheco

Ineke Phaf Rheinberger*
Universidad Humboldt, Berlín

Resumen

El 26 de enero de 2014 murió José Emilio Pacheco en México D. F., la ciudad en que había vivido durante los 74 años de su vida. Pacheco acompañó el proceso creador en México a partir de los años 70 como un personaje público figurando como cronistas de su tiempo de manera poética, relatando su poesía y prosa con las expresiones metafóricas encontradas sobre todo en la tradición literaria y pictórica de México y, asimismo, del mundo entero. En esta contribución, se discute su énfasis en los años noventa del siglo pasado sin hacer una relación con su obra publicada posteriormente, ya que Pacheco solía reeditar sus obras alterando el orden y la selección de sus poemas. Sin embargo, en aquel período se perfiló una de las características esenciales de su obra, es decir el deseo por la convivencia y sobrevivencia de todas las creaturas en el planeta.

Palabras claves: perspectiva artificialis renacentista, poesía moderna, sistemas asesinos, los chinches de la tierra, bestiario

Abstract

José Emilio Pacheco died on the 26th of January 2014 in Mexico D. F., in which city he had lived during the 74 years of his life. Pacheco accompanied the creative process in Mexico since the 1970s as a public person and chronicler of his time in a poetical way, linking his poetry and prose to the metaphorical expressions primarily found in the literary and pictorial traditions of Mexico and, also, of the whole world.

In this contribution, his emphasis in the 1990s is discussed without relating this issue with his later publications because Pacheco constantly used to reedit his works changing the order and the selection of his poems and texts. Notwithstanding, in that period one of the essential

* Ineke Phaf-Rheinberger, investigadora independiente con residencia en Berlín, asociada con el Instituto de Ciencias Asiáticas y Africanas de la Universidad Humboldt. Publicaciones: The ‚Air of Liberty‘. Narratives of the South Atlantic Past, 2008; (ed.) Historias enredadas. Representaciones asimétricas con vista al Atlántico, 2011; (ed. con Michael Mann) Beyond the Line. Cultural Narratives of the Southern Oceans; (2014); (ed. con traducción de Barbara Mesquita) Mögen Pitangas wachsen. Ein zweisprachiges Lesebuch aus Angola – Que crescam pitangas. Um livro bilingue, 2014.

characteristics of his work was developed, that is the desire for the living together and survival of all the creatures on the planet.

Keywords

renaissance artificialis perspective, modern poetry, killing machines, the bugs of the world, bestiary

Con la desaparición de José Emilio Pacheco (1939-2014) murió uno de los grandes intelectuales de México. Era un lector devorador de textos, periodista, poeta, cuentista, novelista, profesor de literatura, editor y traductor / intérprete incansable del inglés y del francés al español. Comenzó a publicar poesía a fines de los años cincuenta y, en 1967, alcanzó fama con la novela *Morirás lejos*, sobre un sobreviviente judío que da testimonio de la constancia de la persecución a partir de la Segunda Guerra Mundial. Según Alicia Borinsky, es en este libro donde aparecen por primera vez en la obra de Pacheco las figuras de un dolor y un odio que no pueden ser contenidos por la literatura. Al mismo tiempo, es imperioso reescribirlas para que la memoria las siga reteniendo y sepa que, en las palabras del personaje sobreviviente Ludwig Hirszfeld: 'Todo el misterioso proceso que convierte a un hombre en asesino consiste en una transformación del mismo orden. En el alma humana se produce un mínimo reajuste de conceptos y sentimientos, pues hay que despojar a la futura víctima de todos los atributos de la humanidad para conferirle los de una especie repulsiva: una chinche, una rata o un piojo'.¹ La dinámica de un sistema asesino iba constituyendo uno de los temas más destacados en la obra de Pacheco. En su opinión, esta experiencia traumática siempre se repite y nunca encuentra su fin definitivo. Esta tendencia a obsesión se nota también en el labor incansable de este escritor. Pacheco suele re-escribir sus manuscritos ya publicados, dándose a conocer como alguien que siempre continua recurriendo a la misma temática. El tema de ser víctima del tiempo se demuestra en los títulos de muchas de sus obras: *No me preguntes cómo pasa el tiempo*; *Irás y no volverás*; *Desde entonces*; *Tarde o temprano*; *Ayer es nunca jamás*.

A partir de los años setenta del siglo pasado, Pacheco comienza a figurar como un personaje público en México y, en la última década de su vida, le fueron otorgados numerosos homenajes y premios literarios en muchos países, entre ellos el premio Cervantes en España en

¹ Alicia Borinsky: José Emilio Pacheco. Relecturas e historia. En: *La hoguera y el viento*. José Emilio Pacheco ante la crítica, Hugo Verani (ed.). México: Ediciones Era 1994, pp. 221-228. Aquí p. 225.

2009. A partir de 1973 empezó a publicar su columna Inventarios con regularidad, tratando temas en relación con la política contemporánea o literatura y arte, con preferencia mexicana. Hugo Verani ofrece en su volumen *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*² una bibliografía extensa de la obra literaria, de las traducciones, de los guiones cinematográficos y del periodismo de Pacheco, además de una lista de su vasto trabajo crítico. Esta bibliografía, veinte años después, ya debe alcanzar dimensiones gigantescas debido a la proliferación productiva del autor hasta los últimos días de su vida. Considerando que existen tantos datos y estudios críticos sobre su obra, en esta ocasión, propongo limitarme a discutir un aspecto típico elaborado con plenitud en el fin-de-siècle del siglo XX en su poesía, concentrándome en el asedio permanente de las especies en el planeta, el que sigue manifestándose como aún más actual en el presente.

1. Una perspectiva artificialis

El volumen *Ciudad de la memoria* contiene 34 poemas escritos entre 1986 y 1989.³ De la solapa el lector se entera de que Pacheco, al escribirlos, estaba bajo el shock del terremoto de 1985 que destruyó partes del centro de México D. F. Sin embargo, en sus poemas Pacheco no menciona esta catástrofe con una sola palabra. Por el contrario, define ciudad y memoria como escenarios que saben resistir el olvido con una autodefinición muy particular. En ella se despliegan los tonos de una conciencia histórica sensibilizada por la política de postguerra.

Es una casualidad que este libro se publicó sólo algunos meses antes de los acontecimientos en Berlín, el derrumbe del Muro en el 9 de noviembre de 1989. La coincidencia llama aún más la atención cuando nos enteramos que Pacheco se refiere en su último poema al asedio de una ciudad amurallada. Se trata de su traducción interpretativa del poema "Informe sobre la ciudad sitiada" del autor polaco Zbigniew Herbert, publicado en 1983, cuando el poeta se encontraba en la prisión en Varsovia. Herbert se imagina a sí mismo como un viejo que registra los eventos durante un asedio. Los asediados dentro de la ciudad se esfuerzan por "rechazar el ataque en la puerta occidental llamada la

2 Hugo Verani (ed.): *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Veracruzana 1994, pp. 292-341

3 José Emilio Pacheco: *Ciudad de la memoria*. México: Ediciones Era 1989. Cito de las publicaciones aparecidas en las últimas décadas del siglo veinte. Pacheco seguía publicando sus volúmenes seleccionando sus poemas de otra forma y quitando o reemplazando algunos. Las ediciones más completas se encuentran en las editoriales Visor Libros, Madrid, Tusquet en Barcelona y el Fondo de Cultura Económica, México / Madrid, publicadas en la última década.

puerta de alianza”⁴ mientras que el cronista ha perdido el sentido del tiempo cronológico. Sólo desea documentar los hechos que convive con los defensores militantes. De modo que el cronista se manifiesta ser la personificación de un nosotros –“sólo nuestros sueños no han sido humillados.”⁵ Como cronistas Pacheco / Herbert comparten estos sueños con escritores como el chileno Enrique Lihn (1929-1988) y Fayad Jamís (1930-1988), el cubano nacido en México, a los que Pacheco dedica su volumen en ocasión de conmemorar sus muertes respectivas.

El volumen comienza con el poema “Caracol”,⁶ un homenaje al mexicano Ramón López Velarde, cuyo poema más famoso “La Patria” (1921) fue caracterizado por Octavio Paz como proyección de una “realidad íntima.”⁷ Pacheco, a su vez, establece un diálogo entre la patria – la concha del caracol, llamándolo tú –, por un lado y, por otro, su yo lírico – el “nosotros” de los cronistas. Se sugiere una relación íntima que deja sus huellas en cada hueco del caracol al establecer su implacable moral de la simetría.⁸ De acuerdo con el sentido de la “simetría” localizamos un fondo histórico. La simetría se refiere a un plano urbano, el de la ciudad de la memoria, en el que “cada punto corresponde al otro lado del plano, en la perpendicular a él y a la misma distancia”.⁹ De esta manera, Pacheco incorpora la vida y la muerte en el transcurrir del tiempo, cuya implacable moral histórica se encuentra en la “circulación de las palabras en el mar del idioma.”¹⁰ La intimidad poética entre el caracol y el nosotros sabe absorber todos los matices de los eventos contemporáneos. Delimitar sus contornos, por si acaso, es un mandato prioritario que necesita dar prueba de su presencia dinámica.

A fin de perfilar esta simetría en la Ciudad de la Memoria, Pacheco aplica un plano urbano particular. Hubert Damisch distingue en su estudio sobre *The Origin of Perspective*¹¹ entre una perspectiva medieval y una renacentista. En contraste con la perspectiva naturalis

4 Pacheco 1989, p. 61. A partir de la traducción inglesa de Bogdana y John Carpenter.

5 Pacheco 1989, p. 64.

6 Pacheco 1989, pp. 11-14.

7 Octavio Paz: El camino de la pasión. En: La suave patria y otros poemas, Ramón López Velarde. México: Fondo de Cultura Económica 1987, pp. 7-74. Aquí p. 29.

8 Pacheco 1989, p. 12.

9 María Moliner: Diccionario de uso del español, vol. 2. Madrid: Gredos 1979, p. 1168.

10 Pacheco 1989, p. 14.

11 Hugo Damisch: *The Origin of Perspective*, transl. John Goodman. Cambridge: MIT 1995.

de la urbe de la Edad Media, centrada en un plano explícito y abstracto, la perspectiva del Renacimiento se define como artificialis sugiriendo cierta geometría, la simulación de una profundidad histórica en suspenso, como señal de la vanidad del presente. Su modelo paradigmático es el imagen de la Città ideale, cuya creación se asume haber sido realizada en Urbino / Italia alrededor de 1482. Damisch comenta que, al observarlo, se nota que el pintor anónimo postuló diseñar su visión de una plaza, aboradada de edificios, en una ciudad despoblada. El artista debe haber sido fascinado por la composición de los elementos de la construcción arquitectónica, así como por transmitir una ilusión, la simulación de un visu, de un sistema auto-referencial y regulador entre el lienzo y su espectador. Esta dinámica discursiva se logra a través de una operación, debido a la que el ángulo central – la plaza – pierde su destinación originaria. En vez de fijarse en ella como un punto, la mirada suele distorsionarse y percatarse de los otros detalles representados. De este modo, cada punto resulta inspirar una opción ilimitada de perspectivas diferentes. Damisch denomina esta técnica geométrica como una perspectiva artificialis, como el método del vanishing point, de manera de proyectar una representación como si estuviera a punto de desplomar sus dimensiones múltiples en el tiempo.

Al entender este concepto de plaza pública como el nacimiento de una imagen urbana renacentista, se exploran sus manifestaciones en el tiempo. Con Charles Baudelaire y Walter Benjamin, logra destacarse como la esencia de la poesía moderna. La experiencia de la modernidad, según Marshall Berman, se acuña con la frase Todo lo sólido se desvanece en el aire,¹² una paráfrasis de Marx que Walter Benjamin adoptó para la arquitectura con su reconstrucción escénica de París como la capital del siglo XIX. París, en Ciudad de la memoria, se ha convertido en una ciudad que antecede la muerte. En el poema “Walter Benjamin se va de París (1940),” Pacheco se despide del alemán tan importante “porque acompañaste un inmenso minuto de mi existencia.”¹³ Benjamin se suicidó al rehuir del holocausto, lo cual se inserta como punto fijo en la obra de Pacheco. En su centro se hallan sintetizados “Los vigesémicos”,¹⁴ una expresión prestada del poeta mexicano Francisco Montes de Oca. Ellos se confrontan al “terror del milenio” entendiéndose como un “nosotros” quienes han abolido a los “decimonónicos.” Los vigesémicos dejan una “red de agujeros” a los

12 Pacheco 1989, p. 8

13 Pacheco 1989, p. 43. En colaboración con Miguel Gonzalez, Pacheco publicó una traducción de la obra de Benjamin con una nota preliminar: París, capital del siglo XIX. México: Librería Madero 1971

14 Pacheco 1989, p. 25-27.

“pasajeros del veintiuno” al observar “este campo de sangre / este planeta de alambradas, este / matadero sin fin que está muriendo / bajo el peso de todas sus victorias.”¹⁵

Ciudad de la memoria comienza con una frase de Enrique Lihn como dedicatoria: “Vivimos todos en la ignorancia total, en la ciudad de la Memoria. Borrada.”¹⁶ La ciudad es París, como ya vimos, asimismo parafraseada por Pacheco en otro poema “Los condenados de la tierra”,¹⁷ alusión a Frantz Fanon. Este París de los cronistas del tiempo como Enrique Lihn, Fayad Jamis, Walter Benjamin y Frantz Fanon, en la interpretación del autor, alberga a inmigrantes en un hotel barato, donde conviven con la chinche universal de la miseria, su hermana de sangre. La chinche, la cucaracha y la pulga se juntan con la basura, la contaminación del planeta y la pobreza. Para su escenificación, Pacheco se sirve de un “Archivo sin cuento / de words, words, words, / el blablablá interminable.”¹⁸ Debido a la abundancia de esta materia el mensaje queda claro: el equilibrio precario de la alianza de postguerra de ninguna manera ha puesto fin al mecanismo asesino que, irónicamente, con su implacable moral ocasiona una “selección natural, / equilibrio de las especies.”¹⁹

Lombrices, insectos, asedios

La sobrevivencia se repite como tema protagonista en el Álbum de zoología y luego, de una manera multidimensional en su versión bilingüe, *An Ark for the Next Millennium*.²⁰ Ahora desaparece el plano urbano para hacer lugar a un álbum con una colección de poemas caracterizadas como estampas sobre animales, en su mayoría ya incluidos con anterioridad en otros poemarios.²¹ Pacheco organiza su

15 Pacheco 1989, p.25-26

16 Enrique Lihn: Paris, situación irregular. Santiago de Chile: Ed. Aconcagua 1977.

17 Pacheco 1989, p. 38

18 Pacheco 1989, p. 17

19 Pacheco 1989, p. 49

20 José Emilio Pacheco: Álbum de zoología, Guadalajara: Universidad de Guadalajara 1991. José Emilio Pacheco: *An Ark for the Next Millennium*, ill. Francisco Toledo, transl. Margaret Sayers Peters. Texas: The University of Texas Press 1993

21 De: No me preguntes como pasa el tiempo (1964-68): Discurso sobre los cangrejos; Indagación en tomo del murciélago; El espejo de los enigmas: los monos; Tratado de la desesperación; Los peces; Escorpiones; Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos; Los grillos (defensa y ilustración de la poesía); Mosquitos; Siempre que veo elefantes pienso en las guerras púnicas y especialmente en la batalla de Zama; Biología del halcón; Fragmento de un poema devorado por los ratones; Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos; Álbum de zoología; Fragmento de un poema devorado por los ratones; Leones.

álbum sucesivamente alrededor de los cuatro elementos: de agua (10 estampas); de aire (12 estampas); de tierra (27 estampas); de fuego (sólo una estampa). Este bestiario recuerda el hecho de que, en otra ocasión, Pacheco igualó el trabajo de traductor en términos zoológicos, como “el trabajo del patito feo, el cerdo al que todos desprecian pero de quien todos se alimentan”.²² Sin embargo, también en este caso, se repite la alusión al asedio histórico, explicada con claridad en “Live bait”, uno de los poemas claves al respecto. “Live bait”²³ son los lombrices que se usan como cebo para la pesca, anunciados como oferta con las “descoloridas letras de neón” que iluminan una escena nocturna. Se enfatiza que el idioma español hace una (cruel) distinción “entre un pez y un pescado”²⁴ en el diálogo entre el yo-poeta y Jack König, el vendedor. En su nombre norteamericano y apellido alemán se combinan los dos polos más explosivos de la alianza posguerra. Jack König recoge y vende lombrices para un patrón y explica al poeta que existen dos clases de estos lombrices: los “Bloodworms”, gusanos de sangre que por su abundancia no valen mucho, y los “Nightcrawlers” que reptan de noche y representan la aristocracia en su género. Jack König, alias el autor, alias el nosotros, se identifica con estas especies, ya que no hacen la guerra, ni torturan o destruyen el mundo por ser ricas y fuertes. En contraste, son solidarias en la catástrofe: “Todos nosotros esperamos, live bait”.²⁵ La indagación de la lógica pesquera termina con una declaración de fe en la vida: “Y no obstante / creo en ti / enigma de lo que existe; / terrible, absurda, gloriosa vida / que no cambiamos (ni en el anzuelo) por nada.”²⁶

Pacheco comparte esta convivencia con animales con otro artista mexicano, Francisco Toledo, quien hizo las ilustraciones en la versión

De: Irás y no volverás (1969-1972): El búho; El sapo; Elefantes marinos; Fisiología de la babosa; Antipostal de Río de Janeiro; Un gorrión.

De: Islas a la deriva (1973-1975): Los pájaros; El pozo; Los ojos de los peces; Ballenas; La sirena; Hormigas; Zopilotes; Caballo muerto; Las moscas; Tema y variaciones: los insectos; Hormigas; Obra de arte.

De: Desde entonces (1975-1978): 3 y 5; Augurios; Cocuyos; Monologo del mono; La máquina de matar; El cerdo ante Dios; Ratus norvegicus.

De: Los trabajos del mar (1979-1983); Jabalí: cerdo salvaje; El fantasma; Perra en la tierra; El pulpo; Inmortalidad del Cangrejo; Ecuación de primer grado con una incógnita; Recuerdos entomológicos; Perra vida.

De: Ciudad de la memoria (1986-1989): Live bait; Caracol.

22 José Emilio Pacheco: Muchos años después... En: Casa de las Américas XXVIII, 165 (1987), pp. 114-120. Aquí p. 114

23 Pacheco 1993, p. 102-110

24 Pacheco 1993, p. 102

25 Pacheco 1993, p. 106

26 Pacheco 1993, p. 110.

bingüe de su álbum con cangrejos, peces, insectos, sapos, búhos, murciélagos, caballos muertos o elefantes. De esta forma, se establece un diálogo entre dos imaginarios discursivos diferentes. Toledo que nació en 1940 en la pequeña ciudad de Juchitán en el estado de Oaxaca tiene fama por ser el pintor de los insectos. Margaret Sayers Peters opina que el erotismo en su arte brota de la vitalidad de figuras como “scorpions, grasshoppers, coyotes, rabbits, crocodiles, frogs, iguanas, birds, and fish – frequently indistinguishable from phalluses.”²⁷ En una entrevista con Angélica Abelleira, Toledo cuenta que no sabe de dónde le brincan tantos chapulines, insectos semejantes a Dios e ingredientes indispensables de una buena cocina oaxaqueña. Pero sí es cierto que se les asocian con su arte cuya entomología suele definirse como fantástica y antropomórfica. Al igual que Rodolfo Morales y Rufino Tamayo, nació de padres zapotecos en el estado más rico en culturas y artesanías indígenas de México.

La presencia milenaria de los insectos, un tema conocido desde la Edad Media, se comprobó en el opus clásico de la literatura latinoamericana: Cien años de soledad. En esta novela García Márquez decide el asedio de los insectos al hombre a favor de los primeros y su novela tuvo un impacto inmediato entre los autores más jóvenes de por aquel entonces. En el artículo, “Muchos años después...”, publicado en La Habana en 1987, Pacheco recuerda la fecha exacta en que el libro apareció en las librerías mexicanas: el lunes 2 de julio de 1967. Lo considera como un evento que documentó de manera decisiva la existencia de la nueva novela hispanoamericana, ya anunciada por Carlos Fuentes con anterioridad. Pacheco opina que, en aquellos tiempos, México vivía los tiempos del “milagro mexicano y la economía ficción a la que hoy sustituye el realismo (mágico) de la usura y la guerra contra los pobres.”²⁸ Era el momento de los amigos literarios y de la comunicación de los latinoamericanos sobre estos temas a través de La Habana. La falta de justicia social ocupaba la atención de muchos de estos “cuates,” como resumió Fuentes en el primer número de Casa de las Américas.²⁹ Sin embargo, existen diferencias. En la opinión de su traductora al alemán, Maria Bamberg, Fuentes usa en Cristóbal Nonato una lengua propia de una escatología, de una cloaca de la civilización postmoderna.³⁰ Usar la

27 Sayers Peters, Margaret: Francisco Toledo. En: Out of the Volcano. Portraits of Contemporary Mexican Artists. Washington D. C. / London: Smithsonian Institute 1991, p. 51

28 José Emilio Pacheco: Muchos años después . . . En: Casa de las Américas XXVIII, 165 (1987), p. 116

29 Carlos Fuentes: Los Cuates. En: Casa de las Américas I, 1 (1960), pp. 21-23

30 Maria Bamberg Cristóbal Nonato / Christoph Ungeborn. En: Drei mal drei Lektüren von Carlos Fuentes, Ineke Phaf / Hanns Albert Steger (ed.). Berlin: Ibero-Amerikanisches Archiv

lengua de la gente callejera tiene antecedentes memorables en México pensando en el escándalo de prensa cuando se publicó *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis.³¹ Se percibía el uso de esta lengua como un insulto al orgullo de la nación. A Fuentes, sin embargo, familiarizado con esta investigación antropológica, le gustaba la experimentación con las variantes lingüísticas más atrevidas sin preocuparse por cualquier criterio de “hablar bonito.”

Un lenguaje de liberación

Es de suponer que Pacheco, aunque siendo muy amigo, no perteneció al grupo de los aficionados de este aspecto de la obra a veces furiosa de Fuentes. La lengua poética, para él, tiene una función altamente estética. Lo sugiere por lo menos en su artículo en *Casa*, en cuyo título repite las tres palabras iniciales de *Cien años de soledad*. Pacheco arguye que, pese a la redondez perfecta de esta frase inicial, la obsesión con el tiempo refiere a un trabajo cuidadoso de la composición de textos literarios. Es un trabajo comenzado desde los tiempos de la corte virreinal en la Nueva España, cuando los poetas nativos rivalizaron en lucir como el más versado de todos en español. En *Islas a la deriva*, los poemas escritos entre 1973 y 1975, Pacheco incluye una sección que se titula “Antigüedades mexicanas.” En tres de sus composiciones, “Traduttore, traditori”, “Francisco de Terrazas” y “Un poeta novohispano”, el autor tematiza este papel de la lengua española desde sus primeros días en el continente americano. Se inician tres fases diferentes. La primera es la renacentista que comienza con los traductores españoles del maya y el azteca, a quienes “debemos en gran parte el mestizaje/ la conquista y colonia / y este enredo / llamado México / y la pugna/ de indigenismo e hispanismo.”³² Luego circunscribe a Francisco de Terrazas (1525?-1600?), hijo de un mayordomo de Hernán Cortés y el primer poeta nacido en las Américas quien escribe en español. Pacheco denomina a Terrazas como “ni azteca ni español: criollo / por tanto / el primer hombre de una especie nueva // Y halla su identidad en el idioma // que vino con la cruz hecha de espadas.”³³ Y, finalmente, en la tercera fase, el “poeta novohispano” se manifiesta como un “criollo resentido y cortés al acecho / del momento en que se adueñaría de la patria ocupada / por hombres como sus padres en consecuencia / más

1990, p. 195.

31 Oscar Lewis: *Los hijos de Sánchez*. México: Grijalbo 1982, p. VII

32 Pacheco 1980, p. 151

33 Pacheco 1980, p. 160

ajenos, más extranjeros más invasores todavía.”³⁴

El fondo histórico de la poética criolla en la Nueva España revela entrañar una constancia combativa aspirando a una patria liberada y su pugna no data exclusivamente del pasado. En la función de un hombre moderno contemporáneo, el tema sigue siendo el mismo y, de acuerdo con esta dinámica, al personaje principal del cuento homónimo “Langerhaus”, se introduce con la frase: “Cada mañana lo primero que hago es leer el periódico. Si no lo encuentro en el garash a poca distancia de la puerta, me quedo incapaz de emprender nada hasta que llegue.”³⁵ Esta necesidad de información se repite en otra publicación en la que se elaboran los detalles de un asedio específico. En la Crónica del 47, sobre la guerra de 1846-1848 entre México y los Estados Unidos, abre con la observación siguiente:

En 1804 el barón Alexander von Humboldt fue huésped del presidente Thomas Jefferson. Le permitió copiar los materiales de las investigaciones que formarían su Ensayo político sobre la Nueva España y le aseguró que dos grandes naciones se hallaban destinadas a compartir el poder y la riqueza en el norte del continente americano: Estados Unidos y la Nueva España, el México futuro.

A partir de entonces la política de seguridad nacional angloamericana se empeñó en lograr que el augurio de Humboldt no se cumpliera y ningún país le disputara la hegemonía en el continente. Los trabajos del científico alemán cimentaron en Estados Unidos la creencia de que ese lugar, acerca del cual nada habían sabido hasta entonces, era una cueva de tesoros custodiada por mendigos incapaces de aprovechar su propia riqueza. Cuarenta y dos años después los mapas y los datos de Humboldt fueron una ayuda invaluable para la invasión.³⁶

El recuerdo del asedio de México por parte del anglosajón del Norte a partir de la independencia es tema integral de la obra de Pacheco. En *An Ark* se lo hace manifiesto en el bilingüismo así como en el diálogo con Jack König en el que, para Pacheco, siempre importa enfatizar la capacidad innata de ingerir conceptos poéticos (aunque sea en el anzuelo) en el español de las Américas. En la actual situación precaria el cronista continúa luchando por su autenticidad, esfuerzo compartido

34 Pacheco 1980, p. 163.

35 José Emilio Pacheco: *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz (1972) 1986, p. 117

36 José Emilio Pacheco: *Crónica del 47*. México: Editorial Clío 1997, p. 9

con Toledo, el pintor zapoteco. Los dos peces de la portada, con sus labios redondos y el cero móvil de su boca del que sale la burbuja, introducen la temática. Mientras que la poesía habla de un bestiario de aire, de agua, de tierra y de fuego, Toledo la ilustra con animales vitales. Esta energía se condensa en “La salamandra”,³⁷ el único poema que figura bajo la estampa de fuego. El animal se encuentra rodeado del fuego renacentista en el momento en que se ha suspendido el tiempo de vida y muerte para dar lugar a la atemporalidad. Pacheco escribe que Leonardo vio dibujarse la salamandra en las manchas del muro, nacida del fuego y del sol, y tan visible de día como de noche.

Es muy sugestivo imaginarse una correlación de “La salamandra” con otro animal en el ensayo La jaula de la melancolía³⁸ de Roger Bartra. Este autor discute el concepto de la metamorfosis política de México bajo la estampa del axolote. En su opinión, axolote se deriva de la palabra nahua axolotl (juego de agua), la que evidencia una “misteriosa naturaleza dual (larva / salamandra) y su potencial reprimido de metamorfosis.”³⁹

A fin de explorar este potencial, Bartra distingue entre dos niveles en su narración. En el primer nivel, en viñetas apartadas, se desarrolla el debate de diversos personajes sobre el axolote, comenzando con Humboldt en el siglo XIX y, en el presente, pasando por la ficción de Julio Cortázar. En el segundo nivel, examina el concepto de progreso y evolución en la cultura política de México, al resumirlo para el siglo XX. En la interpretación de Bartra, la metamorfosis de la larva apenas se pueda realiza ya que con la “técnica de exposición”⁴⁰ se proyecta “la cárcel de un metalenguaje que va a servir para medir las cadenas de nuestra servidumbre y para invitarnos a romperlas.”⁴¹

Lo que importa señalar en este lugar es la diferencia en este debate sobre el axolotl entre las opiniones de científicos europeos y las de los mexicanos. Los europeos, basándose en las condiciones artificiales del acuario, han comprobado científicamente la metamorfosis

37 Pacheco 1993, p. 146.

38 Roger Bartra: La jaula de la melancolía. México: Grijalbo 1987.

39 Ibid., p. 23.

40 Bartra 1987, p. 24.

41 Bartra 1987, p. 26.

del axolotl de la larva en una salamandra. Los expertos mexicanos, a su vez, parten de sus observaciones de campo en los lagos en las cercanías de México D. F. y mencionan la presencia de la larva como delicadeza culinaria en los mercados regionales. El pintor José María Velasco fue pionero en integrar el axolotl en la perspectiva artificialis de México. Su perspectiva científico-artística era capaz de visualizar la relación directa entre la larva que vive en el agua, por un lado y, por otro, la salamandra, un animal de la noche con un aspecto repugnante y connotaciones con el sexo femenino en la tradición popular de la Ciudad de México y sus alrededores.⁴²

Por lo tanto, para Pacheco, partiendo de su tradición artística mexicana, en “La salamandra” la metamorfosis ya se ha completado. Su cárcel se sitúa en el “mar de palabras” que la convierten en un caracol en espiral, en cuyo interior se esconden los sueños de liberación y esperanza de los cronistas que documentan la capacidad de sobrevivir, resistentes a las tendencias de exterminación sistemática. Es este aspecto metalingüístico que perpetra el arte de escribir de Pacheco, como resumen de sus Inventarios (se hablan de más de 7000) y su obra literaria.

Bibliografía

Abelleira, Angélica. De asombro y recuerdos. En: Tres generaciones (la visión plástica de Francisco Toledo, Rodolfo Morales y Julio Galáno, Braulio Peralta (coord.). México: Confederación de Educadores Americanos 1997, pp. 61-67.

Bamberg, Maria. Cristóbal Nonato / Christoph Ungeborn. En: Drei mal drei Lektüren von Carlos Fuentes, Ineke Phaf / Hanns-Albert Steger (ed.). Berlin: Ibero-Amerikanisches Archiv 1990, pp. 191-197.

Bartra, Roger. La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicana. México: Grijalbo 1987.

Berman, Marshall: Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México: Siglo XXI 1989.

Borinsky, Alicia: José Emilio Pacheco. Relecturas e historia. En: La

⁴² Ineke Phaf-Rheinberger: Phaf-Rheinberger, Ineke: Darwin y la obra de José María Velasco. Una visión científico-artística. En: Darwin, el arte de hacer ciencia, Ana Barahona / Edna Suárez / Hans-Jörg Rheinberger (ed.). México: UNAM 2011, pp. 225-244

hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica, Hugo Verani (ed.). México: Ediciones Era 1994, pp. 221-228.

Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*, trad. John Goodman. Cambridge: MIT 1995.

Fuentes, Carlos. Los cuates. En: *Casa de las Américas I*. 1 (1960), pp. 21-23.

_____. Cristóbal Nonato. México: Fondo de Cultura Económica 1987.

Herbert, Zbigniew. *Report from the besieged city*, transl. with an introduction & notes by John Carpenter & Bogdana Carpentier. New York: The Ecco Press 1985.

Lewis, Oscar: *Los hijos de Sánchez*. México: Ed. Grijalbo [1961]. 1982.
Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, vol. 1 + 2. Madrid: Ed. Gredos 1979.

Navarreta, Silvia. Los insectos en el arte contemporáneo mexicano. En: *Insectos 1997*, pp. 55-77.

Pacheco, José Emilio: *Tarde o temprano. Antología poemas 1958-1978*. México: Fondo de Cultura Económica 1980.

_____. *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz (1972) 1986.

_____. *Morirás lejos*. México: SEP (1967) 1986.

_____. Muchos años después ... En: *Casa de las Américas*, XXVIII, 165 (1987), pp. 114-120.

_____. 1989. *Ciudad de la memoria*. México: Ediciones Era 1989.

_____. *Álbum de zoología*, sel. Jorge Esquinca, ilustr. Alberto Blanco. Xalli: Universidad de Guadalajara 1991.

_____. *An Ark for the Next Millennium*, trad. Margaret Sayers Peters, diseño Francisco Toledo. Austin: University of Texas Press 1993.

_____. Con Andrés Reséndez. *Crónica del 47*. México: Editorial Clío 1997.

Paz, Octavio: El camino de la pasión. En: La suave patria y otros poemas. Ramón López Velarde. México: Fondo de Cultura Económica 1987, pp. 7-74.

Peralta, Braulio (Coord.): Tres generaciones (una visión plástica de Francisco Toledo, Rodolfo Morales y Julio Galán). México: Confederación de Educadores Americanos 1997.

Ineke Phaf-Rheinberger: Phaf-Rheinberger, Ineke: Darwin y la obra de José María Velasco. Una visión científico-artística. En: Darwin, el arte de hacer ciencia, Ana Barahona / Edna Suárez / Hans-Jörg Rheinberger (ed.). México: UNAM 2011, pp. 225-244.

Sayers Peters, Margaret: Francisco Toledo. In: Out of the Volcano. Portraits of Contemporary Mexican Artists, ibid. with photographs by Carole Patterson. Washington and London: Smithsonian Institution 1991, pp. 51-55.

Verani, Hugo J. (sei. y prol.): La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica. México: Universidad Veracruzana 1994.

Pop Book: hacia una lectura transmedial del Pop Wuj

Alan Mills*

Universidad de Potsdam

Resumen

El presente artículo transfiere el concepto de transmedialidad al análisis del Popol Vuh, presentando el libro sagrado de los maya-quichés como una interrelación de relatos – que dan cuenta de una serie de saberes comunitarios – que viajan en un desplazamiento transhistórico que se ha valido de diferentes soportes materiales, géneros literarios y prácticas artísticas para su difusión o transmisión. La lectura transmedial también permite reconocer que el Popol Vuh contiene una serie de conocimientos científicos, filosóficos, políticos y de teoría literaria, constituidos como estructuras míticas que continúan circulando en la sociedad contemporánea, al mismo tiempo que aportan estrategias de supervivencia y formas de convivencia para las sociedades poscoloniales.

Palabras claves

Popol Vuh, desplazamiento transhistórico, lectura transmedial, conocimientos, sociedades poscoloniales

Abstract

This paper transfers the concept of transmediality to the analysis of Popol Vuh, the sacred book of the Maya-Quiche presented as the interplay of stories – a result of the community knowledge - traveling along a transhistorical movement that has used different physical media, genres and artistic practices for its broadcast. This transmedial reading recognizes that the Popol Vuh contains a number of scientific,

* Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad de San Carlos de Guatemala. Actualmente desarrolla su tesis doctoral en literatura – sobre la relación entre algunas novelas de ciencia ficción latinoamericana contemporánea y los saberes ancestrales indígenas – en la Universidad de Potsdam (Alemania), gracias a una beca del DAAD. Poeta y ensayista: parte de su obra ha sido traducida al francés, inglés, alemán, portugués y checo. Su poesía ha sido incluida en las más prestigiosas antologías hispanoamericanas, tales como *Cuerpo Plural* (ed. Pre-Textos); o *Puertas abiertas* (ed. Fondo de Cultura Económica), entre algunas otras. Textos suyos pueden encontrarse en revistas como *Letras Libres*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista de la Universidad de San Carlos*, *Literatur Nachrichten*, entre otras. Entrevistas o reseñas sobre el autor y su obra aparecen en diarios como *Página 12* (Argentina), *El País* (España), *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Alemania). Publicó un ensayo experimental sobre Augusto Monterroso en el libro colectivo *La mosca en el canon*, de la editorial mexicana *Tierra adentro* (2013). Sus áreas de interés son: la teoría literaria; la ciencia ficción; las culturas populares; la cultura pop; y las combinaciones o cruces entre los distintos géneros literarios.

philosophical, political and literary knowledges, constituted as mythic structures that continue to circulate in the contemporary society and that involve, at the same time, several survival strategies and different ways of coexistence that could be copied within postcolonial societies.

Keywords

Popol Vuh, transmedial reading, knowledges, postcolonial societies

Supervivencia textual en distintos soportes

El Popol Vuh, tal como lo conocemos hoy, en sus distintas versiones y traducciones de un texto jeroglífico transcrito a caracteres latinos en el siglo XVI, ofrece la posibilidad de una lectura literaria de sus contenidos míticos.

Sin embargo, el libro sagrado de los mayas es también un saber transmedial¹— relato oral, epigráfico, escultórico, textil y escrito— que contiene una serie de estrategias para la supervivencia del individuo y de la comunidad que se expresan a través de estructuras mítico-poéticas y mítico-narrativas que comunican diversos períodos históricos.²

El Pop Wuj³ es un libro pero es más que un libro. Y dicha consigna excede el carácter „bíblico“ que le es propio — al ser el libro sagrado de los mayas también un “libro de libros”, condición evidente en la transición entre la parte mítica y la parte histórica del texto —, para establecerlo como una reunión de saberes transmediales.

El Popol Vuh es más que un libro porque constituye un grupo de relatos que sobrepasan al soporte del libro escrito e impreso. Es un tejido de relatos mítico-poéticos que transitan la historia a través de los más diversos soportes, ya sean estos textuales, escultóricos, orales, textiles, pictóricos, virtuales y performativos o rituales.

1 Henry Jenkins define a la narrativa transmedial como „un proceso donde los elementos integrales de una ficción son esparcidos sistemáticamente a través de múltiples canales de difusión, con el propósito de crear una experiencia unificada y coordinada de entretenimiento“ (Jenkins 2007, sin paginación).

2 En este artículo se ha tomado también como referencia una interpretación del Popol Vuh a la luz de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, realizada por Roberto Morales Sic. Véase: Roberto Morales Sic. Interpretación y vivencia religiosa del Pop Wuj. En: Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, octubre-diciembre 2012, número 26, p. 10 - 22.

3 El libro sagrado de los mayas ha recibido distintas denominaciones para su difusión, entre ellas: Popol Vuh: en la versión de Adrián Recinos; Pop Wuj: en la versión de Adrián Inés Chávez; Popol Wuj: en la versión de Luis Enrique Sam Colop.

¿Pero a qué le llamamos entonces “Popol Vuh”? ¿No nos referimos al libro escrito por un mitad imaginario, mitad real Diego Reynoso, en el siglo XVI?⁴

La respuesta a esta pregunta podría ser una secuencia de afirmaciones y negaciones que actúan en una frenética simultaneidad.

En primer lugar, ni Diego Reynoso ni ningún otro sujeto se impone en el texto como “autor” de este libro. Se ejecuta así una suerte de disolución barthesiana: ha desaparecido el que traduce los jeroglíficos a símbolos latinos, es decir, en el Popol Vuh la autoría es difuminada y queda apenas referida como una suerte de antena por donde pasa el conocimiento sagrado de la comunidad.

Nadie se reclama profeta y nadie calza con su firma evangelio alguno. El autor, o los autores, descargan — hacen download — un archivo guardado en una nube „metafísica“, en el sentido de que no tiene una ubicación física determinada.

En ese archivo que es la memoria colectiva estarían depositadas las historias de diversas deidades además de las aventuras de los héroes culturales bajo la forma de relatos que le sirven de modelo a una comunidad para su reproducción material y simbólica.⁵

Estos saberes sobrevivirán en el tiempo gracias a su desplazamiento por distintos soportes que incluyen el texto o la escritura literaria moderna (incluso posmoderna), tal como puede reconocerse en una cantidad considerable de novelas, cuentos y poemas publicados al interior de la tradición latinoamericana.⁶

4 Diego Reynoso podría considerarse un personaje de ficción — dada la nebulosa documentación disponible sobre su existencia — creado para sustituir a los autores ocultos del texto. La (supuesta) transcripción de Reynoso es la que será transcrita (una vez más, al quiché) y traducida (por primera vez) al español por el dominico Francisco Jiménez.

5 Ottmar Ette afirma al respecto: „La literatura dispone (de) un dispositivo de una enorme riqueza, debido a que estamos frente a muchas tradiciones muy diferentes de varios miles de años. Hay una continuidad de escritura desde el Gilgamesh, o en la literatura china desde el Shijing. Y con estos saberes que luego se comentan durante miles de años (en el caso chino) o que luego se reelaboran, por ejemplo en el Antiguo Testamento frente al Gilgamesh, estamos pues frente a un saber y a una circulación de saberes venidos desde diferentes tradiciones y conviviendo en las mismas «páginas», saberes que nos dan (a través de diferentes lenguas y diferentes culturas, sociedades, realidades) formas y normas de vida que cambian“ (Ette; Mills 2012, p. 68).

6 Ejemplarmente se pueden mencionar *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, *El tiempo principia en Xibalbá* (1985) de Luis de León, *Huracán corazón del cielo* (1995) y *Tikal Futura* (2012) de Franz Galich. Pero también podríamos señalar dos novelas argentinas como *Sombras, nada más...* (1985) de Antonio Di Benedetto, o *Arno Schmidt* (2013) de Marcelo Dupont, que en mayor o menor medida toman como referencia al Popol Vuh. Existen además antologías de textos críticos sobre las huellas de mitos prehispánicos en la literatura, véase *La palabra recuperada: Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana* (2006) de Usandizaga

Lo que ha hecho la pluma de Reynoso — o de quienes fueren los transcriptoros primarios del texto sagrado — es verter al alfabeto latino un grupo de conocimientos indígenas que sobrevivieron a los procesos de destrucción colonial.

Para ejecutar dicha proeza histórica, el transcriptor se ha valido de una estratagema que hoy sería considerada digna de un hacker:⁷ el hipotético miembro de una realeza maya-quiché caída en desgracia — Diego Reynoso — se infiltra en un ciberespacio⁸ alfabético/tipográfico ajeno con el objetivo de conseguir la preservación del saber de su pueblo.

El transcriptor está consciente de que la victoria y la derrota son meros accidentes de la narración, lo importante es la supervivencia de una visión del universo. Mientras sus saberes circulen en el nuevo ciberespacio impuesto por el régimen colonial hispánico, el pueblo maya garantizará su continuidad, agazapado pero digno, a la espera de un nuevo amanecer. Incluso se podría ir más lejos: aun cuando asesinaran hasta el último de los mayas, su trascendencia vivirá por siempre en el relato. La ficción y la poesía se iluminarían como armas frente a la muerte.

Es sabido que Fray Diego de Landa y otros conquistadores en Yucatán y Guatemala intentaron — creyendo que así conseguirían una dominación absoluta — quemar todos los libros y asesinar a los portadores del saber indígena. Se podría decir incluso que los conquistadores entendían la naturaleza transmedial de los conocimientos autóctonos, pues no sólo destruían los soportes materiales — códices, vasijas, estelas —, sino que también intentaron aniquilar a las personas que aparecían como transmisores de un texto intangible. Así se llegaría a obliterar la capacidad instalada de la escritura jeroglífica, así se conseguiría la destrucción de una tecné.

Su error sería de cálculo: al no prever las estrategias de

o Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana (2011) de Chocano [et al]

7 Vale la pena acudir al concepto de la socióloga norteamericana Diane Nelson, quien describe a los „maya-hackers“ como sujetos que „están hackeando un mundo profundamente estructurado por la tecno-ciencia transnacional“. Véase: Diane Nelson. *Man Ch'itil. Un dedo en la llaga. Cuerpos y políticas del cuerpo en la Guatemala del Quinto Centenario*. Guatemala, 2006, p. 428

8 William Gibson define de la siguiente manera al ciberespacio: “Es una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones (...) Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja (...)” (Gibson, 2007: 69-70).

sincretismo – ¿o de hackeo? – tanto individuales como colectivas que se usarían como mecanismos de resistencia, fueron incapaces de destruir las culturas originarias.

Transmedialidad transhistórica

La transmedialidad suele estar referida a la circulación de contenidos a través de distintos medios no convencionales: se trata de una categoría de análisis que se aplica al estudio de narrativas que utilizan una diversidad de plataformas virtuales, como Twitter o Facebook, además de interfaces visuales, sonoras o multimediales que se suman a toda una serie de nuevos medios. Una de sus implicaciones es la intersección de los contenidos que transitan de una plataforma hacia otra; una segunda implicación es la interactividad y la dimensión colaborativa en la construcción de mensajes.⁹

El presente artículo sostiene que es posible hacer la transferencia de este concepto contemporáneo al análisis de un texto proveniente de otro periodo histórico.

En el caso presente de transferir el concepto de transmedialidad¹⁰ al Pop Wuj, se puede comprobar cómo distintos fragmentos del texto transcrito por un – quizás ficcional – noble indígena llamado Diego Reynoso, aparecen en los más diversos medios de varios períodos históricos — vasijas, libros en corteza de amate, tejidos, estelas, relatos orales —, lo cual también le agrega un carácter transhistórico. Es decir, que se desplaza por distintos períodos de la historia.

Un ejemplo de esta transmedialidad transhistórica puede verse en el reciente hallazgo de un friso en el complejo arqueológico del Mirador. Dicho friso muestra a los gemelos héroes, Hunahpú e Xbalanqué, bellamente esculpidos, “nadando entre monstruos celestiales”.¹¹

Se trata del momento en que los gemelos héroes recomponen

9 Jenkins 2007, sin paginación.

10 Respecto a la transmedialidad, Ottmar Ette ha afirmado: „Al mismo tiempo, los saberes que la literatura maneja o que circulan por adentro de lo que podríamos llamar «literatura», son perfectamente desligables de los soportes materiales, abriéndose hacia nuevas traducciones. Soportes «transmediales» que significan «transformaciones» y que al mismo tiempo permiten una intensa circulación, un «entre-espacios» de los diferentes mundos. Mundos que no son solo los soportes materiales“ (Ette; Mills 2012, p

11 Véase la noticia „Hallaron friso maya sobre la creación del mundo que data de 300 años a.C.“ En: Revista Ñ - Revista de Cultura del diario Clarín, 09.03.2009. La noticia en línea se encuentra en http://edant.revistaenlinea.com/notas/2009/03/09/_-01873768.htm (última visita: marzo 2014).

sus huesos molidos en el agua para transformarse en hombres-peces; pero la imagen también podría relacionarse con el momento en que los gemelos viajan por el cielo para terminar transformando sus cuerpos en el sol y la luna.

La aparición de dichas escenas del Popol Vuh —plasmadas al unísono en un hermoso alarde de síntesis plástica— en un monumento construido casi mil quinientos años antes de la mentada transcripción del libro jeroglífico originario a símbolos latinos —presentando una suerte de hyperlink que conecta el relato desde el pasado— no sólo confirma la unidad cultural de los múltiples pueblos de origen maya, sino que al mismo tiempo da cuenta de una tecnología de escritura que se ha valido durante largos períodos de tiempo de los más distintos medios y soportes para transferir el mismo conjunto de relatos: un conjunto que en ocasiones se bifurca y se reescribe para propiciar nuevas perspectivas o posibilidades de lectura.

El Popol Vuh, o lo que es lo mismo, el texto escrito/impreso, constituye la representación tipográfica de un grupo de saberes que circulan a través de las más diversas interfaces. El mensaje que se traslada es, al mismo tiempo, diverso, múltiple, móvil, nómada, y su fijación resulta relativamente flexible. Incluso se podría afirmar que se trata de una serie de saberes en perpetua evolución interactiva que apenas se materializan en un soporte dado en arreglo con las necesidades de comunicación y las condiciones socio-políticas del contexto.

El aspecto ritual de estos saberes es susceptible también de un análisis en tal dirección. Podría entenderse al medium — o sea, el chamán¹² — no solamente como un transmisor de informaciones de “otro mundo”, sino como un soporte y el contenido en sí mismo.

McLuhan¹³ nos vuelve a prestar su clave: al ser el oficiante el “medio”, es igualmente el “mensaje”. Su propia performance y su propia corporalidad representarían un saber que se expresa y que está siendo

12 Los chamanes (sacerdotes) mayas se llaman ‘ajq’ij’. “Los ajq’ija’ (sacerdotes) representan la raíz de una convicción olvidada, la sabiduría Maya, un poder misterioso que trasciende los umbrales del tiempo y el espacio.” (Barrios 2004, p. 96.)

13 En sus libros *The Gutenberg Galaxy* (1962), *Understanding media* (1964), *The medium is the message* (1967) and *War and peace in the Global Village* (1968), el teórico canadiense Marshall McLuhan (1911-1980) desarrolló ampliamente el papel activo de los soportes materiales en el modelaje de los contenidos y procesos comunicativos, acuñando frases señeras („el medio es el mensaje“) y conceptos fundamentales („aldea global“) para la teoría de medios. Suele considerarse que su aporte teórico prefiguró la actual sociedad de la información y que su trabajo continúa siendo vigente para el análisis de las nuevas tecnologías de comunicación.

captado por los individuos que participan del ritual o la ceremonia. En tal caso, el “texto” transfigura una condición que se pretende multidimensional (porque comunica mundos), transtemporal (porque comunica tiempos) y, una vez más, transmedial (porque comunica soportes o medios).

No existe entonces un texto petrificado, sino un relato parcialmente interactivo, el mismo que además puede ser imagen, sonido, dramatización o novela. Es por eso que no resulta raro que en muchas lenguas mayas la palabra que designa al escritor y al pintor sea la misma.

Tal interrelación de contenidos transmediales es una de las características básicas del conjunto de relatos mítico-históricos — biblioteca móvil del saber maya — que denominamos Popol Vuh.

Una de las expresiones más conmovedoras y significativas de la consignada condición transmedial del libro sagrado de los maya-quichés la ha aportado el académico maya-quiché Luis Enrique Sam Colop, en el prólogo de su traducción del manuscrito original del Popol Wuj.¹⁴

En dicho prefacio, Sam Colop nos cuenta cómo fue comparando, palabra por palabra, su traducción del manuscrito resguardado en la biblioteca de Newberry, Estados Unidos, con la versión oral del Popol Wuj conocida por su padre, Mateo Sam Colop, quien jamás había leído, por ser analfabeto, ninguna versión escrita.

Para confirmar la versión escrita/transcrita, esa que consideramos “el libro”, el traductor tuvo que acudir a una “fuente directa” transmutada en un soporte vivo: el eslabón humano imprescindible en una larga cadena histórica de la tradición oral.

¿Autoría desacralizada o lectura sagrada?

El Popol Wuj incluye asimismo una posible reflexión sobre la autoría y sobre la lectura, en términos tales que permite un análisis bajo la lente de las teorías literarias modernas y posmodernas.

El libro sagrado de los quichés abre con varias sentencias tan enigmáticas como concluyentes: comienza esparciendo una nebulosa

14 Véase: Luis Enrique Sam Colop. Popol Wuj. Traducción al español y notas de Sam Colop. Guatemala, 2008, p. 11.

de misterio, pues los autores afirman que lo que comunican es la oscuridad. Veamos:

“Vamos a sacarlo a luz porque ya no hay dónde ver el Popol Wuj, instrumento de claridad venido de la orilla del mar donde se cuenta nuestra oscuridad instrumento de claridad sobre el origen de la vida, como se le dice.

Había un libro original,
que fue escrito antiguamente,
sólo que están ocultos quienes lo leen
quienes lo interpretan.”¹⁵

No se nos informa en dónde están “quienes lo leen/ quienes lo interpretan”. Los que creíamos estar leyendo el libro, aparecemos entonces ficcionalizados como una especie de “falsos lectores”, pues los únicos que podrían leer — eso que ahora leemos sin leer — ya no están, han desaparecido. Están ocultos o escondidos, se han guarecido ya que sólo así garantizarán su supervivencia.

Tal parece que el autor o los autores ocultos han transcrito un libro “original” que ya no está. Un libro también desaparecido y que sólo se puede recordar. O un libro que se copia justo antes de su desaparición. El texto expresa así que la lectura posee muchos niveles y que los que ahora intentamos leer este libro de la comunidad (eso significa “Pop Wuj”), apenas tenemos acceso a uno de ellos.

Algunos capítulos más adelante, veremos que los cuatro primeros humanos-jaguares se enfrentarían de modo parecido a la lectura de la realidad:

“Nada los obstruía,
todo lo podían ver;
no tenían que caminar para ver lo que hay debajo del Cielo
sólo debían estar donde estaban, para ver.
su conocimiento llegó a ser grande,
su mirada traspasaba los árboles,
las piedras,
los lagos,
el mar;
las montañas,
los valles.

(...)

¿Acaso se anticipa que ellos también serán dioses?

Modifiquémoslos un poco,
eso es lo que hay que hacer,
porque no está bien lo que hemos encontrado.

¿Acaso van a ser iguales a nosotros,
porque lejos llega su conocimiento,
porque lo miran todo?

(...)

Enseguida cambiaron la naturaleza de su creación
de su formación.

Sus ojos fueron empañados por parte de Uk'u'x Kaj,
fueron opacados como cuando se echa el aliento sobre la faz de
un espejo,
se puso borrosa su visión.”¹⁶

Los dioses-narradores han nublado la mirada de los jaguares para que puedan entrar al juego interactivo de la vida-lectura, a través del desciframiento de esos códigos complejos de una ficción que en un origen remoto y oscuro sí conocían: la ficción surge como el acto de recordar lo que desapareció, como una memoria puesta en movimiento.

El desconocimiento de los códigos ocultos o encriptados nos mueve a buscarlos. El desconocimiento inicial propicia el movimiento — no lineal, multifocal — transformado en lectura.

La escena de los cuatro primeros hombres-jaguar recuerda también al momento en que alguien entra a un buscador de Internet y siente su mirada nublada por la impresionante cantidad de información on line: el lector contemporáneo no es muy distinto de los cuatro primeros lectores-jaguares proyectando su mirada al vacío.

Es así que el texto sagrado invoca a los que serán sus lectores, sus interpretadores, sus críticos.

El Popol Wuj se lanza a la creación de quienes irán creando al propio libro en el momento de la lectura,¹⁷ porque el libro se escribe durante el proceso de ser leído. Si los lectores están ocultos o no están, entonces el libro no existe.

16 Ibid., p. 131-133

17 Se puede incluir aquí una referencia a la teoría de la recepción. Aunque también se ha tenido en cuenta la teoría de la lectura esbozada literariamente por Ricardo Piglia. Véase: Ricardo Piglia. *El último lector*. España, 2005

Lectura crítica como lectura colectiva

Si bien un concepto como la transmedialidad suele aplicarse al estudio de experiencias contemporáneas de entretenimiento, usualmente relacionadas con la cultura de masas o la cultura pop (Jenkins, 2007), es igualmente posible, para cumplir con los objetivos de este análisis, comprender dicho „entretenimiento“ como una de las formas que puede adquirir la lectura en tanto proceso colectivo o comunitario.

Es así que quedará sugerida la transición metafórica del Pop Wuj (que en alemán, además, resulta fonéticamente idéntico: Pop Buch) hacia un imaginario Pop Book, es decir, el libro sagrado de los mayas leído ya como un conjunto de saberes transmediales explayados en los contenidos intertextualizados de novelas del realismo mágico (como *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias), o de la ciencia ficción contemporánea (como *Tikal Futura*, de Franz Galich), así como en los contenidos performativos de obras de teatro o de canciones de música popular.

La lectura ideal del libro de la comunidad debería realizarse, entonces, en comunidad: ¿pero no es acaso la lectura crítica una forma de la lectura colectiva?

Vale insistir en que la lectura del Popol Vuh puede ser una experiencia colectiva, gracias, en parte, a la propia transmedialidad del relato. La misma escena (a veces con interesantes variaciones) puede ser referida por una vasija pintada, por un narrador oral, por una danza, o por una novela.¹⁸

Es de tal modo que la lectura colectiva del Popol Vuh ha garantizado la supervivencia histórica de las diversas comunidades articuladas a su colección de saberes transmediales. Pues las estructuras mítico-poéticas y mítico-narrativas del Popol Vuh¹⁹ incluyen además una serie de “saberes para la vida”²⁰ que funcionan como estrategias de supervivencia.

18 El grupo de teatro Sotzil, por ejemplo, ha puesto en escena pasajes del Popol Vuh, así como relatos de otras fuentes orales y escritas del pueblo maya. Algunas de sus escenificaciones pueden consultarse en Youtube

19 Véase: Tatiana Goncharova. Acerca de la tipología de los motivos mitológicos del Popol Vuh. En: Ensayos sobre el Pop Wuj, libro sagrado de los mayas. Cuadernos Pedagógicos No.12. Guatemala, 2001, p. 91-119

20 Este concepto de Ottmar Ette también es de interés para el presente análisis, por cuanto permite pensar los distintos pasajes del Popol Vuh como unidades transmisoras de un „saber para la vida“. También podríamos considerar al libro sagrado de los quichés dentro de la categoría de „literatura sin residencia fija“: puesto que ha permitido la supervivencia de la comunidad maya – no sólo quiché, sino también cakchiquel, q’eqchí, yucateca, etc. –, se puede inferir que también promueve la supervivencia de otras comunidades „no mayas“, transfiriendo su cúmulo de experiencias y saberes sobre la vida (y para la vida) a distintos contextos culturales. Véase:

Esto último puede comprobarse en la escena que detalla el escape de la princesa Ixkik, condenada en su tierra, Xibalbá, por haber quedado embarazada por la simiente de un extranjero:

“¡Que no haya sacrificio, mensajeros! dijo la doncella cuando les habló.

–Pero ¿qué pondremos en lugar de tu corazón?

¿Acaso no nos fue dicho por tu padre?

„traigan de regreso su corazón“;

que le den vueltas con sus manos los Señores,
no lo dejarán caer,

hasta que asemeje ser una construcción de ellos.

(...)

Que no sea un corazón el que se queme ante ellos.

¡Que así sea!

Utilicen el producto del árbol, dijo entonces la doncella.

Era rojo el jugo que brotó del árbol,

lo que se asentó en el guacal.

Luego se coaguló,

se hizo redondo el sustituto de su corazón.

(...)

De esta manera fueron vencidos los Señores de Xibalbá por la doncella que los engañó a todos.”²¹

El relato muestra que el corazón de ficción sustituye al corazón de la doncella. Es así que Ixkik confunde a sus adversarios y consigue sobrevivir.

En este pasaje se nos deja indicado uno de los poderes de la ficción como saber nómada y transmedial: producir una magia que sustituye a la realidad, sin abolirla, ni suprimirla. Una realidad paralela que — al igual que la propia Ixkik — negocia con Xibalbá, el lugar de lo muerto, de la realidad petrificada.

Se sabe que toda ficción establece un universo singular que da forma a un modelo de vida y a un modelo de poder y de relaciones humanas; leemos modelos imaginarios que parten de la realidad hacia la mimesis (Auerbach, 2010), mismos que la realidad también terminará copiando.

Ottmar Ette. Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación –nuevas perspectivas transareales. Guatemala, 2009, p. 43-61

21 Sam Colop, Luis Enrique. op. cit., p. 75-77

La realidad aparece simbolizada en el Popol Vuh como Xibalbá, ese oscuro lugar en donde se fertiliza la iluminadora ficción.

El movimiento creador — tanto de la escritura como de la lectura — es el mismo movimiento de Ixkik cuando escapa de Xibalbá para fundar una nueva realidad/comunidad en donde podrá parir a los gemelos que iniciarán una nueva historia: la del pueblo maya-quiché.

Los gemelos héroes son los mismos hermanos que más adelante, en el propio relato — que no es lineal — se insertarán como hackers de un ciberespacio para ellos desconocido, aunque sea el mismo lugar de su origen: Xibalbá.

Veamos, pues, que tanto Ixkik como sus hijos se constituyen en “impulsores del amanecer”,²² y es precisamente en dicha sintonía que los héroes consiguen descifrar los códigos de Xibalbá para derrotar así a las sombras que impiden la lectura de las letras/estrellas que les revelarán — en la forma de una anagnórisis narrativa — tanto su origen como su destino.

Con su lucha, los gemelos Hunahpú e Xbalanqué buscan crear un nuevo universo, regido por nuevas leyes. Es luchando que conseguirán emerger desde la oscura realidad, triunfales, transformándose en el sol y la luna, los mismos astros que podríamos imaginar como los ojos de la comunidad para leer la página del cielo: es decir, los ojos para leer el relato transhistórico y transmedial de su propia supervivencia.

Conclusión

Al transferir el concepto de transmedialidad al análisis del Popol Vuh, se establece una permutación teórica que permite comprender una interrelación multimedial de contenidos o relatos que asimismo dan cuenta de una serie de saberes comunitarios entrevistados en un desplazamiento transhistórico que se ha valido de diferentes soportes materiales, géneros literarios y prácticas artísticas para su difusión o transición.

La transmedialidad no sólo ha permitido una lectura del libro sagrado de los maya-quichés como una potencial o metafórica experiencia de entretenimiento interactivo, sino que además concede la posibilidad de elaborar una lectura crítica — es decir, a la luz de la crítica

22 Acevedo, Saríah. „La dinámica del cambio social en la concepción maya“. En: Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, enero-marzo 2012, número 23, p. 66.

y de la teoría literaria contemporánea – capaz de funcionar como una variante de la misma lectura colectiva o comunitaria que la cosmovisión maya propone para la comprensión de sus relatos transmedializados.

El Popol Vuh contiene toda una serie de conocimientos científicos, religiosos, morales, médicos, filosóficos y políticos – constituidos como estructuras míticas que conforman relatos –, además de que permite rastrear en su textualidad una posible teoría de la lectura propia de los pueblos indígenas mesoamericanos.

La lectura transmedial presentada en este artículo propone también que los relatos ancestrales de civilizaciones indígenas como la maya-quiché continúan circulando en el mundo contemporáneo, en donde participan aportando estrategias de supervivencia de significativa importancia para comprender, analizar o formular normas y formas de vida capaces de sustentar la convivencia en sociedades poscoloniales.

Bibliografía

Acevedo, Saríah. „La dinámica del cambio social en la concepción maya“. En: Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, enero-marzo 2012, número 23. Guatemala: USAC, 2012.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Estados Unidos: Princeton University Press, 2013.

Barrios, Carlos. *Ch’umilal Wuj. El libro del destino. Astrología maya*. Guatemala: Cholsamaj, 2004.

Chocano, Magdalena; Rowe, William; Usandizaga, Helena (eds.). *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert, 2011.

Ette, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transareales*. Guatemala: F y G Editores, 2009.

Ette, Ottmar; Mills, Alan. „La literatura es un saber de la vida en la vida para la vida (entrevista con Ottmar Ette)“. Revista de la Universidad de San Carlos, Abril-Junio 2012, Número 24; p. 65-74.

Gibson, William. *Neuromante*. Madrid: Booket, 2007 (segunda imp.).

Goncharova, Tatiana. „Acerca de la tipología de los motivos mitológicos del Popol Vuh“. En: Ensayos sobre el Pop Wuj, libro sagrado de los mayas. Cuadernos Pedagógicos No.12. Guatemala, 2001, p. 91-119.

Jenkins, Henry. “Transmedia Storytelling 101”. En: Jenkins, Henry. Confessions of an Aka-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins. Entrada del 22.03.2007. http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

McLuhan, Marshall. The medium is the Message. Londres: Penguin, 2008.

Morales Sic, Roberto. „Interpretación y vivencia religiosa del Pop Wuj“. En: Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, octubre-diciembre 2012, número 26, p. 10 - 22.

Nelson, Diane. Man Ch’itil. Un dedo en la llaga. Cuerpos y políticas del cuerpo en la Guatemala del Quinto Centenario. Guatemala: Cholsamaj, 2006.

Paredes, Jorge. „Las expresiones poscoloniales de la literatura centroamericana: desde el Popol Vuh hasta nuestros días“. En: Ístmica, Bd. 8 (2004): 131-142.

Piglia, Ricardo. El último lector. Barcelona: Anagrama, 2005.

Sam Colop, Luis Enrique. Popol Wuj. Traducción al español y notas de Sam Colop. Guatemala: Cholsamaj, 2008.

Usandizaga, Helena (ed.). La palabra recuperada: Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert, 2006.

Uzquiza, José Ignacio. „Relato del Popol Vuh, libro mágico de los mayas-quiché“. En: Usandizaga, Helena (ed.). La palabra recuperada: Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert, 2006. 181-240.

Vila Soriano, Lluís. „La presencia del Popol Vuh y el Chilam Balam de Chumayel en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier“. En: Chocano, Magdalena; Rowe, William; Usandizaga, Helena (eds.). Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert, 2011: 313-322.

La búsqueda de la figura paterna en *Alsino y el cóndor* y *El espíritu de mi mamá*

Teresa Lorenz*

Avila University, Kansas City

Resumen

Este artículo presenta un estudio alternativo de dos películas centroamericanas, *Alsino y el cóndor* (1982) y *El espíritu de mi mamá* (1999), con la intención de enseñar cómo la ausencia de la figura paterna denota un obstáculo para la madurez de los protagonistas y su realización de libertad personal. Al basar mis observaciones en la teoría freudiana del complejo de Edipo, la cual intenta explicar las relaciones formadas durante la niñez entre los padres y los hijos, demuestro cómo los protagonistas creen que, para seguir viviendo, se debe aceptar su estado familiar y tomar en consideración el objeto-persona que internalizaron antes del abandono. La figura paterna es de suma importancia para los protagonistas y el pensamiento de ella les anima a luchar ante la auto-destrucción o llena el vacío que sienten en sus vidas con la memoria de otra persona para poder lograr la autorrealización.

Palabras clave

Centroamérica, figura paterna, Edipo, familia, abandono

Abstract

This article presents an alternative study of two Central American movies: *Alsino y el cóndor* (1982), y *El espíritu de mi mamá* (1999), with the intention of showing how the absence of the father figure suggests an obstacle for the protagonists' maturity and their realization of personal freedom. Basing my observations on the Freudian Oedipus complex, which tries to explain the relations formed during childhood between parents and children, I demonstrate how the protagonists feel that, to continue living, they must accept their familiar state and take into consideration the object-person that they internalized before abandonment. The father figure is of utmost importance for the protagonists, and the thought of him motivates them to fight in the face of self- destruction or fills the void that they feel in their lives with the memory of another person so that self-realization can take place.

*. Teresa M. Lorenz es profesora auxiliar de español en Avila University en Kansas City, Missouri, Estados Unidos. Recibió el título de doctorado de filosofía en la literatura hispánica de la Universidad de Arizona, en Tucson, Arizona, donde también completó los estudios de maestría en español. Recibió, de Gannon University en Erie, Pennsylvania, el licenciado en letras en la educación con un enfoque en la enseñanza de idiomas.

Keywords

Central America, father figure, Oedipus, family, abandonment

En las películas centroamericanas *Alsino y el cóndor* (1982), dirigida por Miguel Littin y *El espíritu de mi mamá* (1999), dirigida por Ali Allié, un gran obstáculo, la ausencia de la figura paterna, les dificulta el proceso de alcanzar la identidad y la libertad a los protagonistas; sin embargo, éste lleva a la protagonista de la segunda película a la autorrealización mientras que casi lleva al protagonista de la primera a la autodestrucción. El presente análisis intenta demostrar que la búsqueda de identidad de los protagonistas se deriva de la fuerza que surge de haber experimentado la falta de una relación con el padre que lleva, como consecuencia, a un estorbo en la formación de relaciones con otros hombres. Esta construcción de fuerza es la construcción de su ser y del camino que los va a llevar a la libertad personal. Afirmo que la situación familiar de los protagonistas establece una discusión sobre cómo han llegado a ser los individuos que son sin tomar en consideración el papel de la familia y la atención proporcionada por ella. De esta manera intento llamar la atención sobre los riesgos que acompañan la ausencia del padre en la vida de un joven.

En *Alsino y el cóndor*, un muchacho nicaragüense, Alsino (Alan Esquivel), lucha por encontrar su identidad en un ambiente gravemente afectado por la revolución en su país tanto como Sonia (Joanna Martínez), una joven mujer hondureña en *Espíritu de mi mamá*, lucha por encontrar su identidad al irse de California para regresar a su tierra natal. La falta de una relación íntima con el padre, y luego con otros hombres, causa una huida física y mental en los protagonistas por la simple razón que no existe en su vida el equilibrio necesario entre el amor incondicional de un padre y una madre, que los dos parecen ansiar. El análisis de estas dos películas se entrelazará con las teorías sobre el psicoanálisis y la Psicología de la Familia. Como tal, este artículo proporcionará una comprensión más profunda¹ de contemplar estas películas en la cual el espectador pueda observar cómo la falta de una relación con la figura paterna podría afectar negativamente en las relaciones sociales entre sus hijos y otros, empujándoles a querer escapar de su situación familiar.

¹ En vez de ver las películas por su contenido superficial, ofrezco una manera 1.alternativa de entenderlas. Es decir, *Alsino y el cóndor* no es simplemente una película sobre la lucha de sobrevivir de un muchacho atrapado dentro de un ambiente destrozado por la guerra. De la misma manera, *El espíritu de mi mamá* no constituye la simple historia de una joven mujer que extraña a su difunta madre y se acerca a ella por medio de los sueños.

Alsino y el cóndor es una película basada en la revolución nicaragüense y la opresión política durante aquel momento, que narra la historia de un joven cuya lucha personal y familiar se asemejan al estado actual de su país. Viviendo con su abuela, Mamabuela, a Alsino le falta la influencia paterna que pueda darle una perspectiva masculina; por eso, trata de acercarse a otros hombres para poder llenar este espacio vacío que siente.

La película abre con unas palabras fuertes, murmuradas por Alsino, quien menciona la presencia de otra persona que estaba presente en su vida, para luego desaparecerse: “En un principio, éramos los dos. Después, yo me quedé solo, y todo comenzó a hacer como vacío, como oscuro, como si nomás uno se hubiera perdido y no se encontrara.”² ¿Quién era esa otra persona que estaba con Alsino? La transición a la próxima escena sugiere que el espectador contemple el rol de Mamabuela como esta persona de enfoque, de suma importancia en su vida, quien para el final de la película muere, dejando que Alsino se valga por sí mismo. Sin embargo, yo propongo que se refiere a un hombre, quizá su abuelo o su padre, un hombre con quien podría haber tenido una buena relación antes de que se desapareciera de su vida.

El espectador está dejado preguntándose la razón por la que están ausentes los padres de Alsino y cuánto tiempo pasa sin que el joven sepa de ellos. De la misma manera, no se revela tampoco mucha información acerca de la ausencia de su abuelo. Por un período de tiempo desconocido, Mamabuela ha sido la guardiana de Alsino, ofreciéndole instrucción, pero lo que no le puede ofrecer es respuestas para satisfacer su curiosidad sobre la masculinidad y los hombres de su familia. Cuestiona su existencia al intentar de encontrarse a sí mismo y su propio sentido de masculinidad, y para saber más de sus parientes, empieza a interrogar a Mamabuela sobre su abuelo difunto.

Mientras más curioso se vuelve Alsino sobre su abuelo, más Mamabuela trata de disuadirlo de abrir el baúl de su esposo que contiene sus efectos personales. La necesidad que siente de saber más sobre su abuelo, sin embargo, lo empuja a rebelarse contra la mujer más importante en su vida y abrir el baúl. Al abrir el baúl, descubre un objeto que le da una conexión a lo masculino, no sólo a la memoria de su abuelo sino también a la idea de la masculinidad en general, lo que le recuerda su falta de esto en la vida y su anhelo de tenerlo. El catalaje que encuentra dentro lo convierte en voyeur, mientras la forma del

2 Littin, Miguel, Dir. *Alsino y el cóndor*. Aguirre, Isidora, Miguel Littin, y Tomás Pérez Turrent, guionistas. Pacific Arts Video, 1983. Film.

catalejo simboliza la masculinidad. En las escenas que siguen se nota su uso cuando Alsino observa a Manuel, uno de los rebeldes locales admirado por Alsino, hacer el amor con una mujer desde la copa de un árbol. Experimentar esta escena parece ser casi nostálgico para Alsino, como si se acordara de un momento en su vida cuando sintió un fuerte sentido de amor, de intimidad y satisfacción emocional con alguien a quien amaba y que ya no tiene presente en la vida. Más tarde, se nota a Alsino buscar el amor de la misma manera que Manuel, con una masculinidad semi-fortalecido, pero al entrar en la cama con la mujer no quiere más que quedarse con ella, envuelto en sus brazos, como si estuviera contemplando el amor de la madre que había internalizado. La información concedida sobre la situación familiar de Alsino se limita al tiempo presente, aunque lo que hace en realidad es hacer que el espectador se pregunte sobre su pasado, con la presentación de los hombres que lo rodean en su pueblo o los hombres cuya presencia se posa en su memoria.

Una contribución al entendimiento del establecimiento de relaciones entre padres e hijos es la de Sigmund Freud, cuyo trabajo se puede aplicar a la situación de Alsino con respecto a los primeros años formativos de su infancia. Las relaciones formadas entre los padres y los hijos durante esta época establecen una idea de cómo se comportarán los individuos en relaciones futuras con otras personas. Por medio del complejo de Edipo se prohíbe una relación sexual/amorosa entre el hijo y su madre y por eso el hijo busca una relación por a través de la cual pueda establecer una identificación con el padre. Lo que resulta es un object cathexis, un acto que ocurre cuando se le inviste con las emociones y cualidades de la madre. Al hacer eso, el niño o la niña convierte al padre en su rival, con la intención de ganar el amor de la madre. Sin embargo, mientras no pueda lograr conseguir el amor de la madre en una relación sexual/amorosa, tampoco puede desarrollar ningún tipo de relación o identificación con el padre.³ Al terminar esta etapa del complejo de Edipo, el niño tiene que renunciar el object cathexis que creó con su madre; en ese momento se identifica o con su madre o desarrolla una relación intensificada con su padre. La norma, según Freud, es identificarse con la madre en cuanto a una relación afectuosa, mientras se fortalece la masculinidad al internalizar el concepto del padre.

Al escribir sobre el comportamiento de los géneros, Judith Butler explica una teoría de la psicoanalista Melanie Klein, la que indica que la

3 Freud, Sigmund. *The Ego and the Id*. Joan Riviere, Trans. Fifth Edition. Londres: The Hogarth Press Ltd., 1949, pp. 40-42.

formación del género empieza durante los primeros años de la infancia cuando los conflictos entre el amor y el odio surgen en la mente del bebé. En el momento en que el infante teme la pérdida de la persona amada, estos sentimientos se instalan en la psiquis como una fuerte emoción, el amor. La psique, o el mundo interno o el alma, internaliza a las personas a las que el individuo amaba y que luego perdió. Al perderlas, el individuo empieza a adoptarlas como parte de su ser,⁴ lo cual parece aparente en el caso de *Alsino* que va adoptando a su padre o su abuelo.

Aparte de Manuel, hay dos hombres más que aparecen en *Alsino* y el cóndor y que piden que el espectador reconozca su importancia como ejemplos de modelos a seguir. El abuelo de Lucía y Don Nazario, el pajarero vagabundo, tienen papeles cruciales al demostrar la importancia que el padre tiene en la vida de sus hijos. En una escena la cámara se centra en el abuelo de Lucía, la amiga de *Alsino*, quien les cuenta su experiencia con un león a un grupo de niños del pueblo de una manera similar a la que lo haría un padre con su hijo, quien trata de guiar, con cuentos, a su hijo por el camino de la vida. Como el abuelo de Lucía, Don Nazario también tiene el papel de un guía. *Alsino* le sigue con la esperanza de aprender de la vida, pero al despedirse, Don Nazario le recuerda cómo le había enseñado a vivir y *Alsino* se queda con nada más que con el mal gusto de él, del tipo “padre falso.” Le dice al *Alsino* que debería estar contento por haber tenido la oportunidad de conocer a un hombre libre como él, lo que parece entristecer a *Alsino* pero animarlo a encontrar su propia masculinidad y fuerza interior.

Ronald David Laing, basando su trabajo en las teorías de Freud, cree que se le debe echar la culpa a la familia por la pérdida personal de la libertad, lo que dirige al individuo a lo que él denomina “real or symbolic craziness.”⁵ Esta locura y malestar es la psicosis que Laing describe como una rebelión sana que podría ocurrir en hombres tanto como en mujeres que viven en una sociedad restrictiva. Laing cree que la familia es la fuerza más íntima y destructiva en la sociedad y que es un “microcosmo” que refleja las actitudes patriarcales presentes en la sociedad, últimamente dirigiendo al adolescente a la infelicidad individual.⁶ Con la falta de la figura paterna, es probable que el

4 Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990, p.xv.

5 Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. Barcelona: Plaza y Valdés, 2005, p. 13.

6 Idem.

adolescente intente huir a un lugar que le haga sentir amado y deseado física o mentalmente.

La libertad a costa de la moralidad se representa por medio de otro personaje importante, Frank el piloto del helicóptero del ejército estadounidense, y él con otros dos —un hombre vestido como Jesucristo y un comandante nicaragüense— demuestran el rol de las figuras paternas cuyas acciones podrían causar problemas con la formación de la identidad de sus hijos. Frank parece tener buenas intenciones al tratar de imponerse como un padre y advertirle a Alsino del peligro de subir y saltar de los árboles al tratar de volar, pero cuando lo lleva a dar una vuelta en su helicóptero, Alsino toma sus palabras y acciones a la ligera, pareciendo desconfiar de en él, un suceso que prefigura el destino de Frank al final de la película al ordenar el bombardeo del pueblo nicaragüense. Como resultado, los rebeldes derriban el helicóptero, dejando morir a Frank en el árbol. Alsino observa el helicóptero estropeado, le vuelve la espalda y se va caminando de la escena. Aquí se denota el entrelazamiento de sus sueños de volar y huir y la realidad de su incapacidad de volar y de huir físicamente de sus situaciones política y familiar actuales, lo que representa su rechazo de la esperanza falsa de poder lograr a encontrar una figura paterna. Un sentido de esperanza falsa también se presencia en una escena anterior, en la cual Alsino se encuentra con una procesión religiosa. Al ver a un hombre vestido de Jesucristo luchando por llevar una cruz grande hecha de madera, Alsino se le acerca para ayudar. El hombre ásperamente le dice que se vaya y que encuentre su propia cruz, indicando que en este momento, para Alsino hasta la máxima figura paterna, el Padre Divino, lo rechaza. Por último se ve la imagen del padre descuidado y las consecuencias que acompañan sus acciones, aunque simbólicas, con el comandante nicaragüense. Como se observa en escenas anteriores, el comandante le cuenta a uno de sus soldados que tiene dos hijos que ni siquiera conoce. Su discurso, en el cual el comandante contempla su ausencia en sus vidas, presagia el enojo y el resentimiento que acompaña la crianza de los hijos, a quienes les falta un padre: al final de la película, un populacho que consta, en su mayoría, de mujeres y niños rebeldes, todos los que están familiarizados con los motivos del comandante, lo atacan y lo llevan a otra parte donde sufre a manos de ellos. Alsino, por su parte, crea su propia identidad y huye de su pasado al convertirse en un rebelde como lo era Manuel.

De la misma manera en que Alsino soñó con huir para encontrarse y liberarse, Sonia, la protagonista de *El espíritu de mi mamá*, siente que

necesita escapar de su vida, en la que el hombre, o la falta del hombre en general, ha contribuido a una experiencia negativa para ella. Parece que como Alsino, Sonia tampoco ha tenido una figura paterna durante su niñez y en su- aunque quizás involuntaria- búsqueda, establece una relación con un hombre quien le hace muy difícil la vida. Al dejarlo en los Estados Unidos ella regresa a Honduras para satisfacer una petición de su madre difunta, quien se le aparece y la tortura en sus sueños. De igual modo que Alsino encuentra su honor al abandonar la negatividad que acompaña la falta de una buena relación con una figura paterna, el viaje físico y espiritual de Sonia le ayuda a encontrar la paz al abandonar al hombre que no aportó más que la tristeza a la suya.

Sonia afronta dos desafíos principales en su vida: superar la tristeza y la culpa que ella siente como resultado de la muerte de su madre y aguantar al padre holgazán de su hija, Manuel. Se enfrenta a su propia lucha de identidad como hija y madre soltera y empieza a darse cuenta de que hay un espacio vacío en su vida entre el amor incondicional de la madre y el hueco que representa la falta de amor del hombre a quien ella amaba. El hueco hecho por la falta de hombres confiables en su vida se ha llenado con la imagen de su madre, como ha hecho la Mamabuela con Alsino.

La relación entre Sonia y Manuel dista mucho de lo ideal. Sonia conoce el estadounidense Manuel en Honduras mientras él está apostado allí como soldado en el ejército y pronto se queda embarazada de él. Manuel regresa a Estados Unidos y siendo una persona que busca una figura masculina que provea para su familia y ayude a criar a su hija, Sonia lo sigue al norte, encontrando trabajo en Los Ángeles. Sin embargo, al encontrarlo con otra mujer, Sonia se entristece y pierde la esperanza de poder vivir junto a él y gozar de una familia nuclear. Manuel la trata como si ella no fuera nada y finge interesarse con ella sólo para que le dé dinero. Las groserías que usa para hablarles a Sonia y a su hija, tanto como la manera en que golpea la puerta, indican su inmadurez y el abuso aparente en su relación. En esta escena, Sonia, agarrando con fuerza a su hija, la protege contra la crueldad de Manuel. Ella parece incapaz de entender su relación con él tanto como la manera en que él podría abandonar tan fácilmente a su hija. En esta escena, en la cual está presente por última vez Manuel, hay una repetición de un ciclo. Emilce, la amiga de Sonia, le advierte que este tipo de comportamiento por parte de Manuel no sólo la hiere a ella sino también a su hija y se hace obvio que tanto él como Sonia no han conocido nunca el amor de un padre, como tampoco lo conocerá su hija.

En *Adult Children of Abusive Parents: A Healing Program for Those Who Have Been Physically, Sexually, or Emotionally Abused* Steven Farmer destaca la importancia de conocer el abuso emocional, el cual puede ser legítimamente perjudicial a un niño cuando se hace adolescente o adulto. Farmer afirma que aunque la degradación psicológica no se considera como abuso porque las víctimas no son heridas físicamente por sus padres, es abuso emocional. Farmer es de la opinión que el proverbio en inglés *sticks and stones may break my bones but words can never hurt me* se tiene que reformular para reflejar la realidad de que las palabras sí pueden dañar el carácter de una persona (5). Las relaciones, o la falta de relaciones con una figura paterna, desempeñan un papel clave en la vida de los niños cuando se hacen mayores y esto se ve en el personaje de Sonia. Ella se crió sin padre, como también se criará su hija. Después de su discusión con Manuel, el director presenta una escena retrospectiva—una memoria—de Sonia de niña, una chica feliz, brincando charcos, saltando por encima de sus problemas, durante un momento cuando su madre vivía, una escena que pudiera prefigurar la niñez de su propia hija.

Sonia encara sus conflictos personales internalizando a la persona que amaba y perdió —su madre—por medio de los sueños y las memorias. El creer que su madre no puede descansar en paz hasta que se le presenta con una ceremonia *dugu*⁷ es representativo de la lucha personal de Sonia de dejar su pasado para poder vivir en paz con su hija. Al final de la película, Sonia narra que “a veces las cosas transitorias y desvanecidas son las que nos guían en la dirección de entendimiento,”⁸ como para confirmar que no hubiera encontrado paz sin haber tenido que experimentar una pérdida. También añade que espera que sus hijos “puedan recordar a sus padres...y que nos puedan perdonar por las faltas que tenemos aunque sea por fuerza de otro, por situaciones económicas o por otras cosas que da la vida que nos separan.” Freud explica que, antes de cualquier otra creación de cathexis, ocurre la primera—y además la más importante—identificación, la con el padre, la cual forma parte de la historia de cada persona. La habilidad de identificarse, o no identificarse, con el padre determina e influye la manera en que los hijos toman decisiones sobre otros objeto-personas más tarde en la vida.⁹ Robert Waelder es de la

7 Mucha de la gente garífuna de Centroamérica cree que con la sagrada ceremonia *dugu*, los espíritus de los difuntos son aplacados a través de la comida, la música y la danza de sus amigos y familiares

8 Allié, Ali, Dir. *El espíritu de mi mamá*. Los Gatos Productions, 1999. Film

9 Freud, op. cit., p. 40

misma opinión, al postular que las relaciones que fracasan durante los primeros años de la infancia podrían ser catalizadores en las relaciones fracasadas futuras;¹⁰ como se observa con Sonia, es posible que el ciclo se repita con su hija. Volviendo a lo que murmura Sonia al final, la única manera que uno se puede encontrar a sí mismo es identificarse con los padres y perdonarlos aunque dejen a sus hijos o no puedan darles todo lo que necesiten, según Sonia.

Al ver estas dos películas, del modo presentado en este análisis, es obvio que las dificultades emocionales que los protagonistas desean superar requieren un encuentro de identidad necesario si van a mantener la fuerza para seguir viviendo. *Alsino* se acerca rápidamente a la autodestrucción durante su búsqueda de identidad y libertad de mientras la huida de Sonia le conduce a una autorrealización que será importante en la crianza de su hija. Respecto a la teoría de Freud sobre lo que el hijo siente al entrar en la etapa del complejo de Edipo, las creencias de Klein sobre lo que el hijo internaliza y el trabajo de Farmer respecto a la manera en que las relaciones establecidas durante la juventud reflejan las relaciones que uno va a formar en el futuro, no cabe duda de que los problemas que tienen los protagonistas de las películas presentadas en este análisis existen debido a la ausencia del padre.

El papel de la familia es un tema universal que seguirá siendo examinado dentro de la ficción visual. Al señalar las maneras en las que los desafíos encontrados en la familia suponen un riesgo a la salud de los jóvenes, como se observa con la ausencia de la figura paterna en estas películas, se puede concientizar sobre la cultura de la familia y los elementos que guían o no guían a los jóvenes en su búsqueda de identidad.

10 Waelder, PhD, Robert. *The Living Thoughts of Freud*. Nueva York: Longmans, Green and Co., 1941, p. 12

Bibliografía

Allié, Ali, Dir. El espíritu de mi mamá. Los Gatos Productions, 1999. Film.
Butler, Judith. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. Nueva York: Routledge, 1990.

Farmer, Steven. Adult Children of Abusive Parents: A Healing Program for Those Who Have Been Physically, Sexually, or Emotionally Abused. Los Angeles, Lowell House. 1989.

Freud, Sigmund. The Ego and the Id. Joan Riviere, Trans. Fifth Edition. Londres: The Hogarth Press Ltd., 1949.

Littin, Miguel, Dir. Aguirre, Isidora, Miguel Littin y Tomás Pérez Turrent, guionistas.

Alsino y el cóndor. Pacific Arts Video, 1983. Film.

Palaversich, Diana. De Macondo a McOndo: Senderos de la postmodernidad latinoamericana. Barcelona: Plaza y Valdés, 2005.

Waelder, PhD, Robert. The Living Thoughts of Freud. Nueva York: Longmans, Green and Co., 1941.

RESEÑAS

Sonja Stephenson Watson. The Politics of Race in Panama. Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention. University of Florida Press, 184 pp. 2014

Stephenson abre su trabajo con una anécdota que ilustra eficazmente el prejuicio racial latente en la sociedad panameña. El hecho de que un programa en el que se satiriza la política nacional como Parecen Noticias caricaturizara en 2009 a la entonces ministra de educación Lucy Molinar, empleando la imagen estereotípica de un gorila, no pasaría de ser anecdótico en un contexto humorístico de no ser porque la ministra parodiada fuese negra. La reacción en aquella ocasión no se hizo esperar, y el presidente de Amigos del Museo Afro Antillano de Panamá expresó su molestia por el ataque a su comunidad al entonces presidente electo Martinelli mediante una carta en la que igualmente le pedía que priorizara en su gestión la cuestión de la discriminación racial. La protesta dio como resultado una disculpa pública del programa. El hecho de que la ministra parodiada y los amigos del Museo Afro Antillano pertenezcan de facto a dos grupos étnicos diferentes con una herencia africana común –Afro-Hispanics (Afro-Hispanics) y Afro-Antillanos (West Indians)– pone de manifiesto el peso del vínculo Afro-Panameño desde el pasado hasta el presente. La literatura negra panameña cae necesariamente dentro de estos dos grupos: la producida por escritores hispanohablantes, descendientes directos de esclavos africanos, y la de aquellos que pertenecen a la comunidad que emigró del Caribe anglófilo para trabajar en la construcción del ferrocarril (1850-55) y del canal (1904-14) de Panamá. Mientras que los primeros, –siempre según Stephenson– se habrían “asimilado” –al fin cumplen tres de los componentes en que se asienta la nacionalidad panameña: la herencia española, el empleo de la lengua española y la práctica católica–, las generaciones más mayores de afroantillanos continuaron afirmando su conciencia de raza sobre la de nacionalidad –en su caso, son de raza negra, hablan inglés y son protestantes. Esta triple articulación –raza, lengua, religión– pone de relieve la complejidad de sus aristas en el discurso literario panameño, en el que a menudo se alía con el imaginario nacionalista que enfatiza la noción de panameñidad y, por extensión, la de hispanidad; una retórica nacional en la que no falta el discurso del mestizaje, que no solo margina a los afroantillanos sino que genera tensiones intraétnicas entre ambos grupos. Una dinámica racial particular de Panamá que

complica la fijación de la identidad panameña. Y aunque existen trabajos dedicados a analizar los componentes y experiencias raciales de ambas comunidades –Stephenson los menciona–, su propuesta se confecciona aisladamente, no desde una perspectiva inclusiva o integradora, que, a juicio de la autora, limita la comprensión de la significación profunda de lo que implica ser negro en Panamá. Veamos la propuesta de Stephenson para cubrir este vacío crítico.

En el primer capítulo –“National Rethoric and Supression of Black Concienciousness in Poems by Federico Escobar and Gaspar Octavio Hernández”–, explora el concepto de la formación del discurso nacionalista a través de la negación de raza en la obra poética de ambos escritores.

El capítulo dos –“Anti-West Indianismo and Anti-Imperialism in Joaquin Beleno’s Canal Zone Trilogy”– se centra en analizar el impacto que tuvo en la literatura nacional la ocupación norteamericana durante la construcción del Canal, puesto que la Canal Zone se convirtió en un ámbito en el que se impuso una férrea jerarquía racial que la distinguía de otras que se han dado en el modelo latinoamericano. El análisis de la trilogía de Beleño –Luna verde, Curundú y Gamboa Road Gang– le sirve a la autora para demostrar que, aunque el autor incorporó en sus novelas una temática no abordada hasta entonces en la literatura nacional –la denuncia de las injusticias raciales contra panameños que tenían lugar cotidianamente en la Zona–, falló al no contemplar en el conflicto la discriminación racial de los propios panameños contra los Afro-antillanos.

El capítulo tres –“Revising the Canon: Historical Revisionism in Carlos “Cubena” Guillermo Wilson’s Trilogy”– repara en la trilogía de uno de los escritores de ascendencia africana más conocido en Panamá. Chombo, Los nietos de Felicidad Dolores y La misión secreta, como novelas históricas que dan voz a la experiencia de los Afro-Antillanos que cruzaron el Atlántico, unidas a su calidad literaria, deberían entrar a formar parte del canon, reclama Stephenson y ofrece sobrados argumentos para ello.

El capítulo cuatro –“West Indian and Caribbean Consciousness in Works by Melva Lowe, Gerardo Maloney, Carlos Wilson, and Carlos E. Russell”–, incide en los aspectos de identidad nacional, y examina el papel que han jugado las diferentes organizaciones de defensa de los derechos de la comunidad negra en favor de la conformación y

consolidación de una identidad Afro-Panameña. Específicamente, la escritura y el activismo político de aquellos escritores Afro-Caribeños que la repiensen desde espacios geográficamente dispares –Estados Unidos y Panamá.

El capítulo final –“Beyond Blackness? New-Generation Afropanamenian Writers Melanie Taylor and Carlos Oriel Wynter Melo”, enlaza la perspectiva feminista y la posmodernidad en dos autores panameños de ascendencia caribeña nacidos en los 70. Los cuentos de ambos se interrogan sobre la identidad negra en Panamá, y por lo mismo contribuyen en gran medida a consolidar la identidad Afro-Panameña, si bien incorporan una nueva inflexión al no formularlo desde una Perspectiva restrictiva, sino desde la aplicación de la noción de identidad racial al ponerla en contacto con la experiencia del ser humano en la sociedad contemporánea. Porque hay muchos modos de ser negro en Panamá.

En la “Introduction” a su estudio, Stephenson exponía su deseo de conceptualizar la identidad Afro-Panameña como producto de múltiples diásporas que generan la creación de identidades híbridas forjadas después de siglos de esclavitud y décadas de migración poscolonial, una pluralidad cultural que complica y particulariza la cuestión de la identificación racial en Panamá. Al concluir la lectura de su ensayo podemos afirmar que ha cumplido su propósito sobradamente. Su trabajo es pertinente en cuanto que amplía la perspectiva de otros ensayos pretéritos sobre el tema al interrogar la relación conflictiva entre Afro-Hispánicos y Afro-Caribeños, históricamente excluidos del imaginario nacional, y reservar el término Afro-Panameño como mediador del proceso que han seguido ambas poblaciones para identificarse con el hecho de ser negros y panameños, una noción que se adecuaba a la perspectiva inclusiva a la que aspira el estudio.

La forja de una identidad Afro-Panameña (becoming Afro-Panamanian) requiere una negociación con percepciones y nociones de identidades híbridas y diáspora que solo puede darse como un proceso que tome en cuenta el pasado, el presente, y se proyecte hacia futuro. Los escritores nacidos después de 1970 han empezado a renegociar ese nuevo espacio desde una postura de reconciliación que abre nuevos y esperanzados caminos. Queda mucho camino por transitar, pero estudios lucidos y rigurosos como el de Stephenson contribuyen a allanarlo, y favorecen sin duda el proceso hacia la “normalización”.

Angela Romero-Astvaldsson, University of Liverpool

Danae Brugiati o los Pretextos de la Ironía. Sagitario Ediciones, 138 pp. 2012.

El título del libro de Danae Brugiatti nos indica una relación con la estética del cuento posmoderno. El Pre texto no solo alude a la teoría borgeana de que en todo cuento hay dos relatos, Pierre Menard autor del Quijote tiene como pre texto la obra de Cervantes, Dos Reyes y dos laberintos tiene como pretexto las Mil y una noche, de Richard Burton, de esta manera, “Cara de palo” tiene como Pretexto las leyendas orales donde se une la magia indígena con la religiosidad católica, en la Iglesia de San Francisco de la Montaña, para crear un símbolo conjetural donde la lectura misma es una interpretación del cuento, hecha por la competencia cultural del lector. Por tanto el cuento es un pre texto y la interpretación del lector es el texto. Y como guía de esa interpretación están los factores puestos en juego por el cuento mismo. ¿Quién es el narrador del cuento? ¿tiene la conciencia perturbada por su proclividad a creer todo lo que su interlocutor le dice sobre la tradición religiosa de los sukia? Esa casta sagrada cuya religiosidad sigue viva en el tallado de la iglesia. Y su magia perdida revive en ese relato imaginativo del personaje. Si es así el cuento es realista y todo es un juego de la imaginación y por eso su credibilidad desea darle un hálito sagrado a la restauración de la iglesia o por el contrario Cara de Palo es un ángel que le rebela el secreto de la vitalidad de las cariátides de los altares de la Iglesia de San Francisco de la Montaña, descritos en el cuento, pero no mencionados en el texto por su nombre, porque el rito vivificador de entregarle al alma de guerreros al árbol con que se talla las cariátides del cuento, así lo exige. El cuento Surrealista, por ejemplo, La Boina Roja, de Rogelio Sinan tenía tres finales, porque era la estética cubista aplicada al relato, en este caso decimos que es la epifanía de la sorpresa, en cambio en el cuento de Danae la epifanía va dirigida hacia la interpretación, es el lector in fabula el que construye su sorpresa, al participar en la elaboración del cuento. Las relaciones con la verosimilitud no es la relación con estereotipos culturales que afectan al cuento panameño, empantanado en un relato fantástico que solo le sirve de pretexto al ego. Esta sombra del cuento, como dice W. H - Auden es superada por Danae porque su subjetividad es la del narrador personaje, no la del autor, que expande las facetas de su narcisismo en un espejo literario. En cambio la reconstrucción del mundo ficticio, histórico o psicológico vacuna al lector contra el narcisismo muy de moda en cuentistas de taller, que imitan a

Jaramillo Levi. Aquí tenemos que decir que la brevedad del cuento, no es para que prevalezca la subjetividad como única visión del mundo, sino que la visión del narrador personaje como conciencia histórica maneja la brevedad del cuento como una metáfora para ser interpretada por el lector, de esta forma estética hace que la brevedad del cuento esté emparentada con la poesía y no con la brevedad del cuento visto como hermano menor de la novela. Estos cuentos le proponen al lector una lectura abductiva, una interpretación, por lo que abandonan el cuento como meta ficción irónica. El cuento no es para teorizar sobre el cuento y hacer meta ficción o para distorsionar la realidad o la irrealidad de lo fantástico, sus cuentos les pertenecen al lector, por eso decimos que los cuentos de Danae son cuentos abductivos. Su valor estético depende del lector. Depende de que este descubra su ironía porque son un desafío para su inteligencia. Por tanto, decir minificción por la brevedad no explica la naturaleza de su estética, ya que es el lector quien debe descifrar e interpretar el texto, adentrarse en las claves históricas o psicológicas de cada cuento, por eso cada cuento reedita al narrador y su conciencia, no repite las facetas del autor como ego, ni usa el cuento como espejo de su narcisismo. Por eso los llama Pre textos. En Danae el narcisismo deja de ser la clave literaria del cuento, la clave es la inteligencia del lector, por eso ella no tiene un libro de cuentos en contra. Y como cuento posmoderno debe crear por medio del lenguaje una realidad textual ajena al yo. Este busca la ironía como parte de la epifanía de la interpretación. Quien mató al personaje en "Tarde lluviosa" en primer lugar es un autor que crea personajes, pero el personaje y el autor son a su vez personajes de otro autor en la sombra, que lo mata al hacerlo personaje de un accidente o es acaso una metáfora de la omnipresencia de la muerte en nuestra vidas. El lector tiene que interpretar el texto y esta es la cualidad estética más destacada de los cuentos de Danae. "La estrella del Jenízaro", es uno de los mejores cuentos del libro, por no decir uno de los mejores cuentos postmodernos de la literatura panameña. La construcción de un mundo histórico como valor de la ficción implica una maestría literaria, que además de darle verosimilitud, la aleja del espejo y ubica en el centro de la simbología determinada por la estética postulada por Julio Cortázar, autor citado por la autora en su prólogo. Julio Cortázar decía que había que tener cultura con K para escribir un cuento y esto es lo que vemos en la elaboración del mundo histórico de la caída de Constantinopla, evento que cambia la historia de la cultura. Ella con ironía nos dice que este hecho histórico que marca la cultura de Occidente y motiva el descubrimiento de América se debió a un acto fortuito, los defensores dejaron una puerta abierta por donde entraron los atacantes, esta es sin

duda una historia aleatoria a la historia real, ¿o es caso la historia real', pero es una forma de la ficción para explicar la historia de una civilización, no como un acto de la voluntad entre enemigos sino como un acto de libertad personal, de un hijo el jenízaro que mata a su padre para ser libre, el cuento es paradoja, y para comprenderla, hay que interpretar el texto como metáfora. El lector debe saber que los jenízaros eran soldados turcos elegidos entre los jóvenes cristianos arrebatados a sus familias, como prisioneros de guerra. Uno de estos es Abdala, reconocido por el viejo defensor cristiano como su hijo Basilio, antes de que este lo mate. El cuento llena un vacío cultural con su interpretación." Aunque sabemos por la historia que Constantinopla terminó cayendo en manos de los turcos, dicen los historiadores, mientras duró el sitio la suerte final no estuvo tan clara. En cambio Danae llena ese vacío con la versión de su cuento. Y esa versión es una ironía que el lector debe descifrar si conoce la historia real. Por eso necesita la cultura con K de Cortázar. Según los historiadores "El asalto se lanzó el 28 de mayo". Tras una noche de oleadas de asalto protagonizadas por combatientes irregulares primero y anatolios después, atacaron los jenízaros, El emperador bizantino en persona combatía en la brecha flanqueado por el hidalgo castellano Francisco de Toledo, que era primo suyo. Constantino se despojó de sus insignias imperiales y se lanzó al combate por última vez, sin que nadie volviera a saber de él. El personaje de Danae es un híbrido entre Constantino y Francisco de Toledo, quien reconoce a su hijo, un jenízaro antes de que este lo asesine. Por eso la carga de los jenízaros es contra ellos mismos, por otra parte la toma de Constantinopla se sigue dando en la historia moderna. El Cuento "Prisma" es una metáfora del amor desventurado. La brevedad es pariente de la poesía. El cuento es un poema en prosa y el simbolismo es la lógica de su lectura. De tal manera que cada cuento es un modelo para armar y su salto cualitativo se da cuando cada cuento es el prisma cultural de una época, la caída de Constantinopla, el Renacimiento, los prismas del ego son sustituidos por la prismas de la historia de la cultura humana; este último aspecto debe ser matizado contextualizado en cada cuento. Por eso Danae supera la ideología estética narcisista que infecta la literatura panameña. Carlos Bouusoño o Cleanth Books consideran la ironía como elemento añadido de la poesía, pero en el caso del cuento es más conveniente considerar la tesis de Peter Roster o W. Booth, quienes consideran que la ironía en el cuento es un sentido que depende del contexto discursivo en el que aparece Y esta sutileza de la cultura es la que encontramos en los Cuentos de Danae Brugiati, como ejemplo para el cuento postmoderno del uso de la ironía intencional como forma expresiva de la buena literatura, donde el lector debe saber

diferenciar entre lo que se dice y lo que se piensa. Por ejemplo “La piel”. Tiene como pretexto a Medea de Eurípides y a la envenenadora Lucrecia Borgía como personaje encarnado en la Doctora Mariana Lucrecia Borghesse, de tal manera que el excéntrico coleccionista de libros encuadernados con piel humana, se encuentra como víctima de la famosa envenenadora. Ahora el será parte de la colección. Ambos hechos verificables en la historia de la cultura. La cualidad de la ironía es que usa la cultura y a personajes reales como indicadores de la ironía, personajes de la realidad asumidos por la ficción como indicadores de la ironía, para enmarcar la ironía frente al lector como contraste entre el texto y la historia como pre texto para personificar con verosimilitud lo extraño, lo paradójico. Por eso sus cuentos coinciden con el cuento posmoderno cuando apuesta no tanto a la epifanía de la sorpresa, sino a la epifanía de la interpretación y es por eso que sus cuentos son símbolos de una época, que le exige al lector una competencia cultural para entender la ironía como producto literario. Dicho esto no me quedan redaños para incitar al lector a degustar con la lectura uno de los mejores libros de cuentos posmodernos escritos en Panamá. No me quedan dudas de que estamos ante una escritora de cuentos con un alto nivel por sus calidad estética, una escritora que nos ha sorprendido con su primer libro, porque sus cuentos son una pieza simbólica clavada en el centro de la paradoja de nuestra cultura, porque Danae Brugiatti es una escritora que nos desafía con su ironía y nos hace ser parte de la creación, nosotros los lectores somos sus personajes.

Rafael Ruiloba, Universidad de Panamá

Historia viva de Panamá en los versos de 10 mujeres Maida Watson (Selección y estudio). FUGA Editorial, pp. 312. 2012

Maida Watson, profesora en la Universidad Internacional de Florida (Florida International University) y doctora por la Universidad de Florida (U of Florida) nos ofrece un lugar de consulta necesario para conocer las investigaciones en torno a la formación de las identidades: su trabajo se centra en las experiencias del Perú decimonónico y en su costumbrismo, en la historia del teatro colombiano, entre otros temas. Dicha investigación no se detiene en periodos clásicos de la historiografía americana, este se extiende hasta las épocas de cambio más recientes. A partir de la primera década del siglo veintiuno, Watson comienza a indagar en temas como la reconstrucción de la identidad panameña nacionalidad que ella comparte y el papel que la mujer desempeña como factor determinante y como testigo poético de estos cambios. Este es el rasgo distintivo de Historia viva de Panamá en los versos de 10 mujeres.

Panamá ha sufrido cambios dramáticos en la construcción de su identidad como país a lo largo de las dos últimas décadas. Particularmente, y de modo paralelo, el sujeto femenino (la mujer panameña) ha experimentado cambios similares; es por ello que en la selección hecha por la estudiosa no se busca dar a conocer una poesía de laboratorio extirpada de su sustrato real y de un afán netamente preciosista. El formato del poemario nos permite, de entrada, dos maneras de ver a las poetas: la historia o biografía que ellas mismas construyen y el estudio preliminar preparado de modo conciso por Watson.

Watson presenta a diez poetas panameñas cuyas “generaciones” si cabe mencionar el término oscilan entre los años cuarenta y setenta del siglo XX.. Esto nos permite tener un panorama más amplio pues abarca gran parte de un proceso de cambio y de evolución no solo en la temática desarrollada por las poetas sino, primordialmente, en las preocupaciones que atañen a cada generación y cómo se va adaptando y perfilando el papel del sujeto femenino panameño moderno desde la

interpretación en cada estadio de su creación: de modo fragmentario. El discurso de la historiografía se articula con los contenidos poéticos gracias a los dos paratextos que se incluyen antes de cada selección de poemas.

Para poder comprender parte de la tradición de la poesía femenina panameña, es necesario considerar a Bertalicia Peralta (2012:221-241). Su producción poética comienza en la década de los sesenta, en esta “encontramos variados componentes de amor, lesbianismo y erotismo, pero sobre todo la liberación de la mujer y la protesta social, sin quedar fuera del tema recurrente de esta generación: el neocolonialismo en Panamá” (225). Watson nos presenta una de las directrices de la tradición en que se va a enmarcar la poesía femenina panameña de los dos últimos siglos, el cambio y apertura de los temas no abordados hasta ese entonces.

En el libro, las escritoras son ordenadas alfabéticamente de acuerdo a sus apellidos; sin embargo, podemos notar, claramente, diversos ejes temáticos. Como ya hemos señalado, la construcción (o reconstrucción) de la identidad panameña se manifiesta en muchas variantes: Una de ellas sería la población marginal de las zonas urbanas como en el claro caso del poema de Lucy Chau, “IndiGentes”, y en la poesía de Consuelo Tomás. O, también, en la consciencia del territorio panameño como un espacio de tránsito no solo geográfico, sino cultural Centroamérica como espacio conflictivo con los Estados Unidos, la invasión yankee de los años ochenta, en el caso de la poesía de Giovanna Benedetti; o en el caso de Lil María Herrera, los polos de la Panamá que oscila entre los ámbitos cultural y subcultural. Por último la patriapunte, es decir, Panamá caracterizado por su cultura “canalera” rasgo presente en la poesía de Eyra Harbar.

Asimismo, el sujeto femenino se construye de un modo fragmentario, pues este oscila entre la constitución física de la mujer y el reclamo de igualdad, hecho sobre la base del feminismo activista en algunos casos. Marifeli Domínguez plantea la construcción de la femineidad con matices nacionales y la memoria familiar. Lil María Herrera juega con el sonido de las palabras para construir una realidad lúdica femenina: las metáforas pueden referirse a fluidos femeninos como extraños personajes. De modo similar, Luz Lescure explora el tópico femenino desde sus pasiones y, también, desde la identidad

sexual. Gloria Young se presenta como activista del movimiento feminista y comprenderá a la identidad nacional de la mujer como parte relevante de su papel social.

Un punto de contacto de ambos temas aparece en la propuesta de Moravia Ochoa en el poemario Cuando María rechazó a los rubios de Oakland: la mujer panameña, representada en una figura arquetípica, rechaza la mezcla con el sujeto norteamericano. Simbólicamente, la madre Panamá se resiste a establecer contacto con el elemento norteamericano.

Genesis Portillo Espinosa, Universidad Nacional de San Marcos, Lima, Perú

ENTREVISTA

Entrevista a José Ángel Figueroa

Luis Pulido Ritter

Un Mango intranquilo en la Gran Manzana

Entrevistamos a José Ángel Figueroa, poeta, actor y profesor de literatura puertorriqueña, latinoamericana y caribeña en Boricua College, New York. Es mejor conocido por su poesía y es uno de los poetas asociados con los primeros años del movimiento literario Neorican y el Nuyorican Poets Café. Ha sido incluido en antologías como uno de los principales voces de la experiencia puertorriqueña y latina en los Estados Unidos como en *The Norton Anthology of Latino Literature*, *Harvest of Empire: A history of Latinos in America*, and *Harvard Educational Review*. Fue uno de los primeros poetas de New York en introducir su escritura a los lectores de Puerto Rico. Entre sus libros podemos mencionar *Hypocrisy Held Hostage*, *Noo Jork*, and *East 110th Street*. Múltiples escritos han sido publicados en revistas literarias y periódicos.

1. Junto con la música Salsa – que sale de New York – hay un fenómeno cultural y literario en las Américas novedoso: la irrupción de lo que se conoce como poesía Nuyorican en la década del setenta y ochenta. ¿Cómo explicas todo este fenómeno cultural?

El nacimiento de “Neorricanismo” (no Nuyorricanismo) emergió a principios del siglo veinte. Poetas radicales, escritores, activistas sindicales y comunitarios como Arturo Alfonso Schomburg, Luísa Capetillo, Benardo Vega, Lola Rodríguez de Tió, y Jesús Colón, entre otros, fueron importantes en llevar la literatura boricua en Williamsburg, Brooklyn, in Loisaida (the lowere East Side), en el Bronx y en Spanish Harlem. Estos visionarios culturales boricuas jamás abandonaron a sus legendarios poetas, artistas, y a los escritores de la tierra natal. La tradición oral reafirmó nuestro ser boricua y nos pegó a nuestra piel patriótica. La mayor parte de estos escritores eran exiliados, de izquierdas y pro-independentistas de la (robada) Isla Encantada, cuya sobrevivencia era imposible si no escapaban del perfume colonial. Estos visionarios prepararon el camino para los escritores de la década

del treinta y del cincuenta. A la legendaria poeta Julia de Burgos, por ejemplo. Ellos trajeron su poesía al país prometido de la Gran Manzana y cambiaron New York en Noo Jork e influenciaron a poetas como Nicholasa Mohr “Nilda”, Piri Thomas, y al entusiasta del ritmo Víctor Hernández Cruz durante la década del cincuenta y a mediados de los sesenta. Estos neo-rricanos o Nueva voz de versificadores, artistas, y músicos como Machito, Tito Puente, Charlie y Eddie Palmieri, Chano Pozo, y Ray Barretto fueron los precursores del llamado Nuyorican movimiento literario de finales de la década del sesenta hasta los ochenta. La mayoría de ellos dominaban el español como los escritores José Luis González, Pedro Juan Soto y Jaime Carreño (quien introdujo el término Neo-Rican) con su Jet neorriqueño (aproximadamente en 1958) concentrado en los sueños migratorios (para citar a la poeta Myrna Nieves). Ellos escribían en español y tenían que pensar en perfecto inglés. Otros contemporáneos devinieron los verdaderos residentes del original Nuyorican Poets Cafe, entre avenida A y B, como Louis Reyes Rivera, Myrna Nieves, Miguel Algarín, Sandra Maria Esteves, Miguel Piñero, Susana Cabañas, Tato Laviera, Magdalena Gómez, Ed Vega, Jayne Cortéz, Gylain Kain, Nancy Mercado, Felipe Luciano, Ntozake Shange.

2. Tu poesía es muy urbana, marcada con la experiencia de la inmigración, a New York, a la desilusión con respecto al Sueño Americano. ¿Definirías tu poesía dentro de esta denominación „Nuyorican“ y cuál es el lugar/recepción de este movimiento en la Isla?

Yo jamás me he considerado a mí mismo un poeta Nuyorican como el hecho de ser un poeta Boricua. Nací en Mayagüez, pero fui desarraigado en 1952, cuando mi madre tomó el avión-bus hacia el sureste del Bronx, donde crecí. Estaba, por supuesto, muy orgulloso de ser asociado como uno de los poetas del Nuyorican Cafe. Fue aquí donde saqué mis alas como poeta, pero como Julia de Burgos rehusaba ser estigmatizado – a todos los niveles – como no ser un poeta universal. Fui uno de los primeros poetas en introducir el inglés en mi poesía dentro de la Isla del Encanto cuando, a principios de los setentas, mi querida figura paternal y mentor, Don Ricardo E. Alegría (fundador del Instituto Puertorriqueño de Cultura en 1948), y el poeta Jaime Carrero me invitaron a promover mi primer libro *East 110th Street* (Broadside Press, 1973). Estaba aterrorizado porque mi lenguaje cotidiano era el inglés y estaba muy inseguro con mi español. Fui afortunado de que Alegría y Carrero pasaron muy años en Noo Jork y me alentaron poner al lado

ese dolor de cabeza bilingüal. En fin, fui recibido como un hijo nativo que retorna a casa unido con una filosofía distinta de arroz y frijoles. Me considero un poeta Neorican (Nueva voz). Pero a diferencia de mis predecesores, escribo en inglés pero pienso en español. Mis parientes, tías y tíos eran “declamadores”! (escrito originalmente en español). Ellos trajeron consigo el talento de maestros poetas como Palés Matos, Julia de Burgos, Llorens Torres, por ejemplo. Ellos no excluyeron de su lengua a Cervantes, Lorca, Neruda o a Walt Whitman. Sin embargo, yo me sentía como una víctima del opresivo sistema educativo cuando no podía llevar esas voces al salón de clases. De hecho, los torturadores me castigaron por hablar español mientras trataban de convencerme que no teníamos poetas y escritores de valor. Ellos me llamaban Perro-Rican. Crecí sospechoso de esa conspiración de las mentes cerradas en hacer desaparecer mi herencia Boricua. Devine rebelde y rehusé invisibilizarme con respecto a mi sabiduría poética. Mi poema *Murdered Luggage* (equipaje asesinado) nació en el minuto de llegar al JFK. El resto de mis escritos se derivan de las esperas en los aeropuertos – poesía profundamente migratoria.

3. En uno de tus poemas, dices: *Somehow/we keep going back/to romantic nostalgia/landing on cultural/plenas y pasteles/ only to find that McD is living in Mi viejo San Juan*. Es decir: La nostalgia solo vive en el recuerdo sin asidero real? ¿”La isla del encanto” no existe?

Te estás refiriendo a “Yendo al Norte”. Mamá nos distribuía como si fuésemos sandwiches a las tías, tíos y primas cuando ella no soportaba a mi padre con sus palabrotas chovinistas. A menudo retornaba a Rincón, Puerto Rico, donde puse por primera vez mis talones. Por estar marcado como un joven quenepa (nombre para el mamón verde en Panamá) y de ser un mango intranquilo en la Gran Manzana USA, no pude ignorar la violación y la explotación del Americanismo cambiando el paisaje emocional y político de Borinquén. Me di cuenta de esto en cómo la gente se vestía, hablaba, movía y vivía. Esto me recuerda cuando mi padre Pepe, quien era simpático por naturaleza con una nota de embustero, me dijo una vez que los puertorriqueños hablan más que español o inglés. Nosotros hablábamos Spanglish, disparate, tomorrow, ay bendito!, may be, chisme or bochinche. Cada vez que retornaba a casa, el lenguaje era bastante diferente. Tenía que cambiar del estado mental del Noo Jork al boricua. “We spoke dos languages at the mismo time”. El elemento nostalgia trepaba adentro. Mi casa natal cambiaba dramáticamente. Los temas de ROCKY reemplazaban los

ritmos trovadores de Ramito. McD y Wendy invadieron mi arroz con gandules y pasteles y no dejé de ver a mis vecinos bailando un danzón como cangrejos. Justamente, San Juan devino una trampa de turistas, donde sueños destruidos de turistas cambiaron en dudas para lamentar la pérdida de la dignidad. Fue evidente para mí que tenía que salir de esas nociones románticas porque una cosa era inevitable: Puerto Rico era la huella ahora de la estampa colonialista. ¿Cómo vas a permanecer tropical si estás llevando ropa Coca-Cola?

4. En uno de tus poemas escribes: I do not write/ poetry Writes me. ¿Un reconocimiento que la poesía va más allá de todas las fronteras?

Poesía es una misión anti-suicida. Y salvé mi vida y reconfiguré mi alma. Leía, observaba, y absorbía. Escribir devino mi segunda piel. Cada palabra que un poeta escribe en una página es una génesis con un camino inexplorado antes de que emerja en un libro. Vine de la Joya del Caribe donde la reverberación es un regalo. En el camino, Mama me llevó a un encantado bosque de libros donde aprendí a jugar y bailar con palabras. Digno a mi madre Milagros que cultivó mi pasión por leer entre líneas. Yo escogí reconciliarme con el inglés, pero mantuve el español en mi corazón. Trabajo con la poesía, el drama, y la escritura creativa para darle sentido a la vida de niños y salvar a jóvenes del suicidio. ¡No! Yo no escribo poesía. ¡Ella me escribe! Estoy escrito. Un poema es una experiencia vivida antes de ser puesta en una página en blanco.

5. De una isla, San Juan, a otra isla, The Bronx. ¿Es el universo un archipiélago, un conjunto de puntos, donde reconoces que hay algo que llamas „World Minority?

Hemos nacido en dos cunas: una para despertarnos con el abrazo del universo y la otra para retornar en un sueño profundo. Pero si no estás en paz con la naturaleza, puede ser que conquistes a tu vecino para esclavizarlos y disminuir su valor. Todos somos diferentes islas flotando en el agua, pero hay que estar atento de los Humanos – especialmente de aquellos que construyen sus naciones sobre la espalda de las minorías. Esto comenzó con la conspiración contra las mujeres, la manera en cómo ellas fueron descritas en la Biblia de la ignorancia para servir la arrogancia de los jefes de la decepción. Destruye la palabra Minoría que es un sistema de casta sin audición: en la naturaleza la mezcla es más grande que los ingredientes por sí solos.

ANEXO

Normativa para la publicación

Convivencia (América Latina, el Caribe y el Mundo)

Directrices para autores/as

1. Convivencia (América Latina, el Caribe y el Mundo) publica artículos, ensayos y reseñas originales y/o inéditos en español e inglés. El artículo presentado deberá ser sometido exclusivamente a la Comisión Editorial de Convivencia.
2. Convivencia es una publicación sin fines de lucro. Las autoras y autores de los artículos, ensayos y reseñas renuncian expresamente al cobro por concepto de derechos patrimoniales y autorizan a Convivencia a difundir su artículo por medios impresos y digitales. Para estos efectos deberán presentar una carta de cesión de derechos que contenga la firma del autor al correo electrónico de la revista (se recomienda escanear un documento físico que contenga la firma y hacer el envío del archivo en pdf) o puede ser presentada en físico a nuestra dirección postal. Ver ejemplo Anexo I.
3. Los artículos y ensayos enviados a Convivencia, serán sometidos a un proceso editorial desarrollado en varias fases. En primer lugar, el director y el editor harán una evaluación preliminar de los originales recibidos para determinar la pertinencia de la publicación. Los artículos aceptados en primera instancia, serán sometidos al juicio de una o varias personas dictaminadoras externas, quienes no conocerán el nombre del autor o autora. El nombre de la persona dictaminadora se mantendrá en el anonimato.
4. Las reseñas enviadas serán evaluadas por la Comisión Editorial. Las temáticas de los libros reseñados deben estar relacionadas con el espíritu y el tema de la revista para cada número. Las reseñas deben presentar la estructura del libro e incluir una breve descripción de cada capítulo (o sección). Asimismo, se debe agregar un comentario crítico sobre la tesis principal del libro. El uso de citas en esta sección dependerá del criterio del autor, en caso de incluirlas, las mismas deben citarse de acuerdo a las Normas de Publicación de la

revista e incluir las Referencias en un apartado al final del texto. Su extensión será de no más de tres páginas. Este tipo de colaboración no requiere resumen ni palabras clave.

5. Los posibles resultados del dictamen o la evaluación serán: a) publicar sin cambios; b) aprobado para publicar cuando se realicen correcciones menores; c) puede ser publicado una vez que se realice revisión de fondo; d) no será publicado por no reunir los requerimientos de contenido de la revista. Si el dictamen del artículo recomienda algunas correcciones o revisiones, el autor o autora tendrá veinte días para realizarlas.
6. La decisión última para la publicación o rechazo de un artículo corresponde a la Comisión Editorial de la revista, la cual considerará, sin que sea obligatoria, la opinión de la persona dictaminadora. La Comisión se reserva la posibilidad de realizar cambios formales que contribuyan a mejorar la lectura de los trabajos.
7. De cada artículo o ensayo, el autor(a) enviará una versión electrónica al correo de Convivencia convivencia.universidadpanama@gmail.com y deberá ser dirigido a la Comisión Editorial de Convivencia (América Latina, el Caribe y el Mundo). El original del texto debe estar en formato Word o Open Office Writer.
8. El artículo deberá ser acompañado por los datos de la autora o autor, indicando: nacionalidad, títulos o grados académicos y el centro de educación superior que los otorgó, cargos que ocupa en la actualidad y los más importantes ocupados con anterioridad, dirección postal, número telefónico y correo electrónico. Estos datos serán incluidos en un archivo aparte.
9. Los artículos o ensayos deben ajustarse a las siguientes características formales:
 - 9.1 No sobrepasar 30 páginas tamaño carta a espacio y medio. Se presentarán con tipo de letra Times New Roman en 12 puntos y en su redacción definitiva. Se recomienda una revisión filológica (ortografía, sintaxis, estilo, consistencia interna), para evitar el rechazo por este motivo.
 - 9.2. El título deberá ser presentado en minúsculas. Después del

título del artículo debe aparecer el nombre del autor, autora o autores/as.

- 9.3. A continuación, el artículo debe incluir un resumen tanto en español y su equivalente en inglés de no más de 150 palabras, el cual debe ir precedido por la palabra “Resumen” y “Abstract”. Los resúmenes constarán de varias partes, dependiendo de si se trate de un ensayo o un artículo científico. Todas estas partes deberán ser incluidas en un solo párrafo.

En el caso de un ENSAYO deberá incluir en un mismo párrafo:

Motivación

Proposición o idea que se desea probar.

Desarrollo de los puntos propuestos.

Recapitulación o conclusión.

En el caso de un ARTÍCULO CIENTÍFICO

Propósito: los objetivos más importantes, o las motivaciones para escribir el artículo, aunque estos se puedan deducir del título u otra parte del resumen.

Metodología: Se describen las técnicas o procedimientos solo en el grado necesario para su comprensión. Descripción de las fuentes y su manipulación.

Resultados de la investigación: Implicaciones de los resultados y especialmente cómo estos se relacionan con el propósito de la investigación.

- 9.4. Se deberán anexar cinco palabras clave, separadas por punto y coma, en español y su equivalente en inglés, precedidas por las palabras: “Palabras clave” y “Keywords”, respectivamente. Estas deberán ir después del resumen en el respectivo idioma.

- 9.5. Los títulos de las partes, secciones y subsecciones serán en minúsculas no deberán cerrar con punto. Debe dejarse un espacio entre la línea de los títulos y el párrafo siguiente.

- 9.6. Los artículos con gráficos, cuadros, mapas e ilustraciones deberán incluir la respectiva fuente. Deberán adjuntarse en un archivo aparte y en el artículo deberá haber clara indicación del lugar de cada imagen. Los títulos de las imágenes deberán ir en minúscula y en negrita. Deberán corresponder al archivo

original (nunca incluido en el documento del artículo), tener una resolución de entre 200 y 300 dpi (puntos por pulgada), en formato JPG o similar.

9.7. De ser necesario agregar aclaraciones o comentarios del texto se pondrán en pies de página. En el texto, el número que remite al pie de página debe aparecer antes de cualquier signo de puntuación.

9.8. Las citas bibliográficas con menos de 40 palabras deben estar integradas dentro del texto. Si exceden ese número, deben estar en párrafo a parte en *itálica* e interlineado uno. En ambos casos deben incluirse, entre paréntesis, el apellido del autor, la fecha de edición y, el número de página correspondiente, separados por coma.

9.9. La lista de referencias (bibliografía) se debe anexar al final del artículo o ensayo con el título de Referencias. En este apartado se deben incluir solo los títulos citados en el texto. Estas deberán elaborarse de acuerdo con las siguientes Normas de Publicación:

Formas básicas para libros completos

Apellidos, nombre del autor. (Año). Título (en letra *itálica*). Ciudad: Editorial.

Apellidos, nombre del autor. (Año). Título (en letra *itálica*). Recuperado de <http://www.xxxxxx.xxx>

Apellidos, nombre del autor. (Año). Título (en letra *itálica*). doi: xx.xxxxxxxx

Ejemplos:
Herrera, Fernando. (2007). *Intruso en casa propia: Joaquín García Monge. Su biografía*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Busing López, Ilse. (2004). *Cuando las paredes hablan: El grafiti de San Lucas*. Recuperado de http://www.ciicla.ucr.ac.cr/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=33&Itemid=15

Quesada Soto, Álvaro. (2002). *Uno y los otros: Identidad y literatura en Costa Rica. 1890-1940*. doi: 34.67563422

Libros con dos o más autores

Apellidos, Nombre del autor; Apellidos, Nombre del autor. y Apellidos, Nombre del autor. (Año). Título (en letra *itálica*). Ciudad: Editorial.

Ejemplo:

Echandi, Enrique (dibujos); Molina Jiménez, Iván y Zavaleta Ochoa, Eugenia (Eds). (2002). Instantes de lo cotidiano. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Libro de autor corporativo

Autor corporativo. (Año). Título (en letra itálica). Ciudad: Editorial.

Ejemplo:

Museos del 2002: constructores de nuevos horizontes. (2005). Museos del 2002. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Libro editado o compilado

Apellidos, Nombre del compilador(es) o editor(es). La abreviatura (Ed.) o (Eds.). (Año). Título (en letra itálica). Ciudad: Editorial.

Ejemplo:

Cortez, Beatriz; Ortiz Wallner, Alexandra; y Ríos Quesada, Verónica. (Eds.). (2012). Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Guatemala: F&G.

Un capítulo o artículo en un libro editado

Apellidos, Nombre del autor. (Año). Título del capítulo o artículo. La palabra “En” Nombre y apellidos del compilador(es) o editor(es). La abreviatura (Ed.) o (Eds.). Título del libro (en letra itálica). Ciudad: Editorial.

Ejemplo:

Herrera, Bernal. (2009). Modernidad y modernización literaria en Centroamérica. En Grinberg Pla, Valeria y Roque Valdovinos, Ricardo. (Eds.). Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo. Guatemala: F&G.

Tesis

Apellidos, Nombre del autor. (Año). Título (en letra itálica). Tipo de tesis, Universidad, Ciudad. País.

Ejemplo:

Payne Iglesias, Elizet. (2005). El puerto de Truxillo: espacio, economía y sociedad, 1780-1870. Tesis de Doctorado en Historia, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Conferencia

Apellidos, Nombre del autor. (Año). Título. La palabra “En” Título del congreso o coloquio (en letra itálica). La palabra “En” donde se dictó

la conferencia, fecha y entre paréntesis los números de página de las memorias del congreso en que aparece la conferencia. Ciudad, País: Institución que organizó el congreso.

Ejemplo:

Caamaño, María. (1997). Construcción de la figura femenina. En *La tejedora de palabras, relato de Rima de Vallbona. Circe, bruja y monstruo*. En Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura, 22-24 de octubre 1997 (139-145). San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Artículo de revista científica versión impresa

Apellidos, Nombre del autor. (año de publicación). Título del artículo. Título de la revista (en letra itálica), volumen (número de la edición), número de las páginas.

Ejemplo:

Acuña León, María de los Ángeles. (2011). Mestizaje, concubinato e ilegitimidad en la provincia de Costa Rica, 1690-1821. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 8 (9), 125-144.

Artículo de revista científica versión electrónica

Apellidos, Nombre del autor. (año de publicación). Título del artículo. Título de la revista (en letra itálica), volumen (número de la edición), número de las páginas.

Ejemplo:

Alvarenga, Patricia. (2011). El futuro y la lectura del pasado. *Historias dignas de naciones dignas*. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 8, (9), 9-12.

Artículo de revista científica en base de datos con suscripción

Apellidos, Nombre del autor. (año de publicación). Título del artículo. Título de la revista (en letra itálica), volumen (número de la edición), número de las páginas, Recuperado el (fecha de acceso), de (nombre de la base de datos).

Ejemplo:

Cárdenas, Eduardo. (2007). La supuesta provisionalidad de unos paisajes insólitos. *Arquitectura Y Urbanismo*. Recuperado el 6 de junio, 2012, de la base de datos EBSCOhost: Academic Search Complete.

Artículo en una revista científica exclusiva de Internet

Apellidos, nombre del Autor. (Año). Título del artículo. Título de la revista (en letra itálica), volumen (número de la edición), número de páginas o

alguna otra indicación sobre la extensión del documento en caso de que exista. Recuperado el (fecha de acceso), de (URL)

Ejemplo:

Quesada Soto, Álvaro. (2001). Historia y narrativa en Costa Rica (1965-1999). Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos, (1). Recuperado el 17 de julio, 2012, de http://istmo.denison.edu/n01/articulos/alvaro_quesada_soto.html

Artículo de periódico

Apellido, Nombre del autor. (Año de publicación, mes y día). Título del artículo. Título del periódico (en letra itálica), sección, p. (o pp.).

Ejemplo:

Chacón, Vinicio. (2012, 6 de junio). Instituto Nacional de la Música celebra sus 40 años. Semanario Universidad, Cultura, p. 14.

Artículo de periódico sin autor

Título del artículo. (Año de publicación, día y mes). Título del periódico (en letra itálica), sección, p. (o pp.).

Ejemplo:

Coyunturas no previstas incidieron (2012, 6 de junio). Semanario Universidad, País, p. 7.

Artículo de periódico digital

Apellido, Nombre del autor. (Año de publicación, mes y día). Título del artículo. Título del periódico (en letra itálica). Recuperado el (fecha de acceso), de (URL)

Ejemplo:

Corcoba Herrera, Víctor. (2012, 4 de Junio). Nuestro futuro por mar y aire. EIPaís.cr. Recuperado junio 6, 2012 de http://www.elpais.cr/frontend/noticia_detalle/3/68058.

Película (Video/DVD)

Apellido, Nombre del director(es) o productor(es). (Productor/Director). (Año). Título (en letra itálica). [Video]. País: Estudio.

Ejemplo:

Rodríguez, Marcos y Méndez, Zuirí. (Directores). (2012). Ditsöwö Tsirík: El camino de la semilla. [Video]. Costa Rica: Sistema Universitario de Televisión.

Páginas web

Nombre del responsable. (Año). Título (en letra itálica). Recuperado el

(fecha de acceso), de (URL)

Ejemplo:

Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas. (2012). CIICLA. Recuperado 6 de Junio, 2008, de <http://www.ciicla.ucr.ac.cr/>

Comunicación personal y entrevistas

La información proveniente de comunicación personal no es recuperable, por lo que no se pone en la lista de referencias y la indicación se hace dentro del texto, pero si la entrevista se encuentra grabada, transcrita o publicada use el formato de referencia indicado arriba según el soporte de la entrevista (video, libro, revista, etc.). La oración que contiene la información de la comunicación personal entre comillas (Nombre. Apellido del informante, comunicación personal, fecha).

Ejemplo:

Pérez declaró recientemente que “Juan era un hombre ameno, agradable, buen comunicador y chistoso” (Pedro Pérez, comunicación personal, 1 de julio de 2008).

Fuentes documentales

La letra “v” se utilizará para indicar que se cita la parte de atrás de la hoja que sirve como soporte al documento.

Nombre de la institución, sigla. (año). Título del documento (en caso de tenerlo). Fondo, subfondo, serie (en cursiva), Signatura. Folios. País.

Ejemplos:

Archivo General de Indias, AGI. (1812). Francisco Arango, Consejo de Indias Siglos XVI–XIX, Sala de Gobierno. Ultramar, 128, fol 10. España.
Archivo Nacional de Costa Rica, ANCR. (1632). Protocolos Coloniales de Cartago, 804, fol 40v. Costa Rica.

- Referencia dentro del texto:

Título del documento (en caso de tenerlo), sigla de la institución, el año, Fondo, subfondo, serie, signatura, folios.

Ejemplos:

(Francisco Arango, AGI, 1812, Sala de Gobierno. Ultramar, 128, fol.10).

(ANCR, 1632, Protocolos Coloniales de Cartago, 804, fol 40v).

Documentos impresos

Apellidos, nombre del autor. (Año). Título del documento (en caso de tenerlo). Título de la colección volumen. (en letra itálica). Sigla. Ciudad: Editorial.

Fernández, León. (1883). Colección de documentos para la historia

de Costa Rica vol 1. CDHCR. San José: Imprenta Nacional.

- Referencia dentro del texto:
(Título del documento (en caso de tenerlo), Sigla, Vol. páginas)
(CDHCR, vol 1, p. 63)

Consultas

Teléfono (507) 523-5309

Correo: convivencia.universidadpanama@gmail.com

Dirección:

Convivencia (sobre América Latina, el Caribe y el Mundo)

Universidad de Panamá

Apartado 3366

Panamá 4, Panamá

Anexo I

Lugar, fecha: _____

Director Dr. Filiberto Morales
Editor Dr. Luis Pulido Ritter
Convivencia
Vicerrectoría de Investigación y Postgrado
Doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad de Panamá

Estimados señores

Adjunto a la presente encontrará el artículo titulado _____, el cual remito a ustedes con el fin de que sea considerado para su publicación en Convivencia para lo cual declaro:

PRIMERO: que soy AUTOR/A del artículo cuyo título se cita arriba.

SEGUNDO: que autorizo a Convivencia, para que sin cobro alguno de mi parte por concepto de derechos de autor, edición o de cualquier otro derecho relacionado, de conformidad con la legislación vigente en Panamá, sea publicado por los medios que la Comisión Editorial determine: impresos, digitales, electrónicos u otro tipo de tecnologías.

TERCERO: declaro que este artículo ha sido sometido exclusivamente a la Comisión Editorial de Convivencia.

Atentamente,

Nombre, firma del autor o autora y

Número de cédula de identidad o pasaporte

Lista de comprobación para la preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, los autores/as están obligados a comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación. Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

1. La petición no ha sido publicada previamente, ni se ha presentado a otra revista (o se ha proporcionado una explicación en Comentarios al editor).
2. El fichero enviado está en formato OpenOffice, Microsoft Word.
3. Se han añadido direcciones web para las referencias donde ha sido posible.
4. El texto tiene interlineado espacio y medio; el tamaño de fuente Times New Roman de 12 puntos; se usa cursiva en vez de subrayado

- (exceptuando las direcciones URL).
5. Los artículos con gráficos, cuadros, mapas e ilustraciones deberán incluir la respectiva fuente. Deberán adjuntarse en un archivo aparte y en el artículo deberá haber clara indicación del lugar de cada imagen.
 6. El texto cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las Normas para autoras/es, que se pueden encontrar en Acerca de la revista.
 7. Si esta enviando a una sección de la revista que se revisa por pares, tiene que asegurarse que las instrucciones en Asegurando de una revisión a ciegas) han sido seguidas.

Aviso de derechos de autor/a

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones:

- Los autores/as conservan los derechos de autor y ceden a la revista el derecho de la primera publicación, con el trabajo registrado bajo la licencia de atribución de Creative Commons, que permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista.
- Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista.

Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo electrónicos introducidos en Convivencia se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Convivencia (América Latina, el Caribe y el Mundo) ISSN: 2313 7290
Universidad de Panamá, Vicerrectoría en Investigación y Postgrado y
Doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales