

ArteFacto

Zona Cultural Autónoma

ArteFacto

15

edición y diseño:

Raúl Quintanilla Armijo

producción:

Juan Bautista Juárez

comite central:

Aparicio Arthola

Teresa Codina

Denis Núñez

Patricia Belli

Celeste González

Oscar Rodríguez

David Ocón

Alejandra Urdapilleta

Francisco Pico

comite asesor:

Carlos Martínez Rivas

Gerardo Mosquera

Joanne Bernstein

David Craven

Rosina Cazalli

Carlos Blas Galindo

portada:

Celeste González

contraportada:

Claudia Gordillo

apartado postal: 6128
telefax: 2660072 - 2441777
email: artefactoria@hotmail.com

Managua Nicaragua Liebre

Colaboración:

Azucena Armijo Q.

Alicia Zamora

Jenny Picado

Ñata

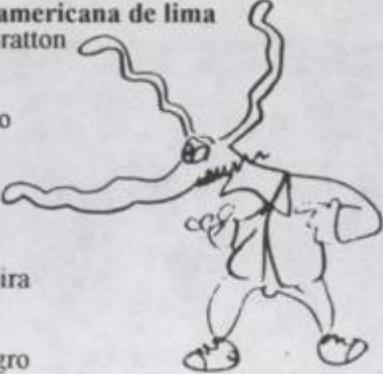
Página web:

<http://www.ibw.com.ni/~quintani/artefacto/>

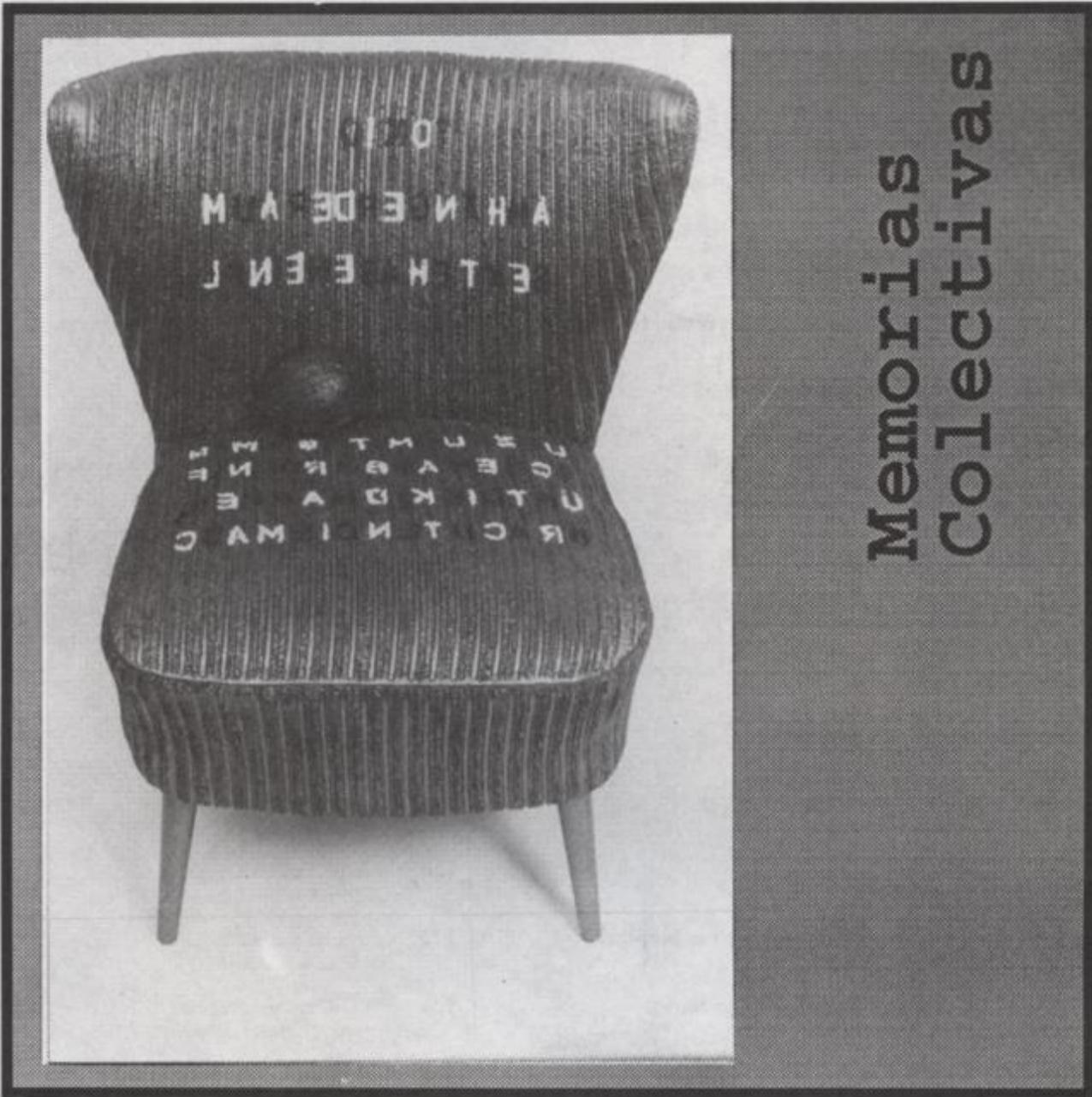


contenido

septiembre - diciembre 1998

- | | | |
|-----|--|---|
| 2 | memorias colectivas
ibis hernández abascal
margarita sánchez prieto | |
| 8 | I bienal iberoamericana de lima
virginia perez-ratton | |
| 11 | milagros
claudia gordillo | |
| 12 | espejos
patricia belli |  |
| 18 | sin título
cirenaica moreira | |
| 19 | seis poemas
tania montenegro | |
| 22 | el silencio una identidad revisada
rossina cazali | |
| 28 | historia sitiada
isabel ruiz | |
| 29 | ceremonial contra el olvido
francisco morales santos | |
| 33 | vieja managua
alicia zamora | |
| 34 | collage posdatado para norbert
david ocón | |
| 39 | retórica del seductor
juan chow | |
| 40 | iconos de resistencia
carlos lanza | |
| 46 | para decirle misa a la grey
pedro león carvajal | |
| 48 | imagen
rebeca horn | |
| 49 | y ese pequeño rasguño en tu mejilla?
jacinta escudos | |
| 56 | espacios al borde de un colapso
celecte gonzález | |
| 60 | 6 paredes
harold agurto | |
| 63 | mestizaje
claudia gordillo | |
| 64 | mistagogia
yolanda blanco | |
| 72 | mesótica II
dermis perez león |  |
| 78 | cortinas
patricia villalobos | |
| 84 | las visitantes
mildred largaespada | |
| 88 | key
John pitmann weber | |
| 89 | tranquilos estabamos
hector avellán | |
| 90 | resistencia y poder
erick blandón | |
| 96 | son los gamines que me llaman
julia gabriela maturanana | |
| 97 | exit
enrique polo | |
| 100 | totemismo y otredad en Arthola
norbert bertrand barbe | |
| 102 | cafe virtual
laura barton | |
| 107 | la gota inútil
abelardo cuadra |  |
| 108 | 3 poemas
carola brantome | |
| 110 | gaudi es un recorrido
teresa codina | |
| 114 | darío: hado y humus
gonzalo rojas | |
| 120 | ira mente ira
bella battle | |
| 122 | musas y mancebos
claudia gordillo | |
| 124 | otro héroe apagado
miguel angel echegaray | |
| 126 | ocurrencias y veredictos
et all | |





**Memorias
Colectivas**

Alex Fleming (detalle)

**Ibis Hernandez Abascal
Margarita Sánchez Prieto**

El fin de siglo, que coincide en esta ocasión con el cierre de un milenio, deviene momento propicio para la revisión y relectura de lo acontecido en su decursar, en aras de una mejor comprensión del presente. La Memoria no se concibe más como un establecido e invulnerable corpus de eventos que vienen del pasado; se impone una perspectiva que induce a penetrar las fisuras abiertas en pretendidos modelos y "auténticos" relatos, y a escudriñar en el depósito de lo hasta entonces desestimado por discursos oficiales e instancias del poder, para una eficaz proyección del futuro.

Los avances en el terreno de las ciencias sociales y los vínculos interdisciplinarios fomentan la investigación en torno a diferentes campos de la memoria. La pesquisa no se circunscribe únicamente al ámbito de los archivos, textos y documentos sino

que tiene en cuenta registros menos elaborados como fuentes de valiosa información en el análisis y la reconstrucción de la memoria grupal.

De manera independiente a lo anterior, aumenta en amplios sectores el temor provocado por los síntomas de una amnesia que tiende a generalizarse, bajo los impulsos de la tendencia homogeneizante que acarrear los procesos de globalización, unida a la habilidad y poderío de los *mass media* para fabricar e imponer manipuladas memorias colectivas.

Estos y otros argumentos dan cuenta de la necesidad de privilegiar el tema de la Memoria en la VI edición de la Bienal. De sus diversas vertientes, abordamos en este trabajo aquellas en las que, tanto en su construcción como en los asuntos que evocan, participaron y participan grandes grupos sociales.

Más que partir de criterios preconcebidos o encauzar la

selección sobre la base de determinadas líneas textuales que apriorísticamente entendimos debían integrar el capítulo de la Memoria Colectiva, fueron los artistas quienes con sus proyectos señalaron la inclusión de este acápite en el tema general. Al mismo tiempo, nos interesaba destacar los impulsos, razones y propósitos que conllevan, desde la perspectiva del arte, a la recuperación de estas zonas de la Memoria, en lugar de estructurar de manera artificial y esquemática un discurso museográfico que contemplara sólo sus vertientes más conocidas: la Memoria Histórica, Social y Cultural. Consideramos importante comentar en este texto - aunque a modo de notas sueltas- hechos y circunstancias que moldearon estas memorias compartidas en enclaves y períodos concretos, y por otra parte, evidenciar actitudes encaminadas al desmontaje y la reconstrucción de discursos establecidos, destacando de esta manera algunos de los aspectos que consideramos deben ser tomados en cuenta en el acercamiento a la exposición.

Uno de los aportes al pensamiento universal en el siglo XX lo constituye el desarrollo del discurso o teorización sobre "el otro". La descolonización, proceso iniciado en tierras de América en el siglo XIX y que se intensifica notablemente con la conformación de los estados independientes en los continentes asiáticos y africanos luego de la Segunda guerra Mundial, desató una necesidad de reeducación valorativa de las culturas de estos territorios. Tanto desde el punto de vista económico-social como intelectual, la memoria del sojuzgamiento a que fue sometido el llamado Tercer Mundo -enclave otrora del colonialismo-, generó la urgencia de restituir su imagen y por ende, dismantelar las definiciones excluyentes y reduccionistas del modelo hegemónico hasta entonces vigente, que cancelaba la posibilidad de su espacio dentro de la cultura universal. Esta operación ha sido y aún es harto compleja: ha demandado la superación de seculares prejuicios y la asunción de dichas culturas - surgidas en contextos bien diferentes- cuyos preceptos y problemáticas no se avenían al canon occidental instituido durante siglos.

Se trataba y trata por tanto de desacralizar "culpablemente" la Gran Historia del Arte, disciplina de reconocida tradición etnocéntrica, evidenciando el sectarismo de la representación canónica y reescribiendo su relato. Para ello fue preciso -como apunta Lupe Alvarez- poner en práctica estrategias de confrontación visual que promovieran la reflexión en torno a las relaciones de poder en la esfera del arte, mediante el enfrentamiento polar del paradigma hegemónico -a través, por ejemplo, de la cita

de obras maestras, representativas de la cultura "blanca"- y del arquetipo de subalternidad cultural - simbolizado en el negro- dentro de un mismo espacio pictórico.

El proceso desacralizador se extiende incluso al imaginario católico, mundialmente difundido y concebido de acuerdo a los parámetros de belleza occidentales. El reemplazo del icono tradicional no tiene sin embargo, como fin único, la subversión del canon establecido; conlleva además la intención de redimir una presencia ancestral olvidada: la del indio, transfiriéndole cualidades y facultades que nunca antes le fueron concedidas.

Llegada la última década del siglo, los proyectos desarrollistas y planes macroeconómicos contemplan un desarrollo a ultranza que pasa por encima de los intereses particulares de las comunidades indígenas, que conforman un por ciento considerable de la población de América Latina; (...) "Nosotros, los habitantes primeros de estas tierras, los indígenas, fuimos quedando olvidados en un rincón y el resto empezó a hacerse grande y fuerte y nosotros sólo teníamos nuestra historia para defendernos y a ella nos aferramos para no morirnos (...) Porque morir no duele, lo que duele es el olvido(...)" (1). En el arte, la imagen del indígena se instaura como símbolo primigenio en la construcción de un discurso de identidad que rastrea la memoria de culturas sometidas a cruentos procesos de sojuzgamiento y aniquilación, cuya permanencia constituye testimonio de un pasado vivo en el presente y un acervo de sabiduría y de opciones alternativas para una más plena existencia.

Sin lugar a dudas, la presencia indígena como tema ha tenido un peso específico en la producción plástica del subcontinente, particularmente durante las décadas del veinte y del treinta. Sin descartar posibles coincidencias en cuanto a sus propósitos, las actuales propuestas establecen una relación de distanciamiento respecto al indigenismo y el realismo social de antaño, sobre todo en el modo de abordar el referente, aumentando la dosis de poesía y disminuyendo la crudeza.

En África, la descolonización no ha significado la desaparición de seculares conflictos socioeconómicos. A pesar de las ingentes reformas de los jóvenes gobiernos, el intercambio desigual y otros desequilibrios heredados de las deformaciones estructurales y la guerra, han imposibilitado superar la precariedad de la vida, la carestía y el hambre. Al ser los cambios en ese orden demasiado incipientes o retardados por la inestabilidad política y los intereses neocoloniales, no existe el necesario distanciamiento con respecto a estos fenómenos como para generar una tendencia a la revisión, aunque exista la conciencia de erradicar el fatalismo enraizado en la mentalidad africana o las ya conocidas consideraciones de sus intelectuales acerca de la injusticia del poder.

El pasado es aún presente y este presente está permeado de un drama social que posterga la urgencia de evaluar los procesos históricos de la región. La ausencia de este tipo de juicios, retarda la liberación de las ideas y explica en el campo del arte la persistencia de proyectos culturales basados en conceptos etnográficos ya caducos, aún cuando existan intentos aislados por parte de

especialistas locales de renovar estos enfoques. Mientras tanto "el otro", al interior de esos países, continúa atrapado en la pobreza y otros males heredados; no dispone del recurso del olvido ni de la posibilidad de la amnesia, puesto que continúa inmerso en el mismo drama.

Así, los proyectos africanos enviados a esta edición de la Bienal ofrecen la narratividad de una memoria situacional, en vigencia. Ellos oscilan entre las consecuencias de los conflictos armados de la pasada década, y el atraso y las secuelas de la dominación foránea como los *homeless*, los *trottoir* y los *bidonville (township)*. La fotografía, en su capacidad de documentar eficazmente el acontecer, y la instalación, por la asociación de ideas emanadas del potencial simbólico de sus componentes -donde se dan citas prácticas populares africanas y materiales y objetos reciclados-han sido escogidos como recursos de factibilidad interpretativa. Estos procedimientos coadyuvan al impacto contemporáneo de dichos tópicos, sustituyendo otras formulaciones más enraizadas en haceres ancestrales.

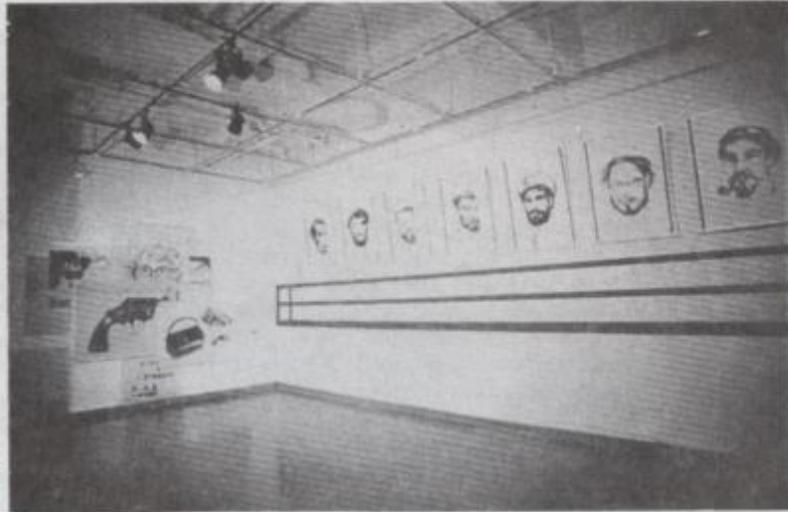
III

En contraste con la situación africana, el Sudeste Asiático ha emergido en los últimos años como una zona de prosperidad donde han tenido lugar los "milagros económicos". Este florecimiento ha traído aparejado nuevos códigos y valores que amenazan la integridad de una afianzada memoria cultural. Paradójicamente, como reconoce el crítico tailandés Apinan Poshyananda, las tensiones -suscitadas por la creciente globalización- no siempre inducen a realzar el

sentido de crisis sino que pueden ser interpretadas como una fuerza creativa. Ante tales conflictos, son diversas y hasta contrapuestas las actitudes en el terreno de la creación: la preocupación por preservar la vida espiritual propia de estos pueblos ante un nuevo modelo que antepone el consumo y el bienestar material, la preservación a ultranza de determinadas tradiciones que se tornan incompatibles con las notables tendencias a la "occidentalización", el cuestionamiento de estereotipos contruidos al calor de la fetichización y banalización de tradiciones portadoras de valores que tienden a perpetuar jerarquías y gustos de la élite que las impuso, así como la crítica a la asimilación indiscriminada de iconos y arquetipos importados, son algunas de las reflexiones que sustentan las propuestas de los artistas asiáticos.

IV

Uno de los efectos más aleccionadores para los países que experimentaron las dictaduras militares en América Latina ha sido una suerte de develamiento ideológico. Esta reacción a nivel de conciencia, comprende la reinterpretación de la realidad en sus múltiples niveles incluyendo el cultural. Resulta sintomático, por ejemplo, que el desarrollo de la política neoliberal en estos territorios, aportadora de una aparente bonanza económica y de la invitación a estar a la "page" tecnológica-



Leandro Katz



Antonio Ole

mente no haya logrado borrar la memoria del costo social previo, ni confundir con falsas expectativas acerca de un supuesto salto o avance que aproxime a estos países a un modelo estructuralmente inalcanzable, mientras exista la deuda externa y otras malformaciones económicas heredadas del colonialismo. De hecho, la fantasía edulcorante que emana del bombardeo de imágenes (massmediática) del mundo del mercado y su apología ficcional, no ha conseguido desvanecer la memoria de los desaparecidos. La estrategia neoliberal, que en el plano infraestructural ejemplifica los ecos locales de la llamada globalización, aboga además por el colapso de la ideología insurreccional y por ende la instauración del conformismo. Sin embargo, ciertas obras en este evento contradicen tales intenciones; antes bien, exhiben más o menos directa o metafóricamente un juicio histórico crítico junto a una percepción del presente que desmiente el olvido de la experiencia colectiva anterior. Tal parece como si el artista persiguiera en el abordaje creativo exorcizar un trágico recuerdo y al mismo tiempo profundizar en su dimensionamiento.

Sin lugar a dudas, los sucesos acaecidos en estos territorios durante los años setenta y ochenta junto a la actitud retrospectiva propia del fin de siglo, estimularon una relectura histórica de múltiples consecuencias. Esta favoreció a nivel de pensamiento, una aceptación de la realidad más a tono con nuestro ser y posibilidades como latinoamericanos en cuanto a expectativas y metas a cumplir -criterio inherente al consabido develamiento- y en la praxis artística, el desarrollo de una estrategia discursiva que permitiese articular el registro de acontecimientos locales y paradigmas nacionales con los aportados por las nuevas condiciones de transnacionalización, es decir, la implementación de una retórica visual que diese cabida a la existencia de referentes y problemáticas de circuitos heterodoxos, sin que se afecte la clave significativa de uno u otro

enunciado ni su potencial crítico. Así tienen su explicación obras donde las imágenes de violencia, de hechos de muerte y sangre que aluden a una situación socioeconómica irresuelta en el continente, aparecen nimbadas por los rótulos publicitarios de Christian Dior y L'oreal; en otras, cuyo planteo está exento de estas hibridaciones connotativas, el trabajo con iconos culturales e históricos, sea Carlos Gardel o el prócer Artigas, ejemplifican el rescate y jerarquización de valores que forman parte del imaginario colectivo. Ellos, en tanto artífices de una memoria con un marcado peso específico en la historia de uno o de un grupo de países regionales, sobreviven en un escenario de repertorios de orígenes plurales, defendiéndose de una posible desaparición a mano de sustitutos iconográficos que seducen por su novedad y sofisticado atractivo visual. De esta manera se pone de manifiesto la capacidad del arte de reinstalarlos y mantener viva su memoria.

V
En una caracterización de los tiempos actuales, el profesor Gilles Lipovetsky se refiere a "(...) la privatización ampliada, erosión de las identidades sociales, abandono ideológico y político, desestabilización acelerada de las personalidades (...)" (2). Más adelante añade: "(...) Ya ninguna ideología es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ídolo ni tabú, ni tan solo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis" (3).

Llama entonces la atención el hecho de que aún aparezcan propuestas que rindan homenaje al espíritu de los sesenta: los autores se regodean en la recreación de un período histórico dominado por la mística revolucionaria, durante el cual alcanzaron su punto álgido los ideales de emancipación en América Latina.

Quizás, la reactivación del potencial simbólico de figuras que

participaron en la campaña del Che en Bolivia y de otros paradigmas del pensamiento político de este siglo, tenga como propósitos insistir en la posibilidad de encontrar en referentes ideológicos y fragmentos de la historia pasada, el sentido de la existencia en el presente y a su vez, reinstalar la utopía como opción susceptible a procesos de relaboración y reajuste, para convertirla en proyecto viable.

Sin ignorar la intención de rescatar -desde el sitio de la nostalgia- la carga romántica inherente al clima mental de aquella época (coincidente por demás con los años mozos de muchos creadores), tal vez sea éste un modo de expresar que la invocación de estas figuras y la ideología que representan tiene sentido, cuando aún subsiste la injusticia social en el planeta.

VI

En el análisis de los proyectos presentados por los artistas, resalta la diversidad de elementos significantes que han sido manejados como "materiales" de la memoria colectiva. Si bien J. Le Goff destaca como principales "los monumentos heredados del pasado y los documentos, elección del historiador" (4), el arte ofrece la posibilidad de articular el material histórico o testimonial, con referentes de otra naturaleza; así, la memoria puede ser dimensionada o desvirtuada de acuerdo con las intenciones de cada creador.

La noticia atrapada en la tipografía de la prensa plana o en las imágenes del noticiero de televisión, trasciende sus espacios habituales recolocadas en soporte inéditos que operan como dispositivos productores o modificadores de sentidos. Las obras llaman la atención en torno a la contemporaneidad misma así como al modo en que está siendo sedimentada su memoria en medios con poder para seleccionar y decidir sobre lo que se coloca en primera plana o se ignora, lo que deviene fugaz o se toma permanente, lo que resulta vigente o se declara obsoleto.

Las últimas décadas señalan el uso cada vez más extendido en el arte contemporáneo de los materiales facilitados por las tecnologías reproductivas como los filmes, fotos, videos, cassettes y la ya citada TV, que constituyen versiones sofisticadas y múltiples del otrora clásico documento. Ellos deben su existencia a la novedad de la información que en su momento aportaron y que paradójicamente, el tiempo convierte en documentos históricos de incalculable valor, susceptibles de manipulación por y para amplios grupos humanos. Su condición de huella, el modo en que testimonian a través del impacto de la imagen producida por los artificios tecnológicos lo ocurrido en el decursar del tiempo, así como su capacidad de difundir internacionalmente sus registros - sea un descubrimiento arqueológico, una huelga, etc. - permiten comprender la preferencia de algunos artistas por estos materiales, hacedores modernos de la memoria individual y colectiva. Los desechos, también "materiales de la memoria", no comprendidos dentro de la ortodoxia de los conjuntos citados por Le Goff, inducen a nuevas lecturas en torno al tema. Se trata en este caso de la recuperación y reciclaje de objetos y fragmentos, contenedores en sí mismos de una dosis de memoria individual que se diluye en el anonimato asociado a su condición de desecho. Ostentando las marcas impresas en ellos por el paso del tiempo devienen, no obstante, segmentos de la memoria colectiva y se erigen como "testimonios arqueológicos de la contemporaneidad" (5).

Otros proyectos patentizan su adhesión a materiales más tradicionales. Entre los documentos apropiados por los artistas, condensadores de memoria colectiva, se encuentran los mapas. Los cambios operados a nivel mundial han potenciado el valor semántico de este icono, vinculable a problemáticas como la identidad, el no lugar, los conflictos de frontera, los estereotipos de la mirada sobre América Latina, etc. Si antes su existencia histórica estuvo asociada fundamentalmente a la colonización, ahora "los

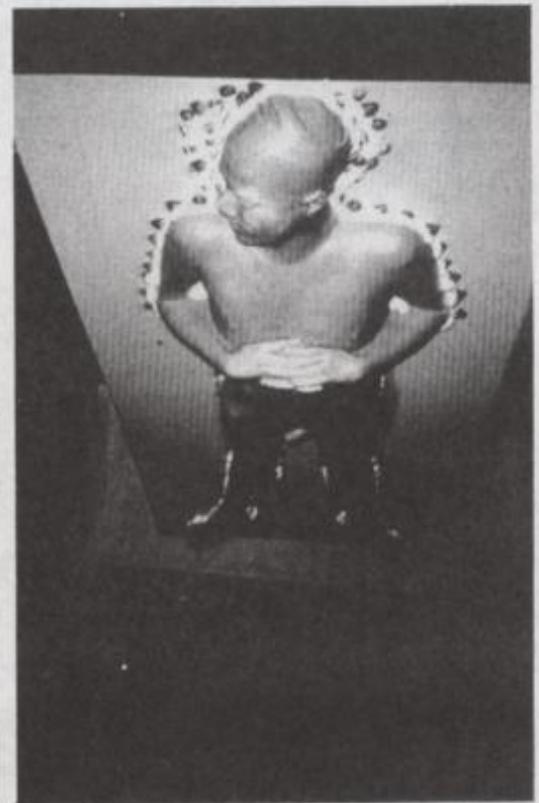
territorios se inventan y reinventan una y otra vez mediante formas más o menos explícitas de postcolonialismo o, a contracorriente, de flujos migratorios que subvierten las fronteras habituales de la nación, las ciudades y la geografía misma (...) (6). Y es precisamente por la relación (oculta) entre el mapa y las instancias de poder, que este "icono-materia" resulta convincente para abordar cuestiones históricas desde una perspectiva ideológica, conformar una imagen del mundo o de un zona de interés y problematizarla.

La ciudad como escenario de la historia del hombre ha sido trabajada por varios creadores. En nuestros días son diversas las causas que contribuyen a jerarquizarla como receptáculo de memoria. La emigración -causante de la reconfiguración demográfica, el multiculturalismo y otras transformaciones a nivel social- ha provocado sentimientos de nostalgia por la ciudad de origen en aquellos que parten a habitar otras tierras. De igual modo, el progreso o su contraparte -el estancamiento económico-, conducen a pérdidas irrecuperables en los ámbitos urbanos, preocupación ostensible en algunos de los proyectos de la VI Bienal,

En el contexto actual las relecturas de los acervos históricos y los imaginarios simbólicos colectivos (políticos, sociales, religiosos, culturales) alcanzan una preeminencia oxigenadora en la producción visual. Como hemos intentado esbozar en estas líneas, la mirada perspicaz de estos artistas hacia el pasado no deja intersticios para "la representación inocente". Más allá de las diferencias naturales entre las diversas zonas geopolíticas, observamos una comunicación horizontal en donde la memoria no ha quedado sin sentido, donde el artista todavía presenta ese don quijotesco e intenta con sus medios neutralizar los efectos de una sociedad en crisis.

Notas:

- (1) "Subcomandante Marcos". "La flor prometida". Casa de las Américas, La Habana, No. 199, abril-junio de 1995, p. 156
- (2) Lipovetsky, Gilles. La era del vacío; ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona, Editorial Anagrama, SA, 1986, p.5
- (3) Idem. Ps. 9-10
- (4) Le Goff, Jacques. El orden de la memoria; el tiempo como imaginario. Barcelona, Ediciones Paidós, p.227
- (5) Mesquita, Ivo. Nina Moraes: Encapsulacoes. En catálogo de la exposición Nina Moraes. Galería Joel Edelstein Arte Contemporanea, Río de Janeiro, agosto de 1996
- (6) Nuez, Iván de la. "Arte, geografía y un asunto de fronteras; el arte de marcar". Lápiz, Madrid, No. 117, diciembre de 1995, p.76



Cesar Martinez PerforMANcena

I Bienal Iberoamericana de Lima

VIRGINIA PÉREZ RATTON

Para qué se organizan las bienales internacionales? ¿Para quién? ¿Se conciben como sitios estratégicos para una nueva forma de hacer política? ¿Son acaso actos de pasión individuales? ¿Buscan la autorrepresentación? Apuntan al reconocimiento internacional o la legitimación interna? ¿Cómo equilibrar las expectativas artísticas con las exigencias de otro tipo? ¿Pueden estos eventos reflejar nuestra complejidad? Las bienales son un poco de todo esto y de muchos otros aspectos que deben ser considerados al referirse a cada una de ellas. Durante la reunión organizada sobre este tema por Arts International y la Fundación Rockefeller hace unos meses (1), se apuntaron y se discutieron aspectos de esta índole, a la luz de un panorama

mundial muy diferente del que vio nacer estas manifestaciones.

En un reciente artículo sobre la Sexta Bienal de La Habana, Rachel Weiss atinadamente escribe que *idealmente, una bienal es una oportunidad para re-trazar el mapa global, con el centro colocado en un nuevo sitio* (2). Aunque ésta sea una situación pasajera, la Primera Bienal Iberoamericana de Lima, una iniciativa con Luis Lama a la cabeza y organizada dentro del marco de la declaratoria de la ciudad como Plaza Mayor de la Cultura Iberoamericana, era la ocasión perfecta para llamar la atención del mundo artístico latinoamericano hacia un punto muy poco visible hasta el momento, y establecer una dinámica de confrontación entre lo local y lo externo.

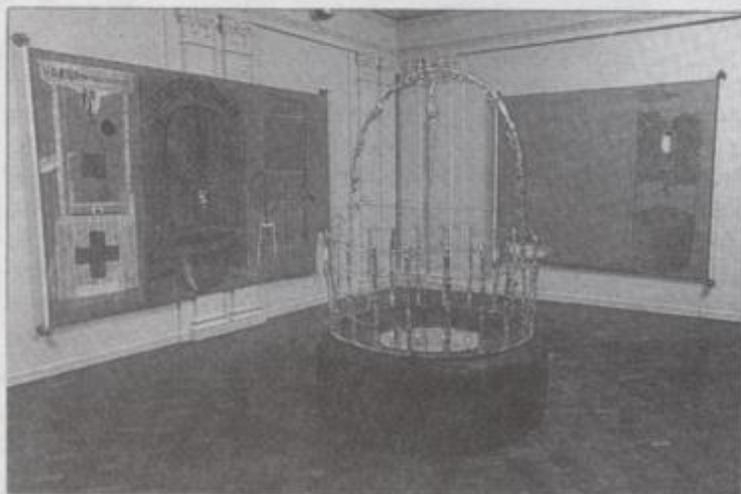
Las grandes bienales tradicionales - Venecia y São Paulo, por ejemplo, biena-

les que esencialmente reafirman el Centro tienen ahora amplia competencia en diversos puntos de la constelación artística, y esta proliferación de bienales hacia el sur y hacia el este se intensifica en un fin de siglo que presencia cambios radicales en las relaciones centro-periferia. Paralelamente, se percibe la necesidad de revisar la estructura de todos estos eventos, cuestionar su vigencia como espacios de encuentro y reflexión, y surgen toda suerte de propuestas para readecuarlos a nuevos esquemas acordes con los cambios propiciados por un sistema global y por la presencia creciente de los sectores periféricos. Lo que sigue siendo evidente es que la existencia de una bienal internacional en un punto dado -y por esto se multiplican- orienta momentáneamente las luces hacia ese escenario: de repente se es, se existe en la arena internacional. La permanencia y la proyección posterior del evento ya es otra historia.

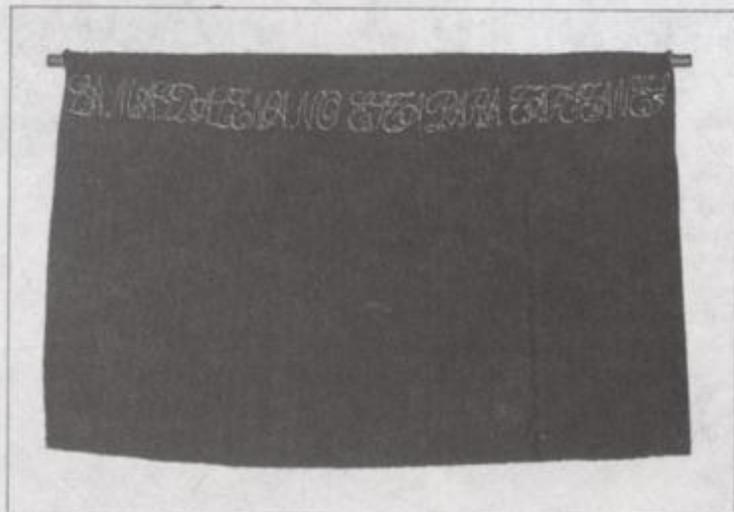
Dentro de este contexto, Lima organiza una Bienal que se propone un territorio determinado, bajo el subtítulo de *Nuevos Conceptos del Arte en Iberoamérica*. Decide articularla sobre una variante del modelo de representaciones nacionales individuales, invitando a los curadores directamente y no por vía oficial o diplomática, como es costumbre en otros casos. Además contempla abrir espacio para una amplia presencia del país sede, y selecciona a un grupo de reconocidos artistas internacionales como invitados especiales, entre ellos José Bedía, Melquiades Rosario y Fernando de la Jara.

Esta Primera Bienal Iberoamericana abrió en varios de los edificios históricos de una Lima remozada y recuperada no solo como casco antiguo de un pasado colonial sino como sitio perteneciente al ciudadano limeño de hoy, el cual busca rescatar un arraigo y reapropiarse su presente dentro de un centro urbano que hasta hace poco, como muchas de nuestras asoladas ciudades, infundía temor e inseguridad y había sido abandonado a la marginalidad.

Si algunos de los intelectuales y curadores invitados manifestaron su inconformidad con algunas de las obras, con los procesos de selección o con algunos aspectos organizativos, de pronto esto



René Francisco Rodríguez.
Estudio para pozo provisional, 1997. Instalación en técnica mixta. Dimensiones variables.



Mariela Agois.
La Magdalena no está para tafetanes, 1997. Instalación en técnica mixta. Dimensiones variables.

pasó a segundo plano frente a la dinámica local y a las expectativas futuras que estimuló la Bienal. Y realmente, sin siquiera entrar a mencionar obras y artistas, es preciso situarse dentro de lo que se pretende con un evento de este tipo y lo que ha significado para Perú.

Es muy probable que la Bienal se encuentre enmarcada también dentro de la particular situación política y económica actual de Perú y de las expectativas de varios sectores, no sólo el cultural. En palabras de Luis Lama, la intención de la Bienal fue la de *reunir a distinguidos artistas e intelectuales de toda Iberoamérica en los locales de nuestro centro histórico, los cuales permanecían en estado de deterioro. Una de las metas de la Bienal era lograr la restauración de los locales para mostrar al público nuestro pasado arquitectónico, del siglo XVI hasta mediados del siglo XX* (3).

Esto definitivamente lo logró la Bienal: más allá de la multitudinaria inauguración oficial, los limeños fueron comentando sobre los años que habían pasado sin pisar el centro, y la gran afluencia de público local, tanto a las diversas sedes como al conversatorio. Esto adquiere mucha relevancia dentro del sentimiento de pertenencia y de identidad, sobre todo en una Latinoamérica convertida en un suburbio amorfo alrededor de nuevos centros, pero esta vez comerciales, donde desaparece la realidad local en medio del artificio importado.

La Bienal también buscaba realizar un evento en torno a las propuestas que *recojan (sic) las vertientes más represen-*

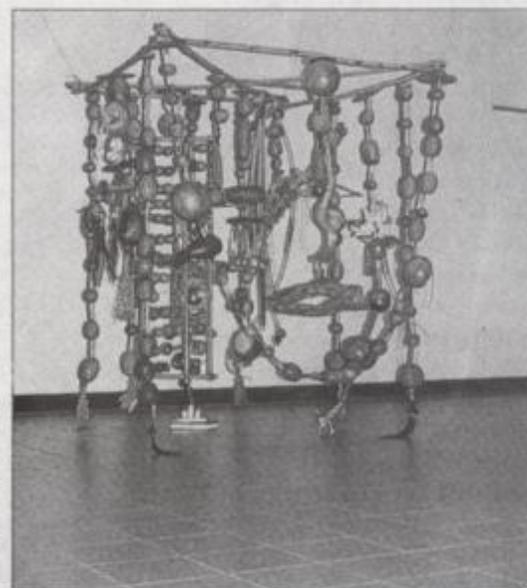
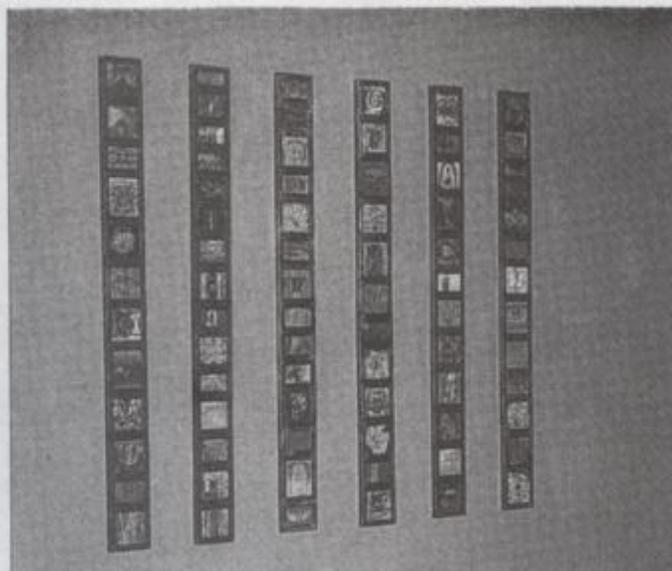
tativas de nuestro arte en este fin de siglo (4) y aspiraba a ser un espacio de estudio de la pluralidad cultural, así como de confrontación de artistas quienes, *trabajando en su propio contexto, han sido capaces de asimilar la información a su alcance, para realizar propuestas inicialmente híbridas...* (5). Si bien no todas las obras presentes mantenían un mismo nivel —cosa que no sucede nunca, por lo demás— sí fue una Bienal representativa del quehacer actual, con todo lo que ello implica.

Si las pretensiones hubieran sido —pero aparentemente no lo fueron— de marcar pautas, esta Bienal evidentemente no lo hace. Estamos frente a una Bienal desigual, con problemas museográficos que influyeron en la adecuada percepción de muchas obras, y con una saturación general. Sin embargo, ha sido un evento de gran vitalidad, y que refleja —tal y como se deseaba— lo variopinto del arte actual en Iberoamérica, con parte de lo bueno y otro tanto de lo trivial. Si se busca una prueba de la diversidad en la producción de América Latina, la Bienal entera podría considerarse como una sola pieza en la cual confluyeran muchas facetas de la actualidad latinoamericana —desde el *kitsch* hasta lo conceptual.

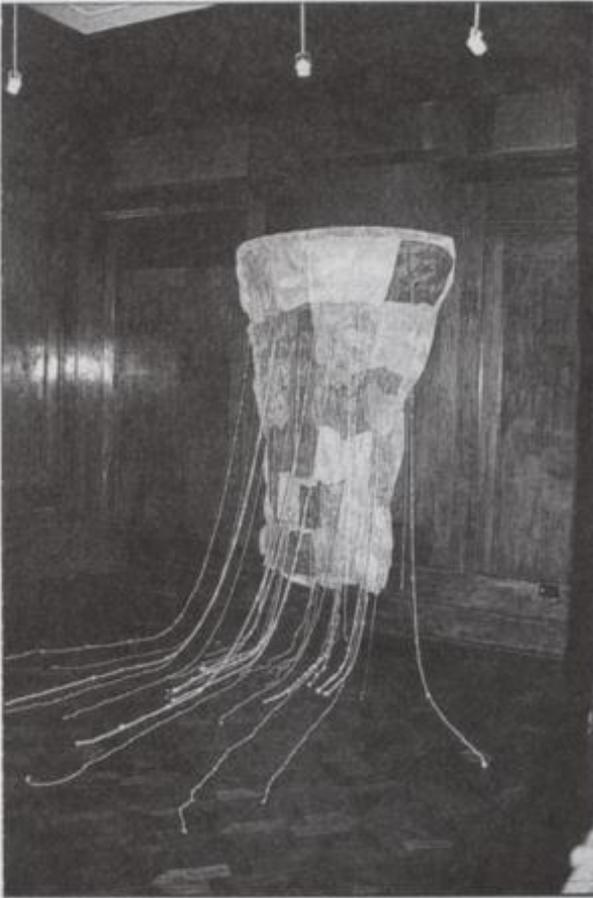
Dentro de las piezas de mayor interés, debe señalarse el sutil trabajo en video de Fátima Martini (Paraguay), en donde un papalote (cometa) vuela en un cielo despejado y crea una atmósfera de extraña quietud. La instalación de Pablo Conde (Uruguay) es una relectura de su pieza de La Habana en la que envuelve al espec-

tador en la nostalgia de un rincón urbano silencioso, íntimo, y solitario, una calle escondida que huele a eucalipto, en donde ronda la muerte. Ambas piezas, ubicadas en la Casa Rimac, gozaron del aislamiento que requerían. Casi al lado seguía María Elena Perales (Puerto Rico), con una pieza que recordaba a Kcho. Paloma Navares (España) y Gerardo Suter (México) estuvieron bien instalados en espacios adecuados. Sin embargo, fue en sus piezas pequeñas, y en un video sobre el muro, que Paloma Navares fue más convincente. Ricardo Benaim (Venezuela) aprovechó varios puntos de un gran espacio para exhibir una serie de elementos dentro de un mismo proyecto, la nueva Cruz del Sur: las piezas murales en la sala del edificio de correos fueron lo mejor de su propuesta. Patricia Belli (Nicaragua) es en este momento una artista clave en la región centroamericana, y sus textiles y vestimentas tensadas sobre bastidores constituían algo de lo más notorio y sugerente en la Bienal. Sin embargo, necesitaba un espacio de mayor nitidez y claridad, más adecuado a la dimensión de su propuesta. La instalación de René Francisco Rodríguez (Cuba) estaba bien concebida, pero estrujaba demasiados elementos en una habitación con poca luz. Inexplicable la presencia tan mínima de Marcos Lora, de República Dominicana, colocado en un pasillo, casi inadvertido. Otto Apuy (Costa Rica) estuvo presente con una pieza penetrable, un móvil realizado con elementos vernáculos de carácter lúdico y pluriétnico: ubicado en el

Ricardo Benaim. *Homenaje a los tres reinos II*, 1997. Técnica mixta. 180 x 197 cm.



Otto Apuy. *La otra identidad*, 1997. Móvil penetrable con elementos vernáculos. Dimensiones variables. MADC, San José.



Patricia Belli. *Vacíos Patchwork* (Trabajo en retazos), 1997. Instalación en técnica mixta con tela cordones y pintura. 230 x 150 cm.

balcón de la Casa Rimac, su propia complejidad luchaba con detalles arquitectónicos y a su vez interfería con la pieza de José Bento (Brasil), cuya sobriedad necesitaba un espacio aislado. Dentro del resto del contingente centroamericano, Santos Arzú (Honduras), con una pieza grandilocuente, peca de exceso de medios, al igual que Luis Lazo (El Salvador), y se nota que el paso de la pintura al concepto de instalación aún no está bien digerido.

La participación peruana fue muy amplia, tanto en el marco mismo de la Bienal como en los salones paralelos (6). Cabe destacar el trabajo de Mariella Agois, cuya sensibilidad en sus textiles bordados la emparentan con la costarricense Priscilla Monge, y la excelente fotografía seriada, itinerario testimonial a la manera de Hamish Fulton, de un caminar a lo largo de la costa peruana, de Luz María Bedoya. Esta joven artista estaba presente en la Casa Nicolás de Ribera y también en la impecable muestra de fotografía peruana organizada por el Museo de Arte de Lima, sin duda la exposición más contundente de todo lo local que se vio durante la Bienal. Podría decirse sin temor a equivocarse que el mejor aporte

peruano se encuentra actualmente en el medio fotográfico.

Se organizó asimismo un conversatorio, que funcionó como una especie de marco alrededor de los nuevos conceptos del arte en Iberoamérica. Entre otros aspectos, la cantidad de artistas peruanos expuestos fue motivo para que este espacio teórico se convirtiera en tribuna, y que la Bienal fuera duramente fustigada por algunos de los invitados, sobre todo por doña Raquel Tibol, quien la acusó de manera vehemente de falta de rigor.

Me pregunto, de las decenas de bienales, desde las decanas hasta las noveles, y con pretensiones mucho mayores que la Bienal de Lima, ¿cuál de ellas está exenta de fallas, en algunos casos mucho más graves, a pesar de existir desde hace años, algunas

de ellas con un equipo curatorial importante y con recursos—financieros o técnicos—mucho mayores?

Perú ha estado aislado durante casi dos décadas, con muy poca visibilidad o presencia en la arena internacional, un poco como América Central, que apenas

está iniciando su proyección verdadera. Como mencionaba al principio, la Bienal es una ocasión para hacerse visible frente a un nuevo público. Esta era la intención de los organizadores al contar con los salones paralelos para albergar a peruanos no seleccionados para la Bienal. Muchos de los que asistimos no conocíamos más que a unos pocos de la escena peruana; estos salones fueron una oportunidad para tomar el pulso general de lo que se está haciendo actualmente y presentar una selección antológica de lo que ha sido la producción peruana anterior. Es de esperar que la confrontación y el diálogo que pudieron tener los artistas de la generación más joven será importante en la definición de su lenguaje, la decantación de medios y el análisis de sus temas.

Dentro de lo que se propuso la Bienal, hubo logros internos que deben rescatarse y trabajar más profundamente a nivel externo. Ya, de hecho, la organización está en proceso de evaluación de esta primera edición. La Segunda Bienal Iberoamericana puede convertirse en un relevante punto de encuentro, aclarando sobre todo su discurso, y orientándose hacia una estrecha colaboración de los profesionales, en el medio,

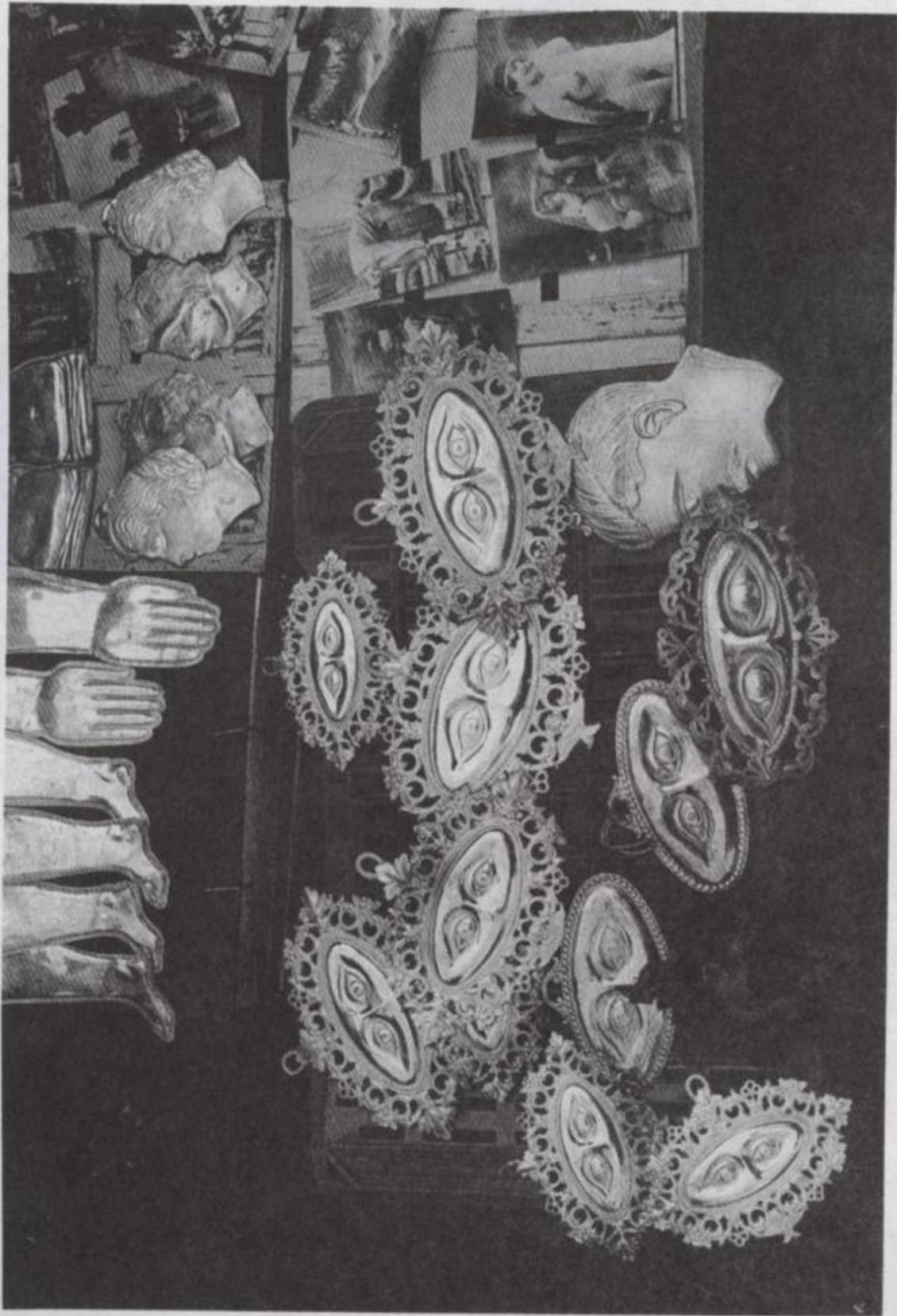
fuera del ámbito de las galerías, y a una participación más activa del sector curatorial, tanto en lo que respecta al proceso de selección de los participantes, como en el montaje, la preparación de textos y la ejecución de los proyectos específicos.

NOTAS

1. La Conferencia sobre Bienales y Exposiciones Internacionales se realizó durante el mes de agosto en la Villa Serbelloni, Bellagio, Italia, con la asistencia de los responsables de las bienales de Venecia, São Paulo, La Habana, Sydney, Estambul, las trienales de Brisbane y la Carnegie International, así como de algunos directores de museos, artistas, curadores independientes e historiadores, con el fin de discutir aspectos relacionados con estos grandes eventos.
2. *Art Nexus* No. 26, Oct. Dic 1997, p. 70. Traducción libre de la versión inglesa.
3. Luis Lama, carta circular a los curadores y panelistas, 29.10.97.
4. Luis Lama, carta de invitación a la Bienal.
5. Centro de Artes Visuales, texto de presentación del proyecto.
6. Fueron nueve los artistas peruanos seleccionados: Mariella Agois, Luz María Bedoya, Johanna Hamman, Rocío Rodrigo, Carlos Runcie Tanaka, Emilio Santisteban, Eduardo Tokeshi, Ricardo Wiese y Moico Yaker. Sin embargo, se montaron exposiciones llamadas salones paralelos, que presentaron desde las generaciones más jóvenes de artistas emergentes hasta las figuras del arte moderno peruano. Esto creó confusión pues la impresión general fue que todos formaban parte de la selección para la bienal.

Virginia Pérez Ratton

Directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, Costa Rica.



Claudia Gordillo

Espejos

El juego, físicamente requiere de seis fichas y un dado de marfil, no numérico sino ideográfico, hexaédrico, con la variante de las imágenes. Cara uno, aparece la dama, con sombrero; cara dos, la puta, caderas anchas, boca roja. Cara tres, el carro, también rojo. En la cuarta cara está el camino, en la quinta el espejo y la sexta es la muerte.

Las fichas son todas espejos con formas que sintetizan las del dado, aunque no se emparejan necesariamente: un sombrero, una boca, un círculo, un zapato, un ojo, que dependiendo del día podía ser un comodín y convertirse en pez. La sexta ficha, era una bolita de vidrio con el azogue por dentro, espejito esférico. El tablero era Managua. Y cada quien en su carro era también una ficha.

Debido a las reglas de la costumbre los espejos terminaron siendo míos y el dado tuyo. Vos el azar, yo los reflejos. La diferencia fundamental entre tu dado y mis espejos, que yo siempre reclamé, era que los espejitos son frágiles y existía dentro de mis riesgos la posibilidad de que se quebraran a como sucedió un día con mi preciado comodín ojopez. Después de ese accidente tuve que ajustarme a la aridez, sin agua ni lágrimas, de las fichas restantes.

El juego consistía en poner las fichas en la mesa y tirar el dado sobre ellas mientras tomábamos el café de la mañana. La combinación de la imagen de tu dado con la del espejo más próximo determinaba la apuesta del día. La figura del dado definía mi tarea y la del espejo la tuya.



Espejos

Teniendo yo la boca y vos el carro, pongamos por ejemplo, mi misión del día podía ser encontrar en la calle la mayor cantidad posible de carros chocados. Alguna particularidad había que darles, no íbamos a contar todos los carros. El choque tendría que estar en perímetro urbano de límites bien definidos, y ser fácilmente comprobable. Todo en el juego debía ser comprobable porque la primera regla era no confiar.

Entonces, cada carro equivalía a un punto, si eran dos carros en el mismo choque, era punto y medio, carro moto era sólo y siempre un punto, carro y bus eran cuatro puntos, etcétera. Vos por tu lado, tenías que besar tantas mujeres como te fuera posible.

Recuerdo el día en que llegaste triunfal a revelarme que habías besado a seis mujeres: dos compañeras de trabajo, una clienta, la señora del periódico, y por último y como por no dejar, habías pasado visitando a la Chilo, por ver si todavía, y en efecto, algo le quedaba, tal que se dejó dar el beso. Para rematar, a la salida, casi desapercibidamente le rozaste la comisura a su hija de catorce años en el beso de la despedida.

Era una proeza inigualable, seis mujeres en un día. Vos sabías que yo no iba a tratar de comprobarlo porque el hecho de decírmelo era suficiente prueba. No ibas a venir inventando tales historias, por mucho que nos importara el juego. Después de todo, tratábamos siempre de que este juego fuera menos importante que el otro, y en el otro, la fidelidad nos importaba.

A menos, claro, que estuvieras utilizando éste para vengar aquel.

Yo me saboreaba, vengativa, y no te soltaba prenda porque todavía no sabía si era mejor decirte o no decirte y hacerme la mártir de tus devaneos. En eso pasó el periódico y te diste cuenta de lo que ya todo Managua sabía, y que evidentemente yo te estaba reservando para el postre amargo de tus victorias: dos buses habían chocado en el cruce de la Bolívar con la Colón. Dos buses eran nueve puntos, equivalencia propuesta por vos en base a la improbabilidad del suceso. Ni con el punto doble de la adolescente me alcanzabas. Entonces, creo, comenzaban los rencores a cruzarse.

Día amargo fue cuando tu dado cayó en muerte, próximo a mi espejo círculo. Esta combinación significaba que vos debías irte y yo cambiar. La calavera de tu dado, como en el tarot, significaba cambio, resurrección. Era una ficha divertida para mí: corte de pelo, libertad de actitudes; me permitía actuar papeles diversos y por lo general atrevidos. Es decir, significaba cambio cuando no coincidía con el espejito esférico.

El círculo, como el camino, no quería decir propiamente salir de paseo. Significaba irte de mí, salirte un poco de mí. Tenías que hacer algo que te alejara de mi amor, midiendo cautelosamente la fórmula de mi distancia, para que la decepción, amargura, piedad o miedo no llegaran al día siguiente: siempre teníamos que empezar frescos y nuevos la mañana después.

La combinación muerte círculo no tendría que ser funesta, pero vos calculaste mal el efecto de tu jugada: rompiste mi ficha escondida, la encontrada en un pulguero cuando ambos creíamos que sólo existía un ejemplar de nuestro juego. La rompiste creyéndola justa medida para la tirria de un día. Te olvidaste de dos detalles: de que esa ficha era mi talismán. Y segundo, de que las emociones podían extenderse no sólo al juego de azar del día siguiente, sino al juego de nuestras vidas. Gotas sucias que iban llegando a la orilla del vaso sucio.

El lunes tu dado cayó en dama, próximo a mi espejo sombrero. Tenías que ser cortés hasta los límites de lo ridículo, abrir puertas, sacar sillas, traer rosas. A mí me tocaba conquistar.

Conquistar no era besar a un hombre, como con la ficha de la boca. Conquistar era lograr un corazón, era mi ficha maldita. Me encantaba la seducción, el juego de las miradas promesas, el extranjero inocente. Pero siempre había un día siguiente y esa jugada terminaba, para los tres. O así debía ser. Volví a ganar yo, ardiente de





prometedoras miradas al párroco. La conjunción injusta de estas dos apuestas calentó el crisol de tus inquinas.

El Martes fue calavera zapato. Cuando ya no podíamos más. Te tocaba llevar a la casa todos los zapatos tirados en el camino y colgados de los cables eléctricos que encontraras. Nuestra casa tenía paredes tapizadas de zapatos por las veces que te había tocado esa jugada. Había algo de hastío en nuestro juego.

Ese día, mientras vos recogías un zapato viejo y aplastado en la Pista de la Resistencia, yo pasé a la orilla de tu carro y te pité para que cerraras la puerta. El semáforo se puso rojo y te dio tiempo. Y me dio a mí el tiempo justo para mi venganza. Estacioné mi carro en la acera de enfrente y me crucé rápidamente al tuyo. Creíste que venía a mostrarte algún cambio atroz de mi pelo o que actuaría la parte de un asaltante. No supiste a tiempo que mis ojos eran pirañas nadando en el mar de nuestro amor.

Había llevado conmigo, no por casualidad, las fichas de nuestra desgracia. Sabía que tu dado estaba siempre en el llavero y no había riesgo posible. así que te lancé la propuesta:

—Te cambio tu caminante por la bolita.

El espejito esférico contra la calavera. Nunca nos había tocado. Al tirar las fichas sobre la mesa la esferita rodaba y se alejaba del radio probable del dado. Además para que significara muerte y no cambio tenía que ser Martes y caer el dado en calavera. Esa circunstancia era dudosa y por eso podía y debía existir.

Me miraste con ojos de incrédulo temor. Creíste que no habías oído bien. No repetí para que supieras que era en serio. Vos odiabas que me tocara calaveracambio porque como siempre, te ganaba el corazón el otro juego y sufrías con la audacia de mis mutaciones. Pero la bolita.

-No la andás.

-Cómo no, aquí está.

La tradicional calavera casi te sonrió desde el llavero.

-Estás loca.

Te agité mi cartera como chischil, los vidrios sonaron inquietos, claro agudo

temblor. Fuimos a almorzar donde El Chino, y para el final de la comida todavía no estabas convencido. Yo acariciaba dentro de mi bolsa la bolita vitrea que rodaba en mi mano junto con mi resentimiento. Te hablé de las posibilidades, de las diferencias, de cómo al quebrarse mi pececito ya no me quedaba tampoco el ojo y la única probabilidad de hacer un match elegante (entre el ojo y el espejo) se nos había acabado para siempre.

La confrontación entre la esfera y tu calavera era la última solución a nuestro destino. Intuí El Grito de Munch o alguna clave gnóstica parecida al árbol de la sabiduría, pero no tuve miedo, aunque sabíamos que esa confrontación era la única regla prohibida.

Te recordé que cualquier otra combinación era obsoleta, que para qué confrontar mis actuaciones con los zapatos del camino. Mi sombrero contra tu carro tampoco era ya emocionante. Hartos estábamos y este juego empezaba a poner en peligro el otro juego. Ya no era una cuestión de azar y menos de capacidad, era una cuestión de sobrevivencia porque en la medida en que jugáramos la jugada más riesgosa en éste, podríamos salvar la vida de aquel.

Eran mentiras biliosas porque nada quería yo salvar, al contrario, presentía los peligros que íbamos a afrontar y tal vez un final violento. Te estaba tentando, cincuenta millones de años después de Eva.

—Dale, sacála, pues.

Fue en ese preciso momento que sentí el miedo, y antes de que fuera yo misma a dudar, impelida por mi propio espanto, ya tenía la esferita en la mesa, como la manzana, lista para el reflejomordisco. Vos sacaste por fin el llavero, lo abriste con cautela para liberar cuidadosamente tu dado como si el peligro fuera físico y lo pusiste en la mesa. Yo coloqué la bolita enfrente y no pasó nada.

Claro, se nos olvidaba lo principal: empezar a jugar.

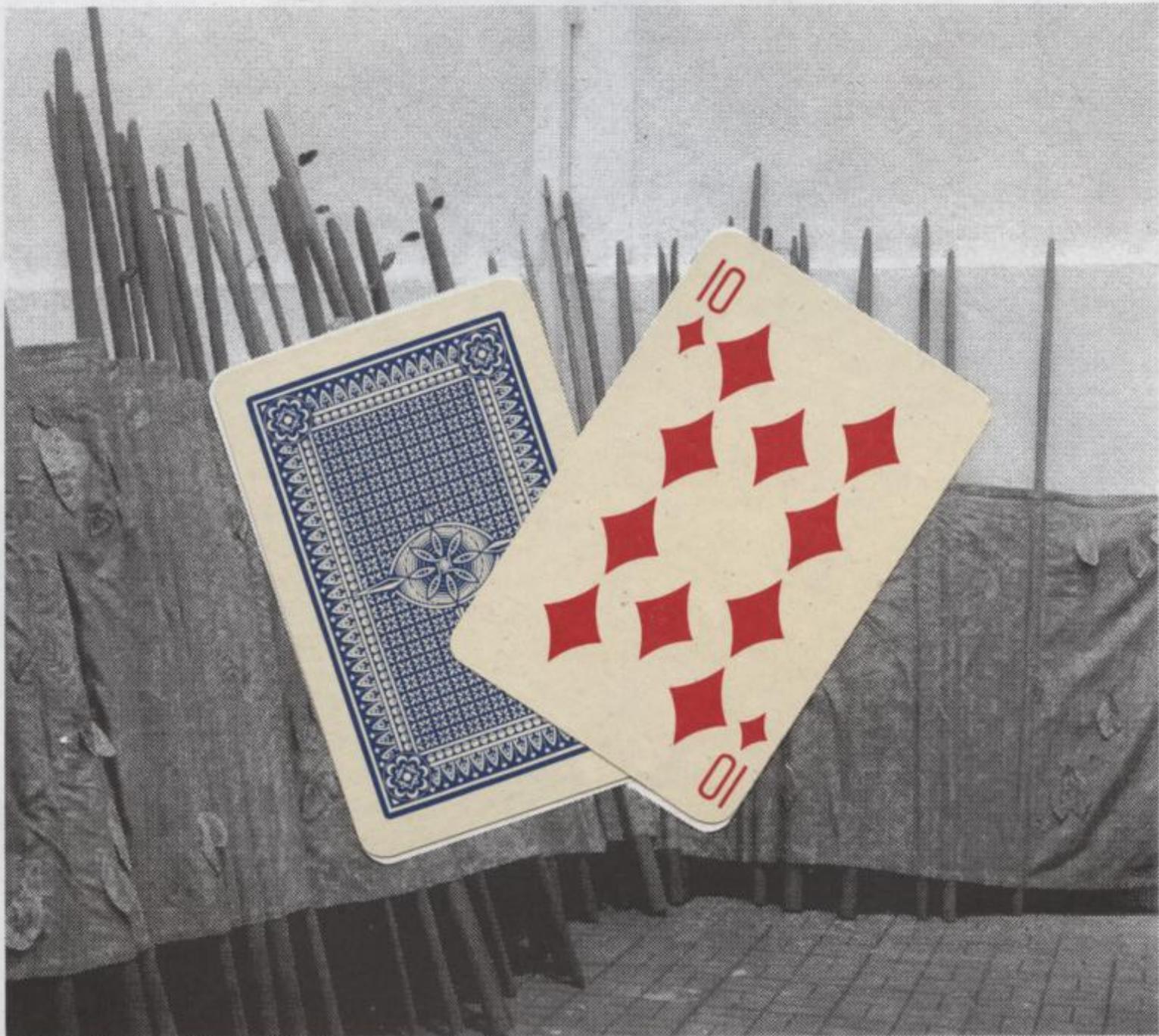
Habíamos olvidado las claves de esta combinación maldita a fuerza de desuso. Estábamos muerte contra muerte y la vida seguía, aunque nuestra angustia deformara la pacífica realidad de la comidería. Cuál sería la apuesta pertinente? Matar, morir, quién, cuántos, qué cosa?

O sería talvez la ecuación de la vida, muerte por muerte igual vida? Eran conjeturas cobardes, patadas de ahogado. Optamos inseguros y cómodos por definir que la jugada consecuente era terminar el juego. Calaveraesfera debían ser la combinación final.

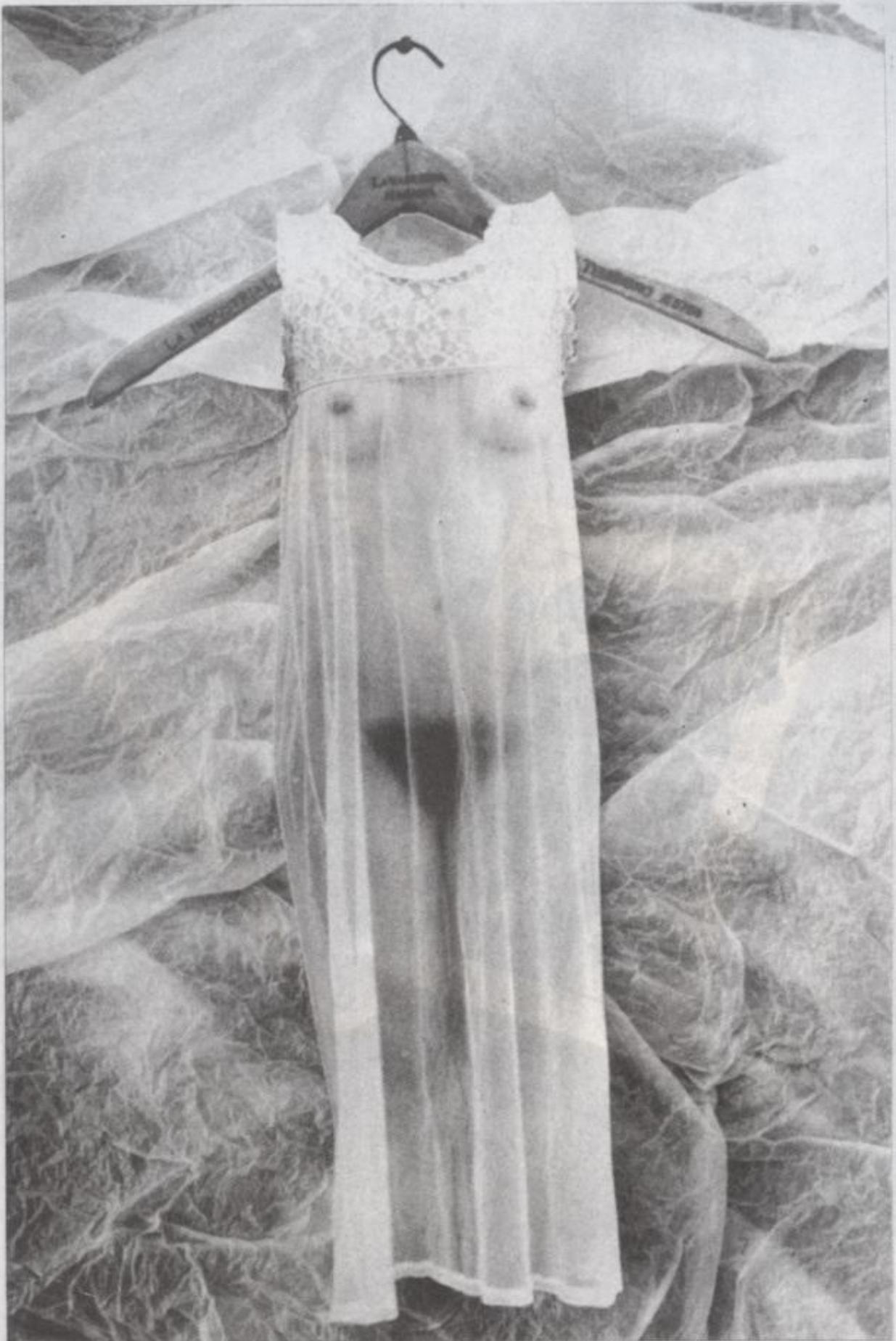
El miedo nos ganó. Pensamos que anulando el juego defendíamos la vida, la propia de cada cual, es decir, porque la pareja era sólo un pretexto. Abandonamos dado y espejos envueltos en la servilleta, sin percatarnos de una coincidencia sospechosa: así llegó el juego a nosotros, en un similar empaque deshechable, object trouve, involuntario.

Continuamos viviendo: la vida y la convivencia. Pero en realidad morimos ese día, y todos los días de este juego que sólo juntos podemos soportar. Este mortalmente ordinario juego que nos heredó aquel en su venganza eterna y cotidiana.

Patricia Belli



Patricia Belli



Cirenaica Moreira. "Sin título", 1996, Fotografía blanco y negro

El balón

Se traslada al momento en que el recuerdo la catea.
Ge Ene patada la puerta dice no mata gente inocente, ordena calle.
Helicóptero mosquea en cielos con lluvia enmohecidos;
amenaza caminar al centro de la avenida cubierta de casquillos
o no responder de quienes prefieran el alero, "sospechosos".

Ocho años y todo es grande.

Mira la uñita roja que le quedó al tocar la pared de su casa,
paredón de espías, su cama ensagrentada. Se aferra a la abuela que
temblorosa salta encima de adoquines emparedados.

"¿Dónde están los otros?"—se pregunta—
mientras por vez primera observa llamas altísimas incendiando la cantina del
centro.

Apresuran el paso y se topan con la señora gorda que nunca salía de su casa, la
Buda pálida sentada sobre la sillona cargada por cuatro hombres, que la llevan
como santo de bulto en alboroto de pólvora.

Entonces ella resiste el sudor de la mano y mira hacia atrás:
**nunca olvida la primera vez que vio un dinosaurio que era una
tanqueta.**

jj97

Piropos de neón avienta la ciudad

Un mordisco labial horizontal sobre vérices encarnadas
inflama su deseo a tal conmoción
que se cosquillea caliente y con destellos, como haciendo globos.

Siente ricura que atiza candente,
atascándose con estop respiratorios
hace bramar a La.

Y explotan implosiones celulares
que minan recuerdos que no tragan postales.

mz97

Ojos grandes curiosean

Soñaba difunta
con un ataúd rojo quemado atravesado en la puerta de la sala.
Era una niña y preguntaba ¿quién se murió?
e iba a ver la ventana de vidrio de la caja y se miraba ahí dentro.

tania montenegro

Y pensaba que no podía ser porque ella era esa misma que miraba.

Daba la vuelta y corría a avisar que la vieran muerta, y le respondían que ahí no había nada.

Entonces ella se volvía hacia la puerta y se topaba nuevamente con su cuerpo muerto dentro del ataúd que no la dejaba salir a hacer los mandados.

22en98

Parte de hueso en decadencia

Mujer antónima flaquea y se come las uñas de los pies a pedacitos, astillazos que caen filudos al hoyuelo triturante que infecciona las emociones ante la comida digerida en el momento pasado.

Eructos como hablar entre cerdos comentan

¿qué se puede esperar de un estómago destruido?

E98

La espinezpecao

Libertad despertó sintiendo que la pierna de un hombre la perturbaba. Acostada sobre colchoneta al piso de casa caliente, pensaba en lo que vivía con el equis y que dormitaba.

Miau Miau olía dulce y torturaba sin prisas. Con él se sintió llena y aprendió a verse de otra manera. Tragó nuevos hábitos y sintió otras cosas, transformando las palabras su vida.

Tótal lob en un sólo tugéder, nada nuncamente igual comparado.

Se encontró cursimente apasionada por el Cristo posmoderno con actitud de guerrillero urbano perseguido por ambos bandos.

Admirado por las masas estudiantiles, era famoso por sus lenguas arrebatando amores, tatuajes destintados.

A ratos piojoso y buena onda, siempre fornicador malintencionado.

El cuerpo de Libertad resplandeció, hasta que el sexo cambió de estación. Botó las hojas y se convirtió en su leña. Empezó a darse cuenta cuando una mañana despertó con el pulgar en la aorta.

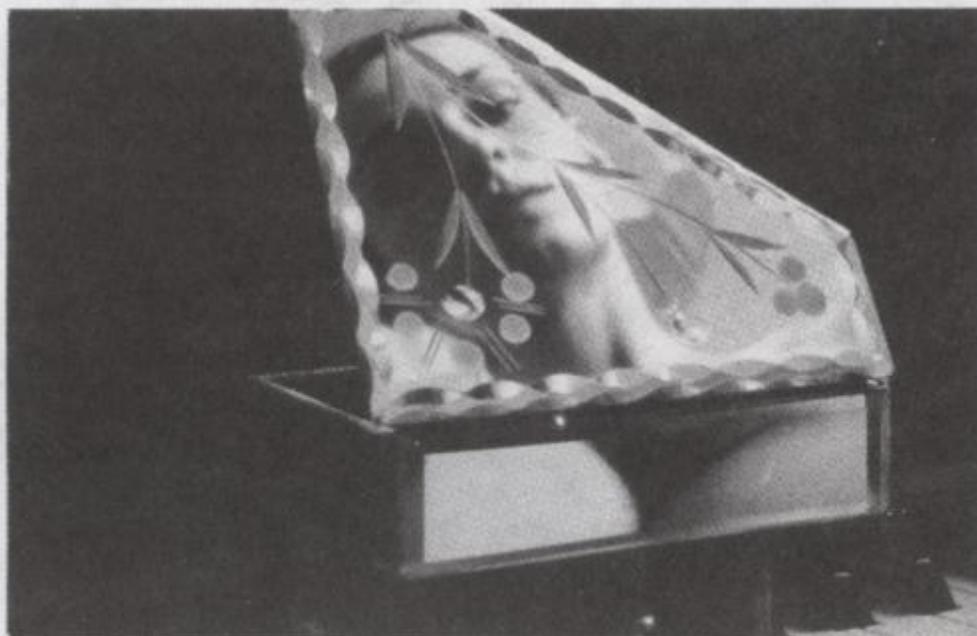
El piso rebota raro en la cabeza
se oye un otro sonido ecolante
en el hueco que cubre el cuero cabelludo
antes del material inteligente
que se diarretiza bajo cero, se aflana en punto sesudo;
y manda todo.

El mismo aparato que ordenó ulcerar el momento en que intentó reventarla por la nuca.

¡O!, un cadáver frente a otro, fruto bendito del amor.
Lepra pudrimenta, maquillada la pasión.
Amante único y violento
corazón licuado a la plancha
"¿Quién podría quererte menos que yo amor mío?"*

*J. Sábines

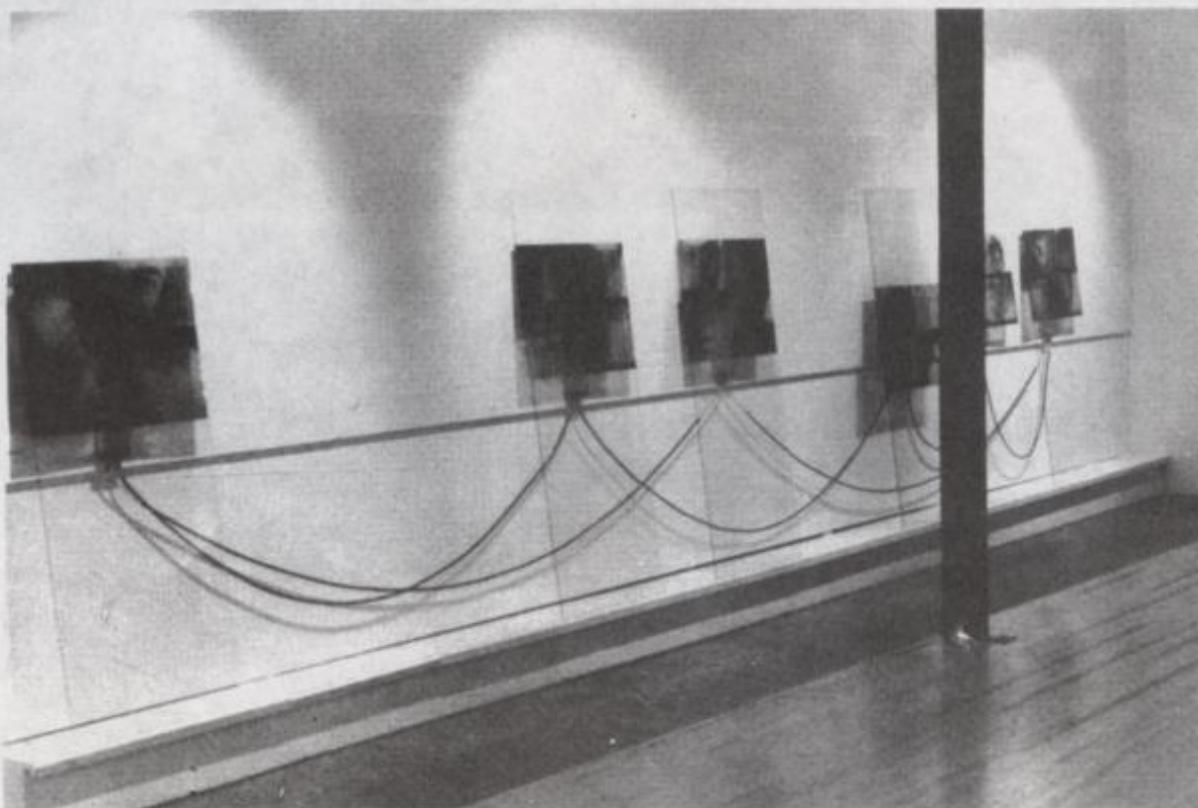
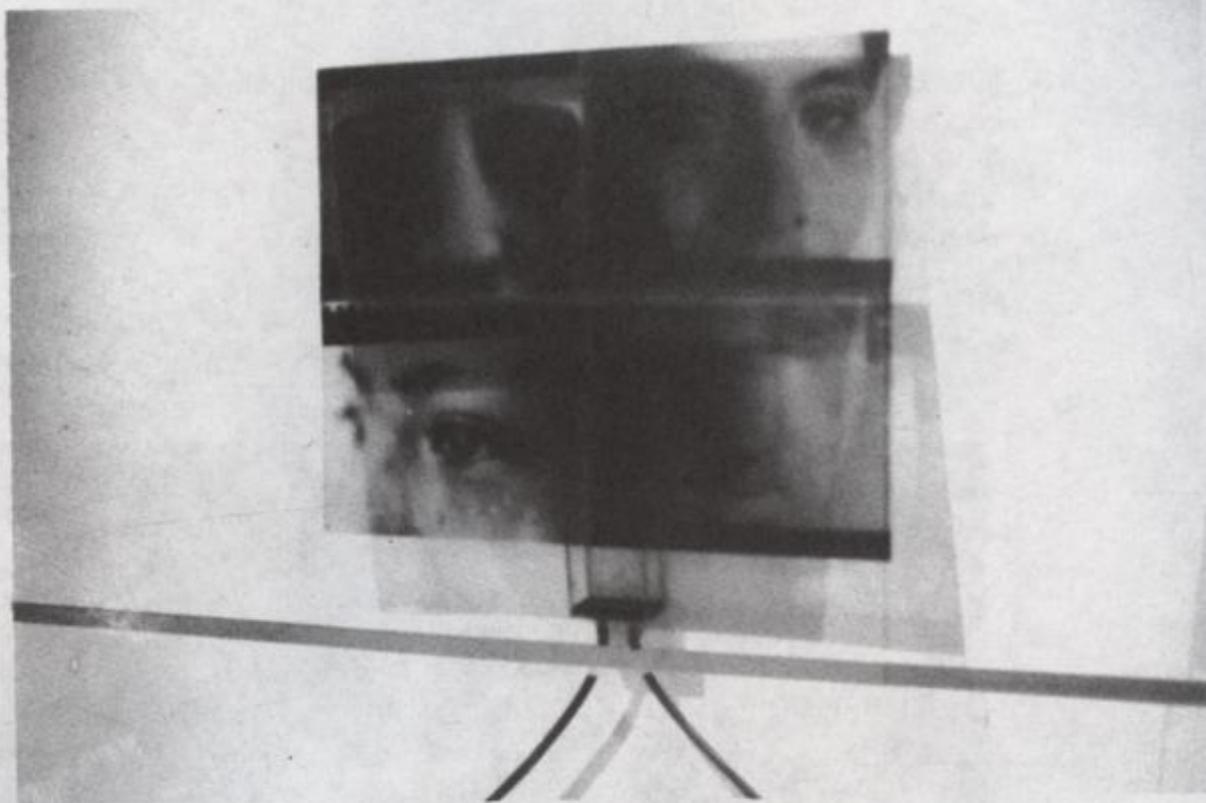
f98



Mujer que barre
jinca el polvo arrinconado,
piensa y asoma sus esquinas.

Telegrafían temores circuncidados reclaman pellejos anteriores.

j197



Luis González Palma

El silencio. Una identidad revisada.

Por *Rossina Cazali*

Si por algo siento pavor en Guatemala es por su constante estado de silencio. A pesar de que participamos de un tiempo contaminado por el estrépito de las máquinas y el caos urbano, en mi país me causa espanto la ausencia de palabras. En otras culturas el silencio se aprecia como momento de encuentro, aquí es poner en evidencia nuestra fragmentación. En los contextos más cotidianos son valoradas las conductas silenciosas: el niño que mantiene silencio frente a los adultos, hasta que se le autoriza a hablar, es un niño bien comportado. Una regla de cortesía es hablar con voz baja, salpicada con expresiones de cortesía como gracias, disculpe usted, que pena. En una mujer el recato es una virtud que le asegura un buen matrimonio. Una charla exaltada o una crítica pueden crear resentimientos personales, que se ventilan con el tiempo y difícilmente con las palabras. Cuando se toca el tema del pasado familiar se evade y se habla del clima.

Qué decir del silencio entre indígenas y no indígenas. Este no encuentro es desgarrador. Es violento.

En la vida política no hay silencio inocente. Ha sido cómplice cuando se quiere esconder lo terrible. Sin embargo, durante los años de guerra se produjo el silencio que provoca más espanto: la respuesta al pánico, el que surgió cuando se desataron los demonios.

Esta radiografía de los niveles de silencio en Guatemala, nos permite entender las diversas maneras en que se ha minado, despojado y enterrado la posibilidad de expresarse y la palabra liberadora. De ahí que proponer una arqueología del silencio no es un contrasentido. En Guatemala —como en

México— la arqueología está asociada a la actividad de excavar, estudiar y catalogar la riqueza prehispánica. Sin embargo, es magníficamente decepcionante saber que aquí lo que se aborda como urgencia es una arqueología que intenta desentrañar, a través del arte, los motivos que nos han llevado a ese estado silencioso y espacio de vacuidad que nos niega y desintegra. Lo que se intenta no es describir un conjunto de normas para codificar nuestro país o un resumen de su historia. Es más complicado. Tan complicado como decir que en esta palabra, silencio, encontramos una serie de actitudes que nos definen. Es concentrarse en una palabra que otorga una noción de cómo se han enfrentado los

acontecimientos pasados y los recientes, y cómo el silencio esta perfilando nuestro destino.

La obra de cada uno de los artistas guatemaltecos incluidos en esta exposición, es consecuencia de una forma particular de percibir su país en momentos de cambio. No obstante, su hilo conductor son las reflexiones sobre el cómo hechos históricos, actitudes diarias, y preconcepciones de identidad, repercuten en el individuo. El conjunto de obras establece que hay más ocasiones para la melancolía que para la celebración. Pero, al aunarías bajo la imagen de la arqueología, que excava y busca, hay indicios de voluntad de explorar los difíciles procesos que nos han llevado al estado de silencio, y la necesidad de una meditación colectiva que

apunte a la liberación del buen espíritu y la expulsión de los demonios.

Es por ello que, en esta línea de intenciones, Moisés Barrios reflexiona sobre los principios que generan la problemática de la otredad en Guatemala. Parte de una serie de pinturas, empalmadas como dioramas de museo, para reinterpretar la historia de un grupo de lacandones que fueron llevados a la ciudad de Guatemala, en calidad de objetos de exhibición, en el año de 1939. Con sus chozas y utensilios, se les instaló en los campos de las ferias de noviembre, que conmemoraban el aniversario del dictador Jorge Ubico. En esta *Historia natural de Guatemala*, el artista se introduce como buen salvaje, y autoretrata con una



parafemalia de objetos naturales que en muchos museos se exhiben como exóticos. Las imágenes, realizadas en una técnica realista, tienen la intención de evocar los apuntes y documentos fotográficos que los científicos viajeros del siglo pasado y principios del XX, realizaron en expediciones de estudio en el suelo Americano.

La historia, llevada al presente, hace énfasis en el interés permanente del científico occidental, que nos considera como objetos de estudio. Al mismo tiempo, la tendencia de los grupos dominantes de repetir estos esquemas de poder sobre grupos marginados en Guatemala. Esta correspondencia se explica en la necesidad de las clases dominantes por definirse a sí mismos como herederos de

Occidente no contaminados, sin percatarse de que lo que existe es una incapacidad de vernos a nosotros mismos y aceptamos como producto de la hibridación. En Guatemala, lo natural es encontrarse con una convivencia escindida, en la cual la autoridad y poder de unos depende, en gran medida, de la cosificación y la aplicación de esquemas de exotismo sobre otros.

La obra de Isabel Ruiz es una serie de pinturas instaladas en forma no tradicional. Colgadas del techo y separadas de la pared, en el dorso cuentan con un juego de bombillas suspendidas que proporcionan elementos para comprender la obra. Cuando la luz traspasa el papel, tanto como las intensas gamas de color tierra y azul, y las rasgaduras e incisiones hechas con gubias de

grabado, se definen mapas de sitios imaginarios o reales así como fragmentos de cuerpos humanos, que gritaron en algún momento y nadie les escuchó. Con esta técnica surge una intersección de la transparencia del tejido orgánico y la fragilidad de la vida.

Sin embargo, la intención central es poner a la luz sucesos como el de Rio Negro, uno de los poblados indígenas devastados durante la guerra en Guatemala, y del cual se tuvo noticia sólo años después. Su esencia reflexionar sobre la terrible voluntad de negar rastros culturales. Por ello, en la obra de Isabel Ruiz cada incisión es un testimonio de vida y el paso de la luz a través de éstas un ritual, breve e íntimo, que intenta regenerar lo perdido.

En el grupo de

guatemaltecos Pablo Swezey es el paradigma del individuo que traslapa las diferencias culturales. Nacido en México, de padres norteamericanos y residente en Guatemala por varios años, Swezey reflexiona sobre las paradojas que resultan de esta vivencia fragmentada. A través del cuerpo retrata el dolor que producen los prejuicios sobre las diferencias culturales y físicas; las cuales son registradas en la anatomía humana tanto como en objetos comunes — una cama, el “tiro al blanco”, un libro. Por ello, sus objetos, cubiertos por materiales que refieren a la piel humana, vienen a ser un registro de la experiencia de verse codificado según los rasgos, y evaluado según la blancura o la negritud. Cada pieza, de aspecto orgánico, comunica cicatrices y marcas, que vienen a ser una metáfora del estado psicológico que resulta tras el absurdo ejercicio de la catalogación de la piel y la imposibilidad de denunciarlo; lo cual estimula las diferencias y debilita los mecanismos de solidaridad.

El proceso de codificación de los rasgos corporales también se presenta en la obra de Luis González Palma. No obstante, sobre el conocimiento, la relación y la

medida de los tipos humanos el artista aplica la más sutil ironía. Sobre planchas de vidrio ha colocado imágenes que son fragmentos de rostros de esculturas clásicas europeas e indígenas guatemaltecos. Las miradas, los perfiles, los detalles de bocas, se alternan para confrontar las diferencias tipológicas y revisar los clichés de la belleza clásica, impuestos sobre las culturas “colonizadas”. Las fotografías están impresas en acetatos, lo cual permite que se proyecten sobre el muro que sostiene las planchas. Para completar el conjunto, el artista une a los protagonistas a través de sondas quirúrgicas, por donde circula un líquido rojo que recuerda la sangre.

La insinuación es clara más no cruda. Entre un tono crítico y la pureza de la reflexión, González Palma encuentra ese estado de conciencia que nos revela las verdades más escondidas. La representación del concepto es definido, más la proyección de las imágenes abre un espacio que intenta evocar el estado de silencio que ayuda a construir los prejuicios.

La obra de Enrique Estrada principia en una experiencia personal. El artista dice: *cuando nací pasé dos meses en una incubadora*. Es por ello que su

serie “Memoria fetal” recurre a imágenes de cuerpos reducidos y capturados en envases de cristal. Las fotografías, digitalizadas e impresas en formatos enormes, son una referencia clara de los fetos enfrascados y flotando en formol, que se exhiben en laboratorios biológicos para ser estudiados, o admirados como constancia del cuerpo que estaba destinado a contener vida. No obstante, lo de Estrada no es un ejercicio de nostalgia. Es introducimos a los frascos y a sus concepciones de tiempo, angustia, asfixia y silencio. Ante todo, reflexionar en torno al principio de la vida, la cual contiene a la muerte.

En el estado de vida suspendida de sus enfrascados, el artista reconoce un lugar de silencio e introspección, un lugar donde se grita hacia adentro. Configura una cárcel de cristal (señal de asepsia) o un útero (deseo de retorno), que nos protege de las dificultades de la existencia pero nos aísla e incomunica con nuestros semejantes.

La obra de César Barrios se compone de una secuencia de grabados impresos sobre un formato de doce metros de largo. Cada una de las impresiones muestra un rostro que, por momentos, resulta familiar. Pues

son una resonancia de los recuerdos íntimos, de las fotografías de álbumes que se intervenían para crear objetos preciados por la familia y decorativos para la casa.

Aún hoy se practica la elaboración de estos objetos. Se acumulan las imágenes en un marco o sobre un almanaque. También se recorta la imagen para darle protagonismo a los rostros y liberarlos de las referencias de sitio y tiempo, y se le provee de una base en el dorso, para que pueda sostenerse por sí misma y ocupar una mesa en un salón, rodeada de flores u objetos personales. En algunos caserones de pueblos estos altares se quedan a la intemperie sobre repisas, donde pasan años recibiendo sol, lluvia y polvo.

Tal acumulación se repite en los grabados de Barrios para desvelar una épica de la sencillez y la memoria de lo cotidiano. La frescura e inmediatez de las imágenes sólo quieren relatar los días y la acción del tiempo. Es una invitación a visitar rincones, bahúles y álbumes familiares. Y sin grandes discursos, computadoras o Internet, es considerar que cada individuo, cada actitud, cada pueblo, cada objeto personal, posee una forma de memoria invaluable. Las miradas de los personajes de sus

grabados son las de testigos que han presenciado hechos aterradores, que no se atreven a revelar.

En la línea de narrar y describir lo cotidiano, es oportuno recordar algunas imágenes de la película *El silencio de Neto*; obra de los cineastas guatemaltecos Luis Argueta y Justo Chang. Neto es el protagonista de doce años que mantiene silencio frente a los adultos, hasta que se le autoriza a hablar. Es un niño "bien comportado" que sufre ataques asmáticos. El asma es una alergia, y ésta brinca cada vez que Neto siente entre su pecho el miedo a decir, o cada vez que la familia se ve contagiada por la incertidumbre política que

atravesaba el país en el año de 1954. No obstante, sin el consentimiento de sus padres —con todo y asma— Neto y dos amigos deciden escalar el volcán de Agua.

Después de alcanzar la meta, entre la neblina de la madrugada y a más de 3,000 metros de altura, gritan al vacío. Solo la imponente del paisaje recibe los gritos de los pequeños héroes.

Esta imagen es una figura retórica, pero el breve acto es la liberación de la palabra, el llanto contenido y el buen espíritu. Y en ese orden confluyen en las

últimas palabras de Neto, las que dice a la muchacha que espera un hijo: *Maria, a tu hijo enseñale a hablar*. En el principio de tal aprendizaje acaba el silencio.





Ceremonial contra el olvido

CIUDAD COLONIAL

Te amaria en extremo
si no fueras un puño de espejitos
o la caja de música de los festivales
con que venden tu plaza a los postores;
quizá más, muchísimo más,
que cuando puse los pies por vez primera
en las piedras de tus calles,
ignorando que un rey mandó llamarte:
"la muy noble y muy leal" y demás honras;
te amaria aún más,
pero sabiendo que eres monumento
nunca he podido imaginarte viva.

AL MARGEN DE SU GRANDEZA

Frente al cuadro "El buey desollado" de Rembrandt

Los cuernos
ya sin furia ni brio
construyendo pirámides
sobre la flor y nata
de aguas siempre estancadas;
las vísceras hinchadas
viscosas, verdeazules,
para hechizo
de zopilotes ávidos;
y el cuerpo de la res
colgado en ganchos
para que un día, al menos,
dejemos de pensar
en fratricidios.

PAZ PARA TODOS

Sabías que era viable
construirla, darle forma
de manera sencilla,
como los alfareros al barro,
y en silencio.

Sin embargo, esperaste que el asunto
pasara a manos de otros;
que se amolaran otros
Nerudas y Sandinos
por el fuego devorador que lame
los pies y los pulmones
de los hijos del hambre,

cediste tu cabeza al olvido
y agarraste la paz como se toma
un alero el egoísta
en lo peor de la tormenta.

CEREMONIAL CONTRA EL OLVIDO

Apenas soy tu sombra.
Ni siquiera tu modo
de andar a pie descalzo.
No me ajusto al renglón
de tu apellido
ni poseo el entono
de tu voz.



(Cuánto hace que no he vuelto
a frecuentar tu casa
ni a sacudir tu silla
ni a juntarte el fuego)

Te exhumaron y no estuve presente
para esa última lección de aliento,
frescura y esperanza.

No niego que de niño
me daba mucha pena
escucharte cantar salmos,
sabiéndote perdido
en un mundo imaginario,
Gaspar,
hermoso abuelo,
los mismos que hoy te canto
para que te levantes
y ocupes mi memoria.

EXPLICACION PRECISA

Mi vida son historias de pueblo trasplantado,
pueblo al que le cortaron de tajo
el cordón umbilical con insolencia.

Son ficciones basadas en recortes
de cartas coloniales
y crónicas sangrientas.
Mi vida son historias
de población desarbolada
en *mil e cuatrocientos noventa y dos*,
año sin gracia, por lo mismo.

Mi vida, hasta el presente,
son historias de mando y resistencia,
grito y miedo,

rebeliones y muerte,
mucho muerte:
poblaciones en las que cada día
se han practicado formas distintas de matar.

Mi vida son historias
de pueblo construido en la punta del olvido.
Pueblo éste al que obligaron
a hablar siempre en voz baja
y en castilla, "para su beneficio"

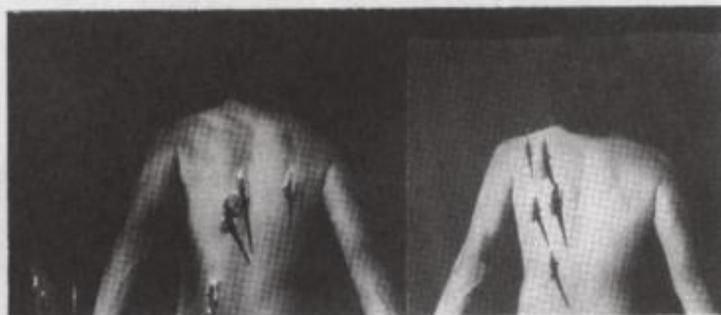
Pueblo alineado para las procesiones
de una fe que se guarda en alcancías,
ayunos y ceremonias votivas
o para los desfiles
donde la espada luce su filo,
sus alcances,
sus malas intenciones.

Mi vida son historias que se tornan pestes,
sombrias descripciones
de viejos generales cuya altivez declama
escarmiento
y sólo escarmiento,
mientras tienen noticias
sobre lo último en formas de tortura.

Historias. Sólo historias
que se vienen prendiendo de los labios
y que en los corazones de los endebles
crecen como gusanos.

DISCURSO REFERENTE A LA PAZ

No es cómputo de muertos, heridos
o desaparecidos. No es resumen de pólvora,
ojos que no guiarán cuerpos,
muñones que no quieren volver a derrumbarse.
No es esa palomita sin el manchón de sangre
que cruza el cielo de los países ricos
ni aquella que despluman
las bocas de los curas.
Fuera de pantomimas
—como quien dice, parrandas de victoria,
marchas triunfales, rúbricas garrapatas
de viejos generales—,
la paz es pan cocido a fuerza de recordarla,
sangre de todos,
agua llovida encima del sufrimiento.



GIOCONDA

Para Antonio Brañas

Lejos de la apetencia
feudal de sus coetáneos,
esta mujer de gesto velado,
aparentemente,
concede a sus pupilas
un vuelo de palomas
sin personal destinatario.

Sonríe para nadie
en particular, acaso
para no ser violada
en los laberintos del futuro.

Venida a primer plano
en actitud de espera,
no atiende más que al tiempo
que pasa y no trastorna
las prendas y los aires
del siglo XVI.

REVELACIONES AL BURIL

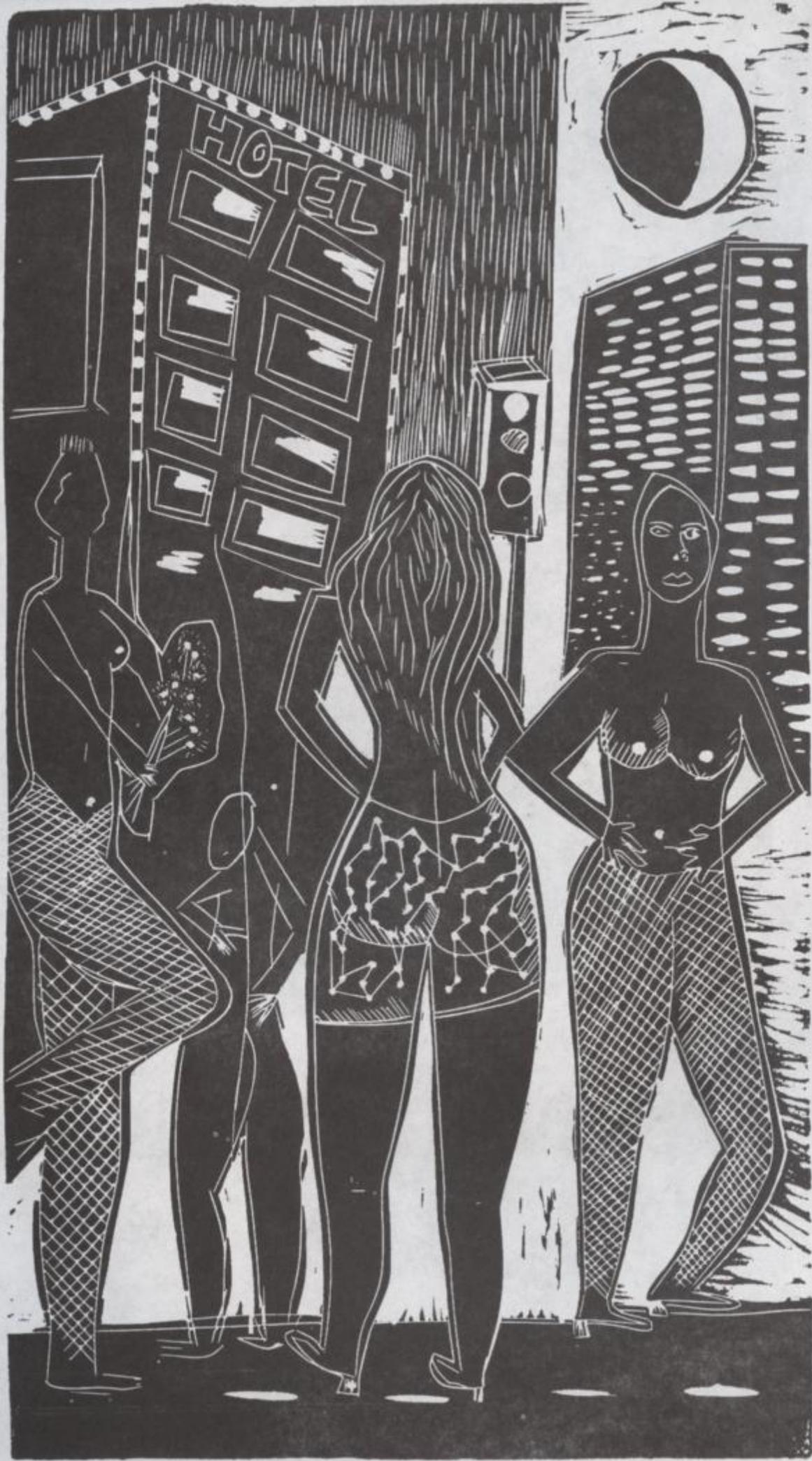
*Para Isabel,
compañera intransferible*

Más que pulir la plancha
la has sensibilizado como un ojo.

Los metales no son lo que parecen:
bajo su frío guardan
un sobrecogimiento de masa que se quema
y secretas intenciones;
tienden redes de luz
para que el sueño veloz no se destroce
y en el fondo del trazo forjan alas.
Tienen fondo marino y son materia
más viviente y perpetua que los hombres.

Un razguño de zinc cobra más fuerza
que una herida en la carne.
Un mar de ácido, en el que se concentra
el rumor del mar océano,
cava y recoge otra visión del mundo
que al paso por el tórculo amplía su horizonte
y cede al impreso sus esfuerzos.

Francisco Morales Santos





ALVIN LANGDON COBURN
Notre Dame, c. 1908

“Collage postdatado para Norbert Bertrand”

Hay más cosas en el cielo y en la tierra que en toda tu filosofía, Horacio.

William

Norbert Bertrand cruzó el Pont Neuf con su suéter verde y 36 corbatas, ese verano vendía los aseados adminículos que se ensanchan en la punta. Después del crimen de Camille veía a Therése a diario, subía las hediondas escaleras de puntillas y se la cogía detrás de la puerta. La vieja en la habitación contigua oía el jadeo, los suspiros entrecortados por gemidos y un hilo de lágrimas rabioso resbalaba de su ojo izquierdo.

El domingo Norbert dará la primera comunión, ya están listos los zapatos charolados, el lazo, la blanca y gruesa vela labrada, las estampitas de recuerdo con la imagen de Santa Teresita de Lissieux, está cepillado el trajecito negro, almidonado el cuello blanco. Ha practicado en el espejo biselado el movimiento de la lengua, él la sacará a medias, brillando de saliva fresca, sonrosada, asomando apenas en sus labios entreabiertos, no hay que lastimar la hostia, el blando cuerpo de Jesús.

Tres mil obreros de la Renault están en huelga, la gente con su baguette bajo el sobaco camina aprisa, a las tres Norbert entrará al Ritz a tomarse un Campari, igual que el denso líquido rojo, rubi sangrando el vestido de Lanvin sobre el cuerpo ágil y enjoyado de la rubia que sale del vestibulo hacia la Place Vandome.

Su marca de queso preferida, de la Vache qui rie, es una delicia ver cientos de vacas riendo en los campos de Normandía, gordas, frondosas, pesadas, limpias, luciendo sus manchas blanquinegras contra el verde intenso de esos prados ondulantes donde una vez bajaron los aliados como ángeles de salvación, bien vale la paz del mundo un millar de vacas contentas.

En la llama eterna que arde en la tumba del soldado desconocido, Norbert encenderá un cigarrillo, después irá a San Sulpicio a oír el réquiem de Fauré.



Las muchachas caminaban diez metros, se detenían, estiraban los brazos y se abrían los abrigos, los fotógrafos se agachaban, gesticulaban disparando ráfagas de flashes intermitentes. Sesión de modelaje en la acera de los Campos Eliseos. Chez Dior, beige el color de moda de la temporada. El muchacho con el cabello largo sentado mirando al suelo mostraba un cartón que decía, acabo de salir del hospital, me he querido matar.

El domingo bajo el sol generoso en los Vosges, los adultos leen echados en el césped caminan por los portales, entran a las galerías. Norbert está leyendo historias de Gilles de Rais, Barba Azul se masturbaba sobre calientes cadáveres de niños asesinados, el monstruo mezclaba su semen con la sangre derramada, se oía una campana, cantaba un coro, pasaba una procesión.

Gala en la Opera, función de ballet Petrouschka con decorados de Picasso, por el cielo azul oscuro de San Petersburgo, vuelan peces como espermatozoides. El espectro de la rosa desde el jardín salta al ventanal cayendo en medio del salón, la joven despierta de su sueño al sueño de bailar con el espectro el vals. La siesta de un fauno, floresta a manchas verdes, amarillas, blancas, cafés, sobre los telones y la malla apretada del fauno de ágiles patas, nalgas duras y pantorrillas musculosas música de Debussy, decorados de George Roualt. Son las diez de la tarde, en la claridad gris plateada que inunda la rue de la Paix, Norbert camina a la estación del metro y tira unas monedas en el estuche de violín del estudiante de música interpretando a Mozart, en el sofite de la Opera, los burros de Chagall siguen volando.

Echan lenguas de fuego, malabarismo con bolos de madera, acrobacias con aros, en la plaza del Pompidou los maromeros recuerdan a los juglares apostados ante la enorme refinería con tubos plásticos y vidrios, el espectáculo de adentro baja en paneles, colores primarios de Sonia y Robert Delauney y un mini jardín en caja de cristal con vergas plantadas, decididamente erectas con los colores del arco iris.

Su padre le regaló un caleidoscopio, el artefacto giraba y en su fondo se disponían simétricamente vidrios de colores rojos y azules, transparentes, multiplicándose por miles en las caras cortadas de los espejos dentro del tubo y aparecían todas las geometrías, todos los soles, todas las formas estrelladas, enjovadas, estallando como cohetes y fuegos de artificio en la noche de su puño. El caleidoscopio se plantó en medio del ábside, entre los encajes de piedra y la luz exterior comenzó a centellear, alguien lo llamó rosetón, lo vió en la mañana de Notre Dame, antes de subir a los techos de pizarra con sus gárgolas terribles y tuvo ganas de llorar.

Mis ojos son azules, el muchacho más bello que un felino atravesó el escenario, en verdad, en verdad os digo que su mirada emitía descargas eléctricas, rayos y relámpagos, mis ojos son azules, el cabello blondo cayendo hasta los hombros desnudos y el torso inolvidable. Una temporada en el infierno, Verlaine se fue a Bruselas a culiar con Rimbaud, su mujer se quedó en París dando chillidos, felicidades maestro, te cogiste un buen culo, dejad que los niños vengan a mi.

Qué bueno el olor de la sopa de cebollas, la luz se refleja brillando en la capa de mantequilla, el queso gratinado y los dorados panecillos flotando, cuando pase por **tu** garganta y su calor te invada, volverás a **tu** infancia, no sólo Proust apresaba el tiempo con los olores mustios del té de tilo y las galletitas remojadas.

Mañana irás al Grand Palais, el viejo tiene una retrospectiva de locos, un cordón de policías azules rodea la manzana, todos los museos del mundo mandaron su chatarra, doscientas montañas de Santa Victoria, el viejo más terco que una mula, obcecado hasta la genialidad, se pajeó doscientas veces con la misma técnica, el mismo ángulo y el mismísimo formato.

Dónde estás?, me cuesta seguirte por París, aparecés en una esquina del Odeón, orinando en los muelles del Sena, apoyando la barba en **tu** mano derecha horizontal y alta en el brazo rígido posado en la balaustrada del Sacre Coeur. No termina el horizonte, casi se borra en una bruma salina amarillenta, el mar de tejados grises ondula con sus chimeneas, de la iglesia surge un canto, el credo de la misa campesina nicaragüense, los chichiltotes y guardabarrancos chillan en la colina de Montmartre, el canto habla de justicia y pensás en los tristes trópicos, lugares de utopías. No hablemos de tristezas.

Aquí estuvo El molino de la galletita, Le Moulin de la Gallette, la rubia cachonda servía ajeno y los muchachos con sombreros de paja bailaban bajo el emparrado, qué elegantes, cómo botaba la luz sus chorros de monedas doradas, la fiesta seguía a lo largo de la tarde de verano, se acercaban las bocas, se apretaban las manos, los senos, los vientres deliciosos, cuerpo a cuerpo las parejas de Renoir, blancas, rosadas.

Bajando múltiples graderías, en la íntima placita del Tertre, he ahí a tus putas. Tus adorables putas en mallas transparentes, semiocultando temblorosos senos, torcadas pantorrillas, redondos vientres, decididas, seguras, orgullosas, fuertes, sindicalizadas, sanas, postmodernas, sensuales como máquinas registradoras, como carrocerías de Citroen, te invitan a recorrer en altas velocidades sus autopistas húmedas. Rozarás, frotarás, fricciónarás, lamerás el erectil clitoris, repasándolo una y otra vez, acelerarás rítmicamente, desde el arranque en primera a la velocidad quinta, después será el estruendo final, la llegada exhausto a la meta, el gran prix del rally Paris- Dakar, con tarjetas de crédito o chequera.

Todos cogían, la raza blanca en escena con música de Paul Mauriat culiaba gozosamente en un ritual deportivo, fresco, sin distinción de sexos, géneros, espacio o tiempo, bien fuera en un columpio, en un catre, en una jaula o sobre una luminosa guitarra, de a dos, de a tres, por media docena, jugando volley ball, ripp-off, desnúdense, pero ya estaban en pelota, en boliche, en bolonia, en bolillollo, en cueros, algunos cubiertos con mini tiritas rojnegras, revolucionando la sexualidad y el espectáculo, coge bien sin mirar con quien.

Momento mori, oficio de difuntos, responsorio de tinieblas, Dies Irae, Museo del hombre, Cristos de George Roualt. Silencio, cuerpos sedentes, lastimados, torturados, viviendo su agonía en gruesos trazos negros y empastes desgarrados, silencio.

El lunes, Norbert compró en un Félix Potain cajita de camembert y ración de pan duro, almorzaría en los jardines del Louvre. Después de una indigestión de gatos egipcios embalsamados, altares coptos y nalgas griegas, le propondrá al museo, vender una a una las plumas de la Niké Aptera, Victoria de Samotracia, para financiar pruebas atómicas en el atolón de Muroroa y la arquitectura postmoderna que implantó Miterrand funcionando como espejo de la arquitectura antigua para que tuviera en qué reflejarse, no es poca cosa disponer estos inmensos tocadores en el sector de la Defensa.

Arrancaste adoquines?, hiciste barricadas?, amaneciste haciendo el amor y pancartas en la Sorbonne?, pintando consignas en los vetustos muros?, estuviste en el mitin donde insultaron a Aragón?, oiste que un estudiante le gritó viejo pendejo y él muy dignamente respondió: también ustedes serán viejos pendejos? Organizaste brigadas de sueños?, durmiendo trabajaste mejor?. Para la historia el rostro de la muchacha, andrógino, femenino y viril junto a las banderas de las jornadas de Mayo. Pensé en Juana de Arco y en sus libros.

Ahora vas a importar de Jerusalén una sección del muro de las lamentaciones, para emplazarlo en la Bastilla y darte de cabezasos?, lo sustituirás por un panelito portátil forrado en corcho para no estropear el coco? Te cogerás a una buena puta sin remordimiento y reflexiones sociológicas? La lluvia en España sus bellos valles baña?, hubo vida en Marte?

Rien de rien, la combativa nostalgia de la Piaf llena de impetu y coraje, cantándole al Pensador para que retire su mano de la barbilla y se eche a andar.

Postdata: después de la Samaritane y las Galerías Lafayette, (templos de consumo de la clase media mundial), el palacio de Versalles. En el siglo dieciocho olía a mierda, toda la nobleza se cagaba en los parterres, las pelucas empolvadas eran nidos de piojos, los micos peludos nidos de ladillas, los pelos de los sobacos idem, las caras de las marquesas una pasta blanca con coloretos rouges y lunares de terciopelo, pero se fué el olor, se han ido todos los olores, ahora transcribo la fórmula del olor humano que Patrick Suskind inventó para su novela *El perfume*: mezcla orines de gato, vinagre y queso rancio. El viento lleva esencia sutil de azahar, mueve las copas frondosas de los árboles del parque, roza la superficie acqua de las fuentes, hay brisa leve, un aire suave de pausados giros, el sol arranca destellos dorados a los grandes enverjados, un sol amable que ilumina la cabeza del niño rodando una pelota. Ya se acerca y nos sonríe.

David Ocón

Retórica del Seductor

Estoicismo del seductor

Si están allí como frutas que no se dejan tocar, apártate. ¡Ya caerán!

1993

Boda del seductor

Nunca sabrás si la sedujiste o fuiste seducido.

1993

Echados del paraíso

Una vez fuera descubrieron que la distancia más cerca entre el sexo y el corazón es un orgasmo.

1993

No fue al revés

(a Oscar Navarrete)

El día que Adán vio a la mujer desnuda, se comió la manzana.

1994



Petición de mano moderna

Escucha antes de escoger, tesoro:

El te ofrece el paraíso y yo Wall Street.

1996

Adán pragmático

!Mujer, mujer, después de ti sólo Dios hace al hombre feliz!

1997

Contumacia de la carne

Si nos llamara de nuevo ofreciéndonos su perdón, volveríamos a perder el paraíso.

1992

juan chow

íconos de resistencia

Fragmentación, dispersión o desarraigo son esencias de una sola y única realidad: la historia de América. El tiempo mítico precolombino, unidad primaria y esencial que unía a los antiguos hombres con el cosmos ha desaparecido. Mientras en Europa el renacimiento propiciaba el reencuentro con el espíritu humano, en América este mismo espíritu era negado por el ultraje más bárbaro que ha conocido la historia de la humanidad: revelación en el viejo continente y ocultamiento en el nuevo. Somos la desgracia de esta extraña paradoja.

El zarpazo desmembró al continente y a sus hombres, la fragmentación geográfica es la representación espacial de una escisión más dolorosa y radical: la del ser y su memoria. Norte, centro y sur son expresiones geográficas de una angustia común, de un lamento particular y universal que aún pervive entre nosotros como voz de una antigua existencia que se niega a ser olvidado.

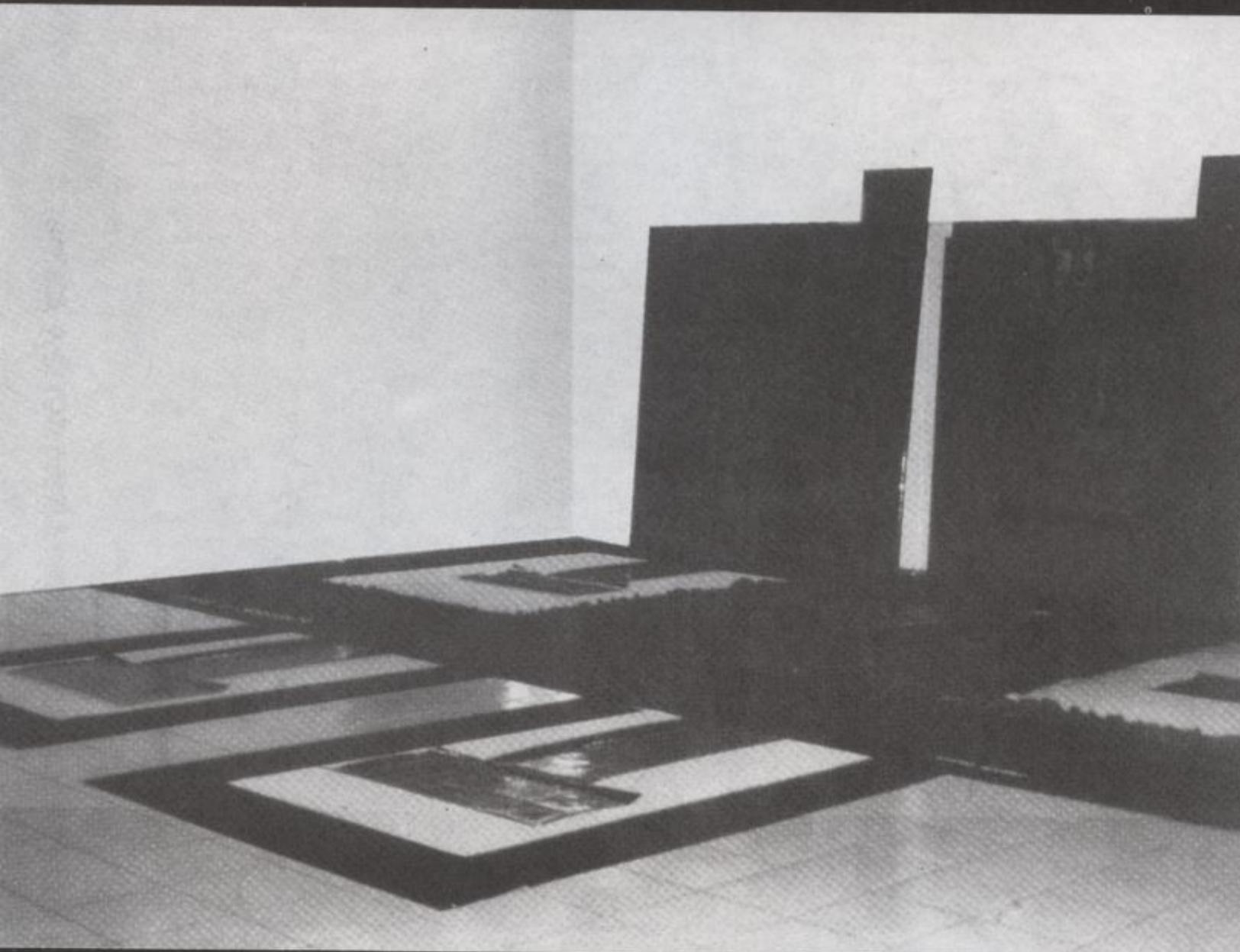
El Centro de América conoció los mismos horrores y ha vivido desde entonces buscándose sin éxito. La independencia de España, lejos de restituir la unidad perdida en la conquista, nos volvió a fragmentar, padecemos de una superposición de fracturas. No había sanado la primera y sobre los mismos huesos, sobre las mismas heridas volvimos a despedazarnos; las mismas ideas que en Francia revolucionaron la sociedad, que sirvieron para

fundar un nuevo y próspero país en el norte de América, terminaron dividiéndonos y lanzándonos a las más crueles montoneras. La historia política de Centro América está hecha a imagen y semejanza de su agreste geografía; Centro América ha vivido separada por ríos de sangre y oculta en la mentira.

Para resolver nuestra dispersión económica, social y cultural se nos ofrece el modelo de la globalización económica y se propone la nueva integración como un bloque económico que inserte a la región centroamericana en la economía mundial. Dado que los centros de poder han promovido esta integración con el único fin de extorcionar de conjunto estas economías periféricas, el resultado ha sido que nuestros países y la región ha sido convertida en un enorme parque manufacturero. La patria centroamericana es nada más y nada menos que una maquila. Somos simplemente un ladrillo más en la pared de la economía internacional. El hombre centroamericano no se reconoce en esta integración y no puede hacerlo porque el planteamiento es exógeno a la historia de nuestros pueblos; la globalización lo dispersa; vuelve a padecer de su soledad histórica, la sufre con estoicismo. No ser es su condición natural de existir.

“Memoria Fragmentada desde el Centro de América” proyecto artístico de los pintores Bayardo Blandino y Santos Arzú Quioto, es

memoria fragmentada desde el centro de américa^o



Iconos de Resistencia

una reflexión plástica sobre el proceso de ruptura señalado en líneas anteriores.

Iconos de Resistencia de Blandino y *El Crepúsculo de los Dioses* de Arzú son la unidad dentro de la diversidad: son dos propuestas diferentes actuando sobre un mismo referente: la memoria.

Síntesis en Bayardo, descripción en Arzú; disposición geométrica de los elementos en el primero, movimiento y contraste en el segundo; tiempo matemático en Blandino tiempo metafísico en Quioto. Visión antropológica en ambos.

Iconos de resistencia, es una reflexión sobre el hombre a partir de los signos que éste ha creado para hacer, preservar y comunicar cultura, este proceso es la base de la memoria, es el eje que caracteriza el desarrollo de las sociedades humanas, de allí, que la historia de las sociedades sea también la historia de la lucha por la memoria. En *Iconos de resistencia* hay una historia que subyace fragmentada, es la historia del mundo precolombino y si hoy tenemos conciencia de él es por la huella impresa que sus signos han dejado como testimonio de una existencia que tenía su propio orden y su propia lógica universal. Esta cultura fue violentada pero sus signos siguieron palpitando en la memoria de los pueblos indígenas; la memoria fue el último refugio que le quedó al hombre precolombino para resistir.

El látigo y la espada no fueron suficientes para vencer: estos laceraron la carne, los nervios y los músculos pero no la memoria; la religión de los conquistadores pudo ser el

golpe mortal pero ésta paradójicamente terminó convocando dos culturas; "sin la iglesia el destino de los indios habría sido muy diverso. Y no pienso solamente en la lucha emprendida para dulcificar sus condiciones de vida y organizarlos de manera más justa y cristiana, sino en la posibilidad que el bautismo les ofrecía deformar parte, por la virtud de la consagración, de un orden de una iglesia (...) La huida de los dioses y la muerte de los jefes habían dejado al indígena en una soledad tan completa como difícil de imaginar para un hombre moderno. El catolicismo le hace reanudar sus lazos con el mundo y el trasmundo, devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas y justifica su vida y su muerte.

De esta manera se conformó una religión de nuevas y antiguas creencias, los signos de la conquista y los signos de la resistencia dieron lugar a una nueva estructura cultural, nuestro sincretismo de una parte es el producto de una memoria no vencida. Nacida de un acto violento, la integración a la otra cultura no podía ser un proceso pasivo, los signos de resistencia también fueron de rebeldía: el arte colonial, la lengua, tradiciones y leyendas son testimonios de esta presencia indígena, que en algunos lugares más que en otros, tienen tal fuerza expresiva que se manifiestan en actitud de confrontación, más que de integración.

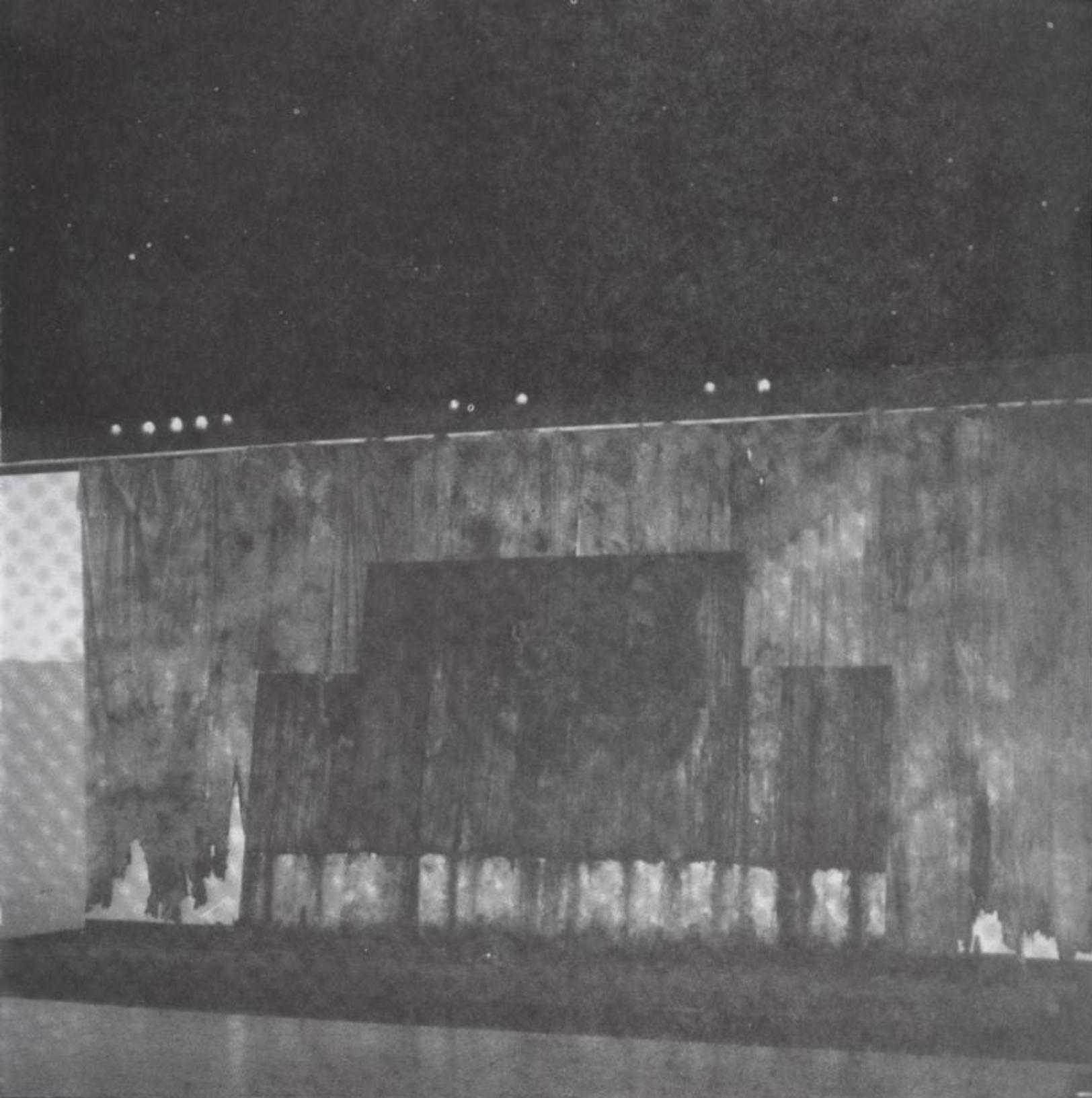
Esta visión de nuestra historia cultural es la que Blandino inserta plásticamente en *Iconos de Resistencia* mediante la representación de signos y elementos decorativos

precolombinos tales como la T Maya y los motivos de las cerámicas policromadas; también aparece la cruz símbolo de la fe cristiana y elementos figurativos que aluden a la posmodernidad.

El nivel de significación de estos elementos en el texto plástico obviamente no es el mismo, para el caso, no es lícito darle la misma trascendencia significativa a la T Maya que a la cruz, la primera tuvo un nivel de significación en un contexto temporal y espacial limitado a la época prehispánica y en un espacio geográfico llamado Mesoamérica, en cambio, la cruz ha trascendido todas las épocas y en su dimensión espacial confluyen la cultura religiosa de dos continentes: Europa y América.

No es casual que en la obra, el artista le asigne a la cruz, por su peso cultural histórico, un mayor espacio plástico, que a su vez se ve acentuado por el uso reiterativo del símbolo. Esta reiteración está enfatizando su trascendencia cultural: la cruz antigua, es la cruz medieval, la cruz moderna y contemporánea.

El recorrido visual que nos propone la obra por su composición geométrica, nos da un sentido de retorno a los orígenes, esta propuesta plástica es coherente con la búsqueda de un hombre cuya vida cultural estaba organizada a partir de una cosmogonía armoniosa, no fragmentada, era un hombre integrado a un tiempo que era todos los tiempos, un hombre que tenía un horror mítico a la ruptura.



Ofrenda y Sacrificio

vivía plenamente integrado a su mundo, dialogaba con el universo y en él descubría su destino y lo aceptaba, no se rebelaba; era un hombre para el cual la naturaleza no era una realidad exterior, era una realidad, incluso, superior, pero no extraña, por eso no la trasgredía, era parte de su ser: trasgredir el universo y la naturaleza era romper la armonía, significaba también fragmentarse así mismo.

En Iconos de Resistencia la búsqueda de un ser total se opone a la trágica existencia de un ser desarraigado, vacío, solo y sin memoria; paradójicamente, el hombre que se ha lanzado a la conquista del universo es incapaz de encontrarse así mismo, el hombre contemporáneo es ausencia total.

La T Maya es un elemento que en su contexto cultural tiene la categoría de símbolo, es la expresión simbólica de Chaac dios de la lluvia, que culturalmente convoca una de las visiones religiosas del hombre de mesoamérica: Chaac es el dios de la vida, abundancia y prosperidad. La cruz es un símbolo de la cristiandad, el más universal de los símbolos creados por el hombre. Es obvio que la T Maya y la cruz son símbolos que surgen en contextos totalmente diferentes pero que aluden a una misma idea: lo divino.

La T maya y la cruz están claramente delimitados en la obra, es decir no están propuestos como elementos sincréticos dado que no podemos fusionar símbolos que no tuvieron contacto histórico. En su propuesta plástica Bayardo integra estos símbolos pero no los disuelve en un tercero, cada uno tiene su propia dignidad frente al otro y ocupan un espacio determinado; pero cómo resuelve el artista esta asincronía en una

obra que fundamenta el sentido de continuidad histórico-cultural? La resuelve mediante la disposición de la T y de la cruz en relación perpendicular; toda relación perpendicular es encuentro de líneas y de planos; todo encuentro es comunión, toda comunión es diálogo: por el mito el hombre dialoga con sus dioses.

Chaac y Yahvé simbolizados en la T y en la cruz, el primero, al ser dios de la lluvia, por consiguiente, dios de la fertilidad; el segundo, Dios redentor y de la salvación. Ambos son deidades de la vida o para utilizar el término de Silvanus Morley, son dioses benevolos. En diferentes contextos ambos símbolos tienen la misma carga semántica.

Dado que en la obra está planteado un regreso a los orígenes, el texto nos exige explicar con mayor detalle al dios Chaac, es importante saber de que significaciones se está apropiando el artista para determinar si su propuesta es conceptualmente diferente. Dejemos que sea Silvanus Morley que nos explique: *"Chaac era una divinidad universal de primera categoría, si fuéramos a juzgar únicamente por el número de sus representaciones en los códices, tendría que considerarse como más importante que Itzamná. La figura de Chaac aparece 21 veces en los tres códices, mientras que la de Itzamná sólo se representa 103 y no se encuentra para nada en el códice Peresiano. De acuerdo a estos juicios científicamente autorizados, Chaac era una deidad de primer orden. Morley nos cuenta que para un cultivador ordinario de maíz era la más importante de las deidades, es más, Chaac no era considerado una deidad única, [sino como los cuatro dioses de los puntos cardinales, teniendo cada uno su propio color: Ghac Xib chaac, el Hombre Rojo Chaac del Este; Sac Xib Chaac, el*

Hombre Blanco Chaac del Norte; Ek Xib Chaac, el Hombre Negro Chaac del Oeste y Kan Xib Chaac, el Hombre Amarillo Chaac del sur. En este sentido, estamos ante una concepción bastante aproximada a la creencia de la Santísima Trinidad, compuesta por tres dioses en uno.

Las significaciones de las que Blandino se apropia son de vida, prosperidad, fe, armonía, eternidad, pluralidad, orden, equilibrio y de todas aquellas que reconcilien al hombre con el universo y la naturaleza. Esta integración permite entonces reencontrarse con el sentido vital de la existencia que ha perdido el hombre de finales de este siglo.

Queda claro, para quienes a esta altura del trabajo abrigaban la idea, nada afortunada, de que Blandino estaba planteando un retorno romántico a los orígenes, que el artista está muy lejos de esa visión; Blandino no está planteando retroceder, volver no es necesariamente oposición al presente, al contrario, aboga por un sumergirse en la historia para emerger en un continuo rehacer de los lazos que nos unen al mundo y a la vida. Todo volver es una reafirmación, un pacto con el presente.

Además de los lenguajes simbólicos, Blandino nos propone indagar los lenguajes posmodernos que nos plantea la tecnología. En la obra se manifiestan mediante las fotocopias de la radiografía de un craneo. Técnica fotográfica y Rayos X reproduciendo una estructura humana; la técnica nos oculta, lo que vemos no es lo que buscamos en nosotros, no encontramos interioridades, los rayos penetran nuestro cuerpo pero únicamente dejan testimonio de siluetas y contornos, es decir, de formas que se agotan en el ojo; son lenguajes que revelan nuestra apariencia, pero jamás nuestra

esencia. Una radiografía o un microscopio electrónico darán fe de todas las microestructuras orgánicas que nos constituyen, pero nunca dejarán huella de los impulsos vitales que dejan en nosotros un poema o una pintura, de esto, sólo la memoria dará fe.

En *Iconos de Resistencia* el artista no pretende presentar un discurso fragmentado de una historia fragmentada, al contrario, la memoria es la única que hace posible el sentido de continuidad histórica, por eso, en esta propuesta plástica encontramos pervivencia de lenguajes. Por la integración de lenguajes se integra el hombre a su historia, gracias a la conciencia del pasado somos conciencia crítica del presente y proyección dinámica del futuro.

La resolución formal de la obra expresa una composición impecable, cuidadosamente equilibrada, no llega a ser simétrica por el mismo contraste de tiempos que exhibe; al desdoble temporal y conceptual con que ha sido pensada la obra también le corresponde un desdoble plástico preciso, todas las formas se abren y se cierran en el mismo espacio, no hay lugar para la fragmentación o dicho de otra manera, las formas que aluden a la fragmentación son restituidas por la composición geométrica de la obra.

El antes y el ahora han dejado de ser una dicotomía y han pasado a ser esencias de una misma realidad. Tiempo circular y tiempo lineal, retorno y continuidad: Coexistencia de espacios, símbolos y signos: *persistencia del hombre y su memoria.*

Crepusculo de los ídolos de Santos Arzu es una de las seis obras del proyecto *Ofrenda y Sacrificio*. El tiempo ha transcurrido como una densa sombra sobre objetos y realidades; un paisaje gris y secreto habla desde el silencio; un hombre creado a imagen y semejanza de sus ídolos ha caído vacío de sí mismo: reconstruir su humanidad perdida es reconstruir su memoria.

Recuperar la memoria es ocupar un espacio, es palpar en el tiempo; el mundo y las cosas que hemos creado están hechos de tiempo, el tiempo nos contiene de la misma manera que los objetos contienen las huellas del hombre como testimonio de su existencia. Estamos ante una visión cosmogónica en la que el tiempo desempeña una función de primer orden; ésta es una obra de todos los posibles, aquí las realidades coexisten en ambigua relación, es el espacio escenográfico de la obra es una evocación de un mundo diverso, contradictorio y abierto, espacio sin

límites, propicio para convocar todo lo vivido o desterrar la voluntad de ser.

Crepusculo de los ídolos impresiona porque en ella coexisten como unidad de contrarios los conceptos de movimiento, cambio y caos, trilogía de la vida y de la muerte, que se ha hecho patética para el hombre del siglo XX.

Estamos ante una obra donde el tiempo cósmico y el tiempo histórico terminan siendo uno sólo: el tiempo del hombre. El tiempo cósmico- tiempo no medido- es logrado plásticamente mediante la aplicación de tonalidades rojizas, anaranjadas y colores oscuros que evocan un crepusculo, un tiempo que nos abandona, que nos deja en el vacío. En la disposición espacial de la obra este tiempo está al fondo: es paradójico que el tiempo cósmico, tiempo primero y original encame la acepción de decadencia y abandono, no sólo ocupa el espacio del fondo, también el crepusculo es tiempo que se va.

El tiempo histórico está contenido en los objetos, cada uno de ellos posee el tiempo invertido en su producción, el tiempo histórico es cronométrico, es tiempo medido, *el hombre desprendido de esa eternidad en la que todos los tiempos son uno, ha caído en el tiempo cronométrico y se ha convertido en prisionero del reloj, del calendario y de la sucesión. La medición espacial del tiempo separa al hombre de la realidad, que es continuo presente, y hace fantasma a todas las presencias en que la realidad se manifiesta* "5 presos de esta dinámica sin sentido, cada día que pasa nos consideramos sobrevivientes de una guerra que la sociedad ha desatado en contra nuestra; vivir es un espejo roto en la espalda del hombre, la sobrevivencia es nuestra categoría existencial. Es indudable que el trabajo que realiza un hombre es lo más importante dentro de la sociedad; pero, a menos de que su vida se desenvuelva sobre un fondo social integral, ni siquiera podrá asignar algún valor a lo que hace. Hemos convertido las cosas u objetos de consumo en deidades, vivimos en el reino de las cosas; padecemos de una actitud compulsiva por tenerlas o poseerlas, el tener a sustituido al ser, con los objetos hemos establecido una relación casi religiosa; "Cuando las hambres han llegado a hablar como si sus ídolos hubiesen adquirido vida, ya es hora que alguien los derribe."

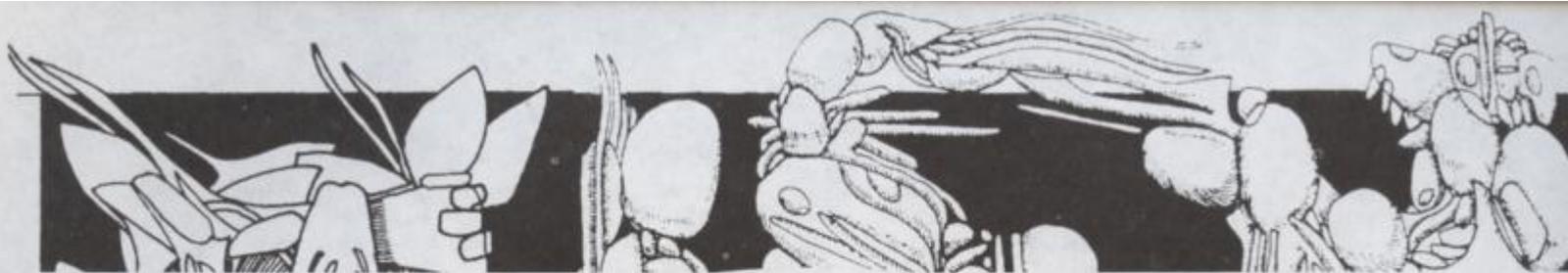
En la obra ese tiempo alienante es el tiempo presente, es el más cercano a nuestra realidad; plásticamente está formulado mediante la presencia en un primer plano de la pieza de metal que delimita la relación espacial entre el receptor y la obra, esta pieza posee un tiempo que ya no dignifica al hombre

que la hizo; el tiempo cósmico y el tiempo histórico dentro de la obra tienen su punto de encuentro en el eje perpendicular que articula planos verticales horizontales; la situación es resuelta mediante la misma relación espacial de *Iconos de Resistencia*. Esto es así porque las obras de Bayardo y Arzu están resueltas sobre planos verticales y horizontales; de esta manera, el tiempo histórico y el tiempo mítico se funden en uno solo para dar paso al tiempo subjetivo, al tiempo de uno, que es el tiempo de todos; yo soy lo que hago pero también lo que vivo, haciendo me reconozco en el otro y en lo que hago; si el tiempo cronométrico nos plantea la existencia en términos de separación y ruptura, entonces el tiempo mítico o cósmico al trascenderlo e integrarlo a la vida, nos plantea la existencia en términos de genuina relación y concordancia con el mundo.

Octavio Paz dice que *El hombre en su lucha con los hombres o con las cosas, se olvida de sí en el trabajo, en la creación o en la construcción de objetos, ideas e instituciones... pero si logra superar este estado de desarraigo... Su conciencia personal se une a otras: el tiempo adquiere sentido y fin, es historia, relación viviente y significativa con un pasado y un futuro.* En esta relación dialéctica hombre-mundo, nos despojamos de la soledad, buscamos al otro en actitud de reafirmarnos y en ese gesto todo desprendimiento es válido, siempre y cuando el acto de darnos no nos niegue, ofrendar no debe significar padecer, sólo así la ofrenda y el sacrificio se convierten en un acto verdaderamente humano.

Memoria Fragmentada desde el centro de América, es una respuesta desde el arte a esta cultura de la dispersión y desarraigo en la que históricamente han vivido nuestros pueblos, pero ambos artistas han tenido el cuidado de no diluir al individuo en la historia; son conscientes de que los determinismos históricos son fatales; el hombre y sus actos es lo único concreto, por lo mismo no aceptan que en nombre de la globalización económica diluyan su ser y su cultura, sometándolo a la peor de todas las barbaries: la amnesia; por eso no creen en la visión apocalíptica de Fukuyama que afirma que la historia terminó. Tienen fe en el hombre creador de la historia. El arte será así la eterna ofrenda por la vida y, la memoria, detonante de un signo de rebeldía en la conciencia del hombre latinoamericano.

Carlos Lanzas



PARA DECIRLE MISA A LA GREY DE LOS HEREJES

Las tardes de domingo son tierrosas. Los habitantes de Managua luchan tenazmente contra una fealdad de múltiples potencias e infinitas maneras de manifestarse, una fealdad de plurales habilidades y sutil ingenio. Y la belleza nacional no existe, sino es híbrida, promiscua, enmarañada entre las mil artimañas y recursos de una fealdad ubicua. Cada feo habitante de Managua organiza por su parte agotadoras campañas, batallas campales contra su propia fealdad y la de sus parientes, vecinos y conocidos.

Aunque igual sobre quien se esmere en cultivarla abierta o clandestinamente, ya sea por fanatismo simple, o por pura distracción, que es caso más complejo y demorado de describir.

Por nuestra parte no es que estemos libres, pero tampoco somos cómplices. Contribuimos modestamente a argumentar que la suma de toda las fealdades acumuladas constituye argamasa prima de unas zurdas estéticas en ciernes, a medio digerir todavía en el metabolismo local de las influencias y los estilos.

A favor o en contra de la fealdad nacional. No valen bandos, abstenciones, ni partidos. Managua, lugar común, es horrible.

(Lo que sería apenas una manera de no cambiar de tema, porque ayer no más lo que nos parecía horrible eran nuestras circunstancias biográficas, en particular. Pero es que la literatura contemporánea en su conjunto hizo viraje. No somos excepción, aunque nuestra sintaxis sea tampoco cualquier cosa menos regular. Sigamos).

Animas del desierto xolotlano que me escucháis teclear, elevemos nuestras voces, exaltemos en coro las características específicas de nuestra fealdad colectiva, alma y nervio de nuestra identidad nacional. Por otro lado, que todo siga lo mismo, que todo mundo desayune su café con leche, a menos que le tocara en suerte organizar una propuesta teórica, que tampoco es nuestro fuerte, pero, en fin, el trabajo es tu digno laurel.

pedro león

ANTE LA INMINENCIA DE UNA TEORIA GENERAL DE LA REFLEXION

Existe una diferencia fundamental de temperamento e inclinaciones vocacionales entre charco y espejo. El charco por lo regular navega con intención horizontal, nadie lo ha puesto en el lugar donde desempeña su natural oficio, donde sin confusiones evoluciona, deviene, mientras, simultáneamente, reposa. Con harta frecuencia existe a cielo abierto. Sus intenciones reflexivas parecieran menos alambicadas, más naturales, más sanas y mayormente proclives a la universalidad, en lugar de destinarse a los abismos sin apeadero de la subjetividad, a los retorcidísimos vericuetos del yo.

Cada charco constituye partícula de una intención impersonal de reflexión, ejercicio dialéctico mediante el cual la memoria colectiva, la imaginación subconsciente, el orden pre lógico del universo aspiran a que por una serie infinita de fragmentos virtuales, se recomponga en algún lugar insospechable, no una imagen total, desde todo punto imposible, sino una figura, un símbolo que lo resumiera durante algún tiempo Todo.

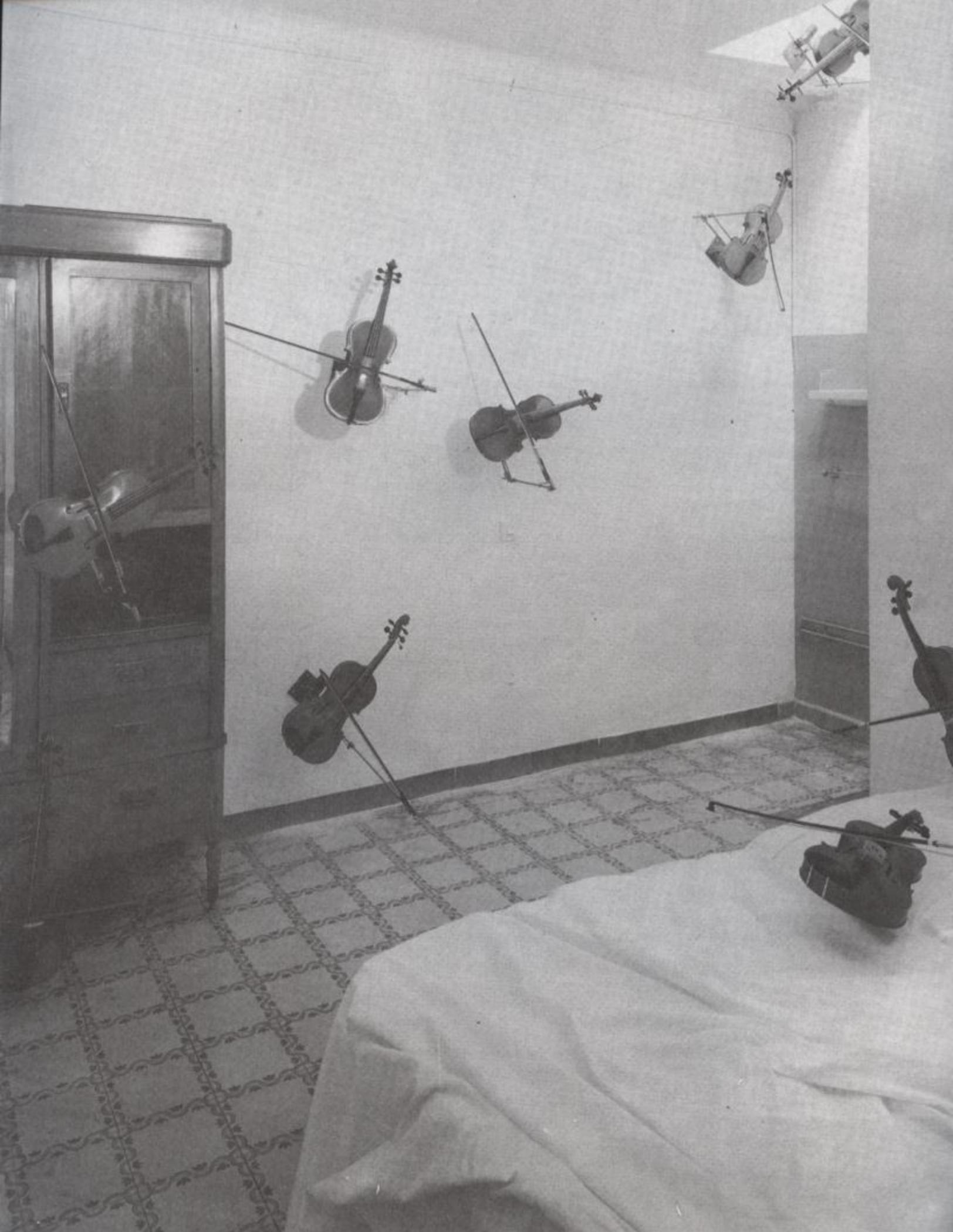
V

Cada charco contribuye inconsciente, distraído, ignaro, a procesar una teoría general de la imagen, pero además diluye una esquivada advertencia, entona un subrepticio estribillo para cautivar las manías de nuestros fragmentos individuales de imaginación subconsciente, de memoria colectiva. El charco experimenta en sí mismo la reconstrucción minuciosa de su fragmento adyacente del orden universal, contingencioso acaso, pero provisto de una cifra mínima de individualidad, que es apertura hacia un sistema de cantidades infinitas.

Con las mudanzas de clima y de estación los charcos desaparecen. Realidad reflejada y sistema de reflexión mudan. Mientras una padece evidentes metamorfosis el otro se ausenta a punto de no dejar rastro visible. Meses después, cuando la memoria del charco despierte, el mundo estará cambiado, ya no será exactamente el mundo de antes. La memoria de los charcos se encargará de devolverle una ilusión de mismidad, una metáfora de unidad universal. Las nubes llovederas repetirán devotas las palabras del filósofo, mientras se reflejen fugaces en el ánimo imperturbable de los charcos: "Todo es uno"

Pedro León Carvajal





¿Y ése pequeño rasguño en tu mejilla?

mamá estropajo
mamá trapo blanco donde afilo mis uñas
¿reminiscencias de mi infancia? ninguna
la memoria en blanco, y está bien que así sea
¿ejecuto el movimiento de las manos masajeando el
músculo del seno, preparando el ordeño
no recuerdo a mamá sacando el seno de su blusa para
ofrecérmelo
yo bebí esa leche?

reconozco, sí, el coincidente reflejo del hombre
adulto buscando ansioso el pecho de la amante,
succionando, mirando hacia arriba, al rostro de la mujer,
encontrando su mirada
versión sexo-doméstica de La Piedad
convertirse de nuevo en hijo
qué joda

que bueno es no recordarte mamá
y afilar mis uñas en las sábanas
practicar
pinchar almohadones y descubrir plumas voladoras
me han pasado tantas cosas, que si ahora salieran
pájaros volando del almohadón, no me sorprendería
imagina
que en tu almohada habitasen pájaros

mamá pórtate bien
mamá aprende la lección
mamá te lo voy a explicar una última vez

querido Santiago dos puntos
decía la carta
no recuerdo las primeras frases, pero luego *esos*
abrazos que me das y las cosas que hacemos cuando estamos
juntos
y al final le preguntabas *¿para qué continuar con*
esto si no podremos ser hasta el final de nuestras almas?

una de las cartas que le escribiste a Santiago
fueron tres mamá, ¿recuerdas?
las leí en el álbum de papá
estaban un poco arrugadas
qué descuidada eres

supongo que papá las encontró en la papelería y las
sacó de allí para ponerlas en el álbum que comenzó a
armar, del puro aburrimiento

"el álbum de la vida" lo llamó él, la reconstrucción
de la historia de nuestra querida y amantísima familia
tomó un álbum fotográfico y comenzó a pegarle fotos,
notas, recortes, flores secas, esa clase de cursilerías
papá filosófico
me pregunto cuándo y cómo encontró las cartas
peor aún
por qué las pegó allí
y luego pienso en el título, "el álbum de la vida"
cada vez que papá lo abra pensará en mamá traición
pero así es precisamente la vida
cosas buenas y cosas malas
¿verdad mamá?

nunca me digas que me parezco a tí
y ay de aquel que se atreva a decírmelo

tú fuiste la de la idea
tú fuiste la que le escribió a papá luego de 17 años
de silencio, de vivir en el extranjero sin ninguno de
nosotros saber algo de tí
porque un día decidiste marcharte de casa con uno de
tus amantes, sin decir nada, ni siquiera adiós
nos dimos cuenta de tu partida apenas porque tu
armario estaba vacío y porque en la gaveta de la mesa de noche ya no estaba tu
pasaporte
nunca escribiste
nunca telefoneaste
ni siquiera un telegrama o una tarjeta enviada a
escondidas para el cumpleaños de tus hijos

papá nunca volvió a hablar de tí
no nos dijo que te amaba a pesar de todo
en realidad, él nunca dice nada
pero cuando recibió tu carta, años después, se
entusiasmó tanto, el pobre
nos obligó a Mario y a mí a aceptar tu propuesta
tu insólita propuesta:

*como me gustaría viajar de nuevo a la ciudad,
juntarnos todos, una linda reunión familiar para recordar
buenos y lejanos tiempos, nuestros tiempos felices*

peleamos con papá
nosotros no queríamos verte
pero papá insistió tanto
nos dijo:

-tienen que aprender a perdonarla, después de todo,
es su madre y una madre es sagrada
Mario, mi pobre hermanito, vomitó del puro disgusto

papá está muy viejo
pero eso tú ya lo sabes
estás deseando desde hace años que se muera para
sacarle una jugosa tajada a la herencia, ¿no es cierto
mami?

para eso querías venir desde Europa a esta sucia y
calurosa ciudad tropical del tercer mundo, del cuarto
mundo, del último mundo
en realidad papá y tu reunión familiar y los buenos y
felices tiempos te importan un pito
¿o acaso la edad te volvió sentimental?

papá hizo todo por complacerte
te llevó a comer langosta, lo que aquí es una
bagatela pero en Europa, pobrecita, no puedes darte ese
lujo por lo caro que es

puso un televisor a colores en tu dormitorio, tu
antiguo dormitorio en el que dormiste sola mientras papá
se conformó con el sofá-cama en el cuarto de los
invitados

papá te llevó al zoológico
te compró repostería suiza hecha en el Hotel
Intercontinental

te llevó a un almacén y te compró un vestido
papá suspira enamorado por los corredores de la
casa mientras Mario y yo te mirábamos seguirle el juego
papá te compró flores

también te compró un perfume francés
Mario y yo discretísimos
no reprochamos, no hicimos preguntas, no fuimos
groseros con mamá viajera que abandonó a sus hijos

Santiago complaciente con la futura suegra
Santiago un caballero
Santiago elegante, alto y bien educado
-¿le sirvo una copa señora?



-no se moleste señora, yo le abriré la puerta
-señora, le traje el periódico
-espero que no le parezca un abuso señora, pero me
tomé la libertad de traerle flores
la casa comenzó a oler a capilla con tantas flores
Santiago me visitaba y tú no nos dejabas solos
y yo "Santiago, llévame en tu carro a dar una vuelta"
y él "sí, pero, y tu mamá no querrá acompañarnos?"
Y mamá "no hijos, vayan ustedes que de seguro querrán
estar solos"
mamá discreta y bondadosa

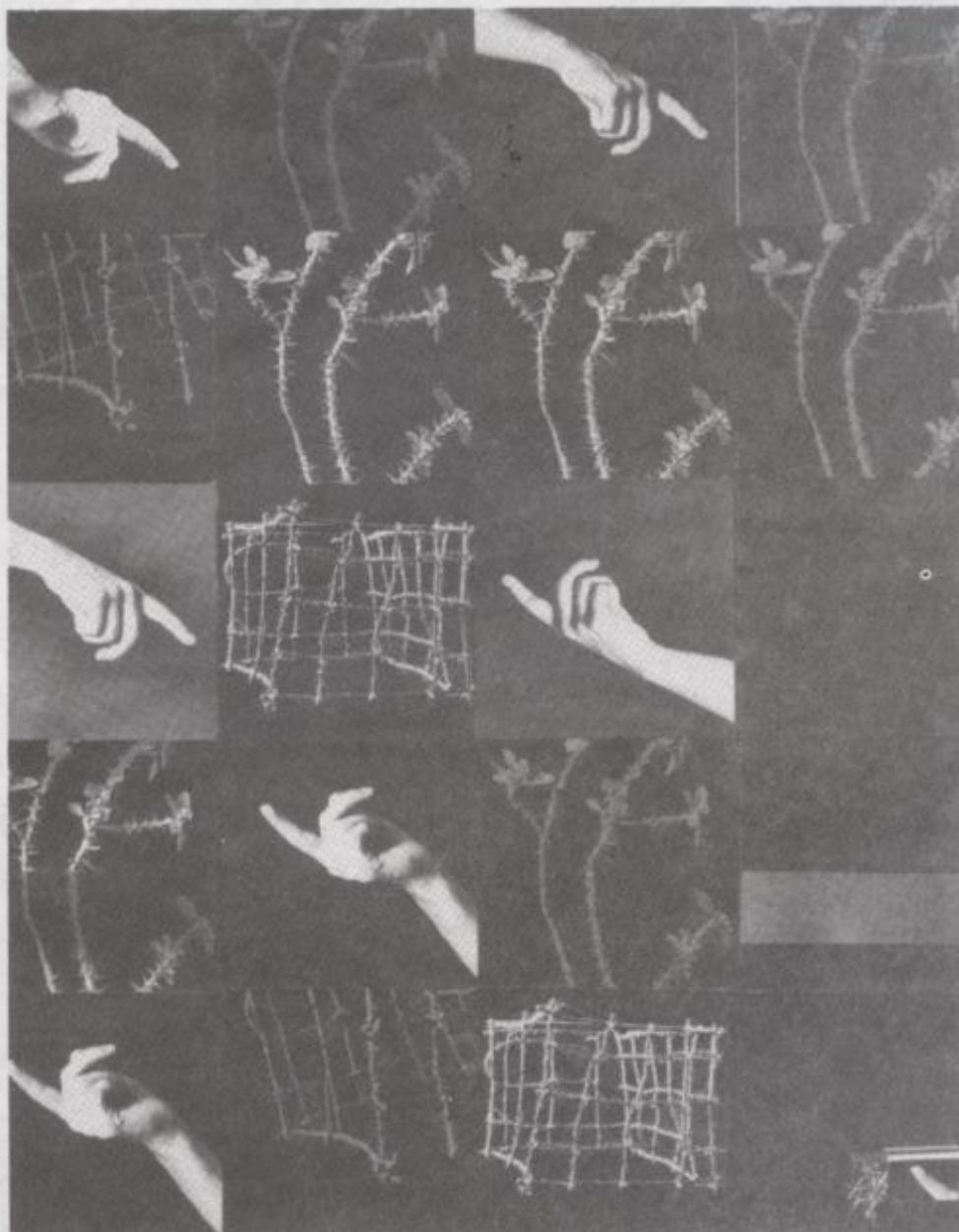
está bien, no era mi novio todavía, pero iba a serlo
o por lo menos, eso parecía hasta que apareciste tú,
tan repugnantemente encantadora como siempre, a pesar de
la edad y un par de libras de más

eres muy rápida mamá
deberías enseñarme tus trucos, tus secretitos de
seducción
¿usas ropa interior de color negro? Escotes
atrevidos?
¿tomas tú la iniciativa o te haces la difícil?
¿a dónde fueron? ¿a un motel o a su casa?
¿bailaste desnuda para él?
¿tuviste un orgasmo o dos o tres?
¿es bueno en la cama, mamá?
vamos, cuéntame
no seas penosa
¿acaso no es la madre la mejor amiga de su hija?
por qué no quieres compartir tus intimidades conmigo
mamita?

mamá cuchicheando en el teléfono
¿con quién hablas mamá?
-Mario, yo creo que mamá tiene un amante
-no, yo creo que mamá y papá se están arreglando
-no puede ser, después de tantos años de divorcio
-en este mundo nada es imposible
-es cierto pero ¿por qué cuchichea en el teléfono
mientras papá lee el periódico en el comedor?

esperábamos una sorpresita tuya mamá
una declaración de permanencia, de intercambio
"no regresaré a Europa, me quedaré en esta miserable
y asquerosa ciudad, todo por el amor de papá"
el amor todo lo puede, el amor es ciego, verdad





mamá?

tan ciego que no te permitió ver que Santiago era mío
y que tú eras mucho mayor que él y que no tenías derecho
mamacita linda, no tenías

el álbum lo descubrí en el cuarto de papá una mañana
que todos salieron y que me quedé sola en casa
me gusta registrar la casa cuando todos salen
quiero saber si ustedes son humanos
quiero hallar pistas, confesiones, intimidades, algo
que me los presente como seres de carne y hueso
algo que los haga no ser solamente papá y mamá sino
personas imperfectas que sufren, que sienten, que sueñan
algo que los emparente interiormente conmigo

cuando leí las cartas no lo pude creer
tuve que re-leer varias veces para comenzar a
entender algo

sacudía mi cabeza y me decía en voz alta:
-¡no puede ser, no puede ser, no puede ser!
los oídos me silbaron

salí de inmediato a casa de Santiago
quise abofetear, escupir, arañar, morder
imaginaba la escena
llegaría a su casa, tocaría la puerta, él abriría y
sonreiría al verme, fingiendo alegrarse por mi presencia
yo le diría una frase, la única que se me repetía una
y otra vez en la cabeza:

-¡conque te estás cogiendo a mi mamá, eh?

entraría a su casa, estrellaría las lámparas contra
las paredes, arrancarías las cortinas, le prendería fuego
a todo

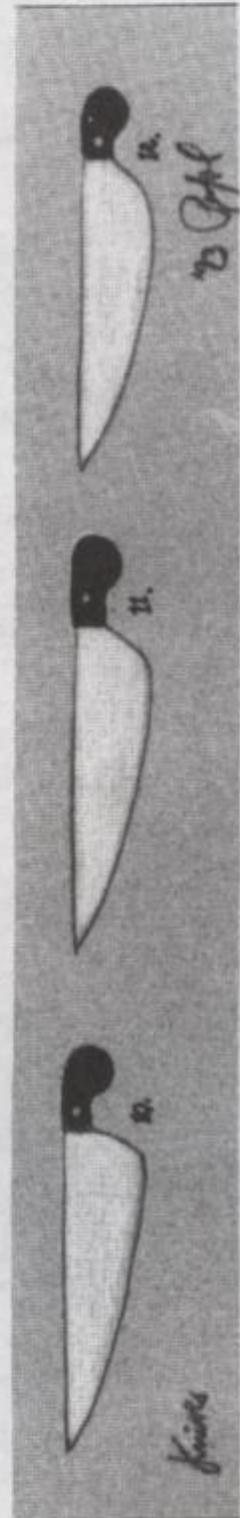
Santiago lloraría arrepentido, sentado en la cuneta
de la calle mientras a su espalda, su casa ardería y
ninguna persona del vecindario acudiría a ayudarlo y los
bomberos no llegarían nunca y cuando al fin llegaran no
encontrarían agua en los hidrantes, problema nada extraño
en nuestra populosa ciudad

la casa de Santiago reducida a carbón, negros
escombritos humeantes

me pediría perdón

y yo le arrancarías la cabeza y se la destriparía con
mis propias manos, como una calabaza madura

cuando toqué el timbre de la casa de Santiago
error mamá error mamá error mamá
mamá bata de delicados encajes



abriste tú la puerta

mamá no llores tanto
se te hinchan los ojos y luego te salen arrugas y no
tengo dinero para financiar tus caros cosméticos
tú siempre tan bella mamá
mamá con cutis de albaricoque
síento mucho que Santiago ya no pueda quererte y que
papá se haya olvidado de tí así tan de súbito
todos creen que viajaste de nuevo y a nadie le
sorprende porque tú siempre fuiste un poco rara e
inquieta, abandonando el hogar y los hijos, abandonando a
todos sin decirle adiós a nadie

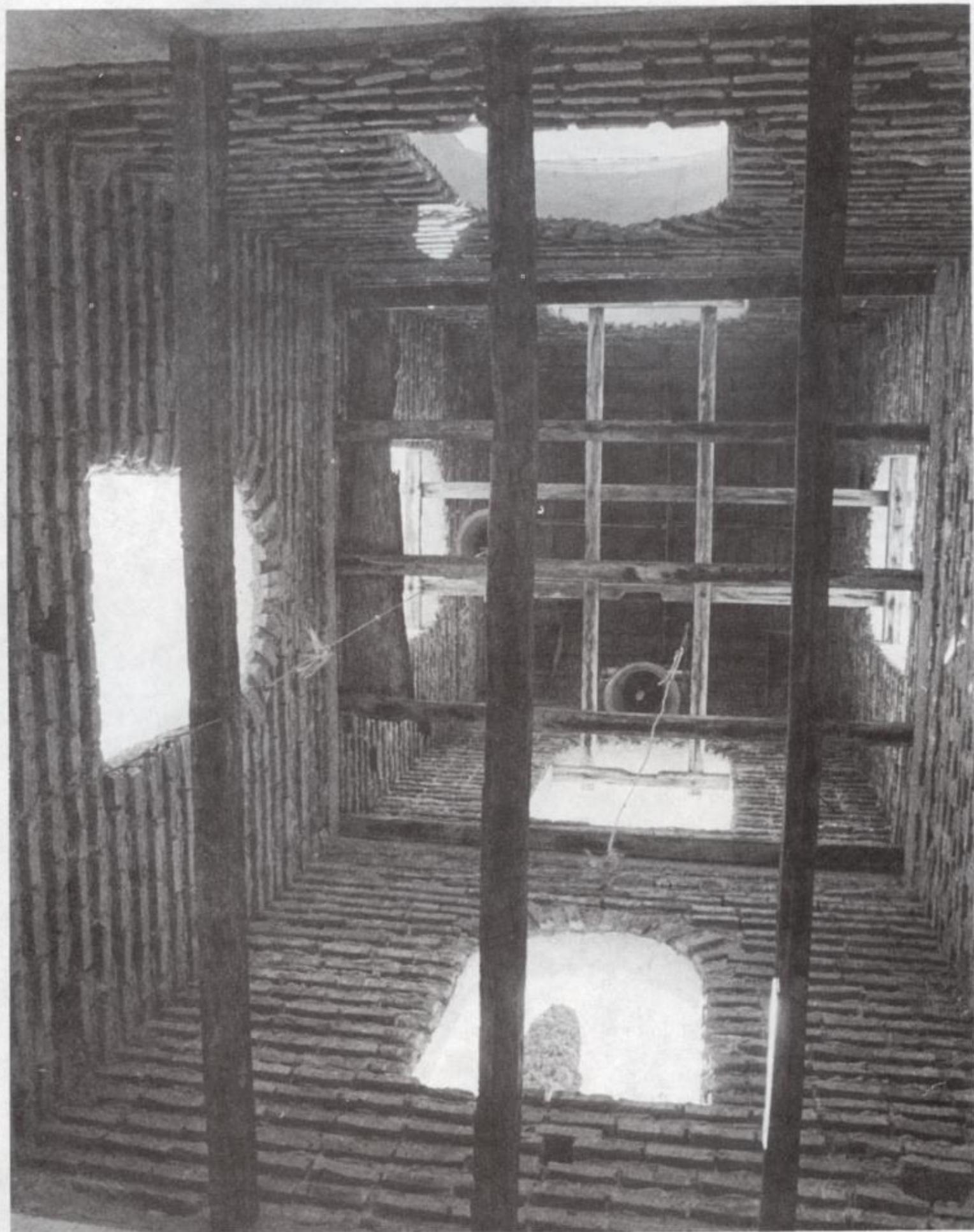
mamá pórtate bien
cúbrete con la sábana, vamos, hazme caso
así te defiendes un poco de las cucarachas y de las
ratas
anda, cómete la comida mamá
no cocino tan mal
a fin de cuentas fuiste tú la que me enseñó a hacerlo
aunque pensándolo bien no te caería nada mal bajar un
par de kilos
así quizás cuando salgas, si es que sales,
conseguirás que Santiago renueve sus votos de amor por tí
o que papá cambie su testamento y te declare su heredera
universal

¿y ése pequeño rasguño en tu mejilla?
ah, perdóname mamá
tengo las uñas tan largas que creo te arañé mientras
te acariciaba el rostro
no seas necia mamá
ya te expliqué todo esto cientos de veces
cada vez que vengo me preguntaas lo mismo
es cuestión de lealtades mamá
¿que no lo entiendes?
hay reglas inquebrantables
y ésta es una:
la mamá *nunca* le quita el novio a la hija

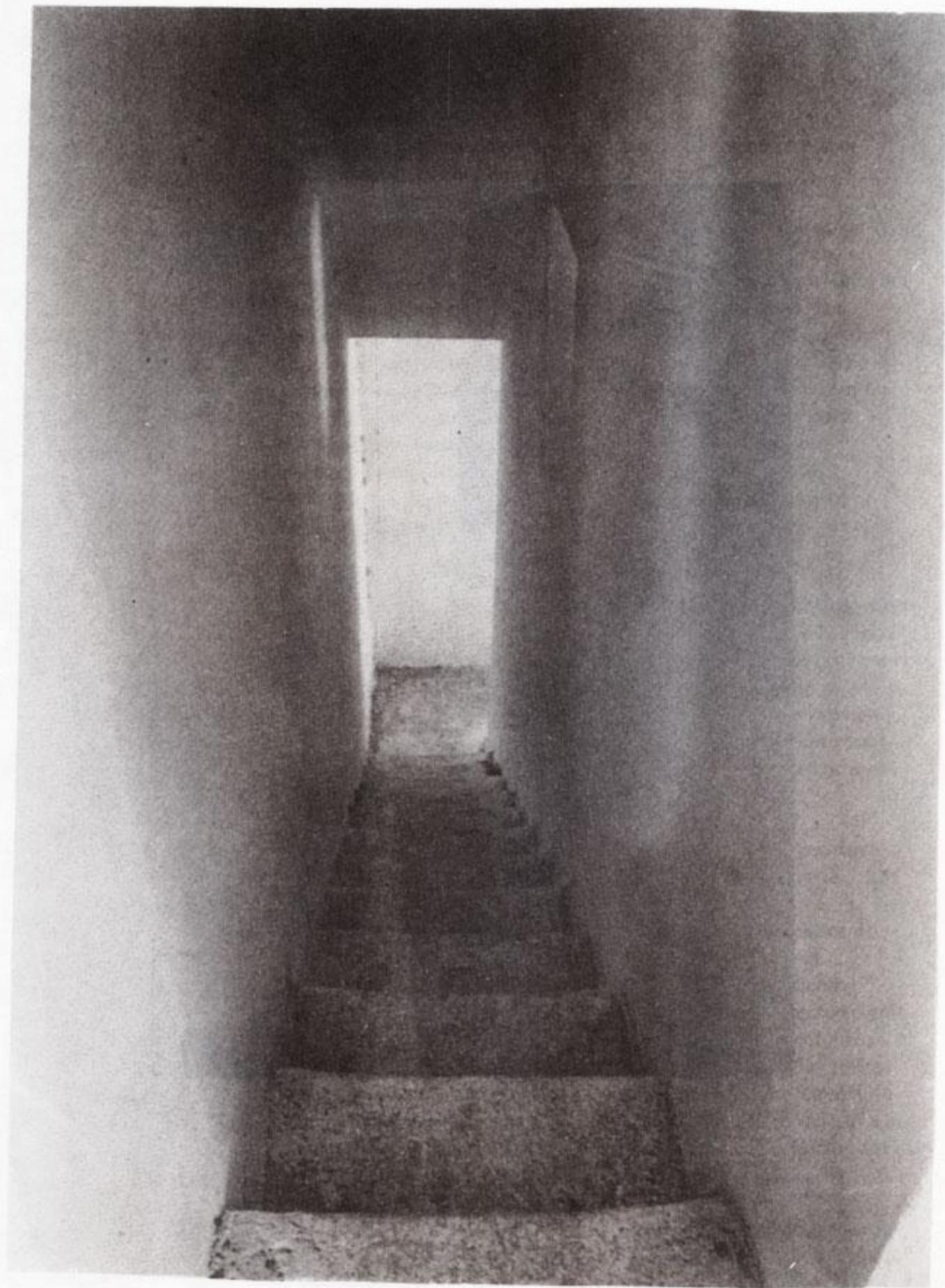
a ver si ahora que te tengo encadenada en el sótano
te lo aprendes de una buena vez.



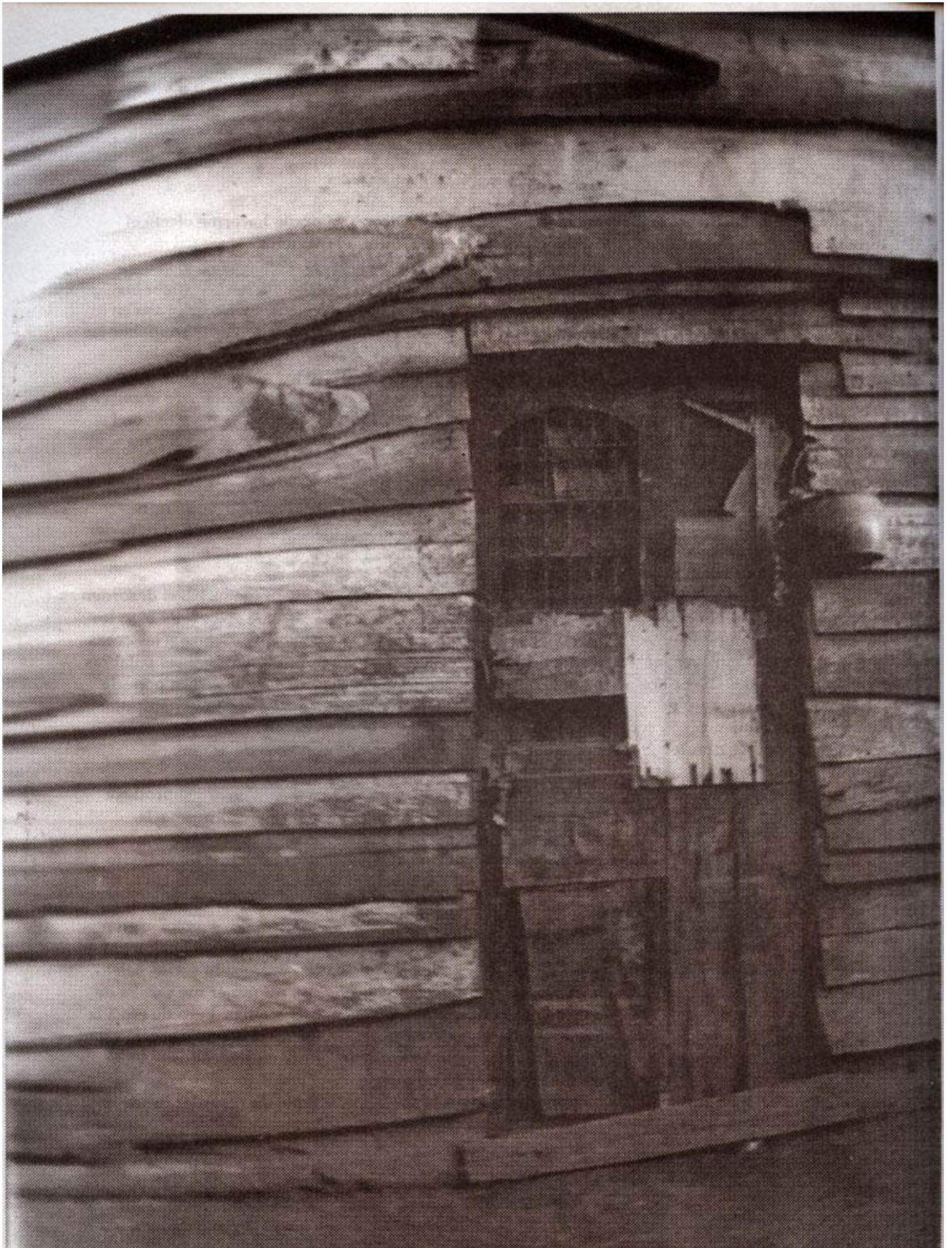
jancinta escudor







Celeste González



6

Todos me creen loco y quizás tengan un poquito de razón. Después de querer explicarles lo que no puedo explicarme yo, opté por el silencio.

De conversador teórico pasé a silencioso, parco y temeroso en estas seis paredes: Norte, Este, Arriba, Sur, Abajo, Oeste.

Quieren todos que converse en su idioma, que me aprenda sus costumbres, que si la camisa es por fuera, pantalones a mi talla y no tallarme la camisa. No está bien andar de mangas largas, que es de burgués la mancuernilla, sabe Dios por qué. Mangas para nada, y ahora las tengo bien grandes, que no sé donde acaban en mi espalda entallándome la camisa.

Callarse puede uno, a veces no.

Sentarse en semicírculo, *por que no en un triángulo?* O distribuir las sillas de manera que no estorben la pasada, si a mi me gustaba quitarlas y cambiarlas de lugar.

Que destinos!, dicen que el hombre es hombre y la mujer es mujer, hay que

abrazarlas y quererlas. Dicen también que estoy loco, que no puedo abrazarla y quiero, pero no es posible.

No todo tiene un solo sentido, un mal puede ser y no ser. Hay que respetar la lógica, el sentido del equilibrio. Las cosas deben tener una función y por lo tanto conservarlas; y yo descomponía una mesa con el serrucho, para colocarle las patas arriba y darle vuelta.

Ese orden absoluto de las revistas de Mecánica Popular, y yo martillaba y martillaba, me gustaba la forma y figura, y el clavo penetrando la madera.

Quisiera recordar cómo se fue descomponiendo mi cabeza. Digo descomponiendo por si me están escuchando, que me parece lo hacen.

La casa estaba distinta. El patio era más grande, o yo me estaba haciendo más chiquito. A ratos vagaba por el pasillo, tomaba las cosas y las colocaba de nuevo en su lugar. El sabor amargo en la lengua me desesperaba y caminaba de un sitio a otro. Mi padre me preguntaba si estaba envenenado, no quería responderle: si le decía sí,

podía hacerme efecto el veneno.

Mi padre hacía trizas las sábanas y las colocaba en una cadena interminable; las anudaba, las cosía, las engrapaba. La casa estaba repleta de tiras, de libros en desorden, apiñados con las páginas marcadas para correr y citar en caso necesario, como los religiosos que siempre tienen el texto listo para dar el tiro de gracia.

Nunca me gustó el desorden y eso lo saben muy bien los dos. Soy alérgico a las cosas amontonadas, a las palabras sacadas del aire, a ponerle fin a las cosas y manipular las conversaciones como en un acto de magia.

Así son ellos, me produce alergia su supremacía.

Ese deseo de mi padre de llevarme siempre la contraria, su erudición enfermiza, el meterse en mis conversaciones telefónicas, el tomar partido en las peleas con mi mujer me sacaba de mis casillas. Pero de eso a la locura que me achacan, están muy equivocados.

Trato de recordar desde

"Un trozo de azul tiene mayor intensidad que todo el cielo"
Alfonso Cortéz

cuando el sonido en mis oídos es permanente, y pienso que lo tuve siempre. Cuando no lo recuerdo no sé donde se escondía, o si es todo un invento, como el día que me casé con mi mujer e ideamos una burbuja para meternos dentro. Allí pienso que empezó el sonido, cuando se fue rompiendo. Dudo entonces porqué siempre termino en este mismo punto de partida.

Dicen que ahora tengo la cabeza en otro sitio, yo me la siento siempre en su lugar. Pero hay noches que escucho sus voces diciendo que tengo la cabeza perdida; despierto y no la siento, pero se que no tienen razón. Entonces, las manos atadas me obligan a golpeármela contra la pared. Siento la sangre caliente y eso me tranquiliza.

Allí es cuando llegan ellos, los que no conozco, y no les gusta que los desafié. Me ven ensangrentado y saben que tengo razón. Casi siempre, después de ese incidente aparece ella. Cada vez que quiero verla me tengo que sacar la sangre. Si ella quisiera podría contarme muchas cosas, podría tal vez leerme algo, o decirme qué

está ocurriendo con nosotros. Sólo me mira y creo que sufre porque me quiere.

Le pregunto si la decisión de tenerme preso fue de ella. Que me explique por Dios que pasa, que delito cometí para que nos cambiara la vida.

No me contesta, sólo me mira. Entonces recuerdo que así fue como empezó todo. Yo dejé de hablar con la gente, dejé de visitar a los amigos, no quería conversar con ella tampoco. Para qué? *Por qué conversar si siempre discutíamos y despedazábamos las ideas.* O más bien, ella despedazaba las mías. No quise hablar con ella más. Me encerré en mi cuarto y cuando ella entraba, yo salía para que no me estuviera preguntando cosas, del por qué la mesa o las sillas. Lo que no me explico es *por qué no está conmigo?* Si ella tampoco quiere hablar. Yo podría denunciarla, para que viniera a hacerme compañía.

Si quisiera podría decirle en secreto a la señora que me trae la comida, que den una revisada en el cuarto donde trabajan ella y mi padre, para que vean todas las



Paroles

cosas que guardan. Van a encontrar retratos metidos en botellas, pieles de animales, esculturas de santos entre almohadas de yeso. Que revisen debajo de las camas, allí escondí muchas cosas para que los amigos no las vieran y supieran que ellos estaban enloqueciendo.

Yo podría hacerle mucho daño. Pero entonces ella seca mi sangre con sus manos y siento como una caricia que me recuerda cuando los dos podíamos acostarnos en esta cama. Cuándo me vas a dejar salir? Le pregunto. Sí, me contesta. Entonces yo le digo que no era difícil decir que sí cuando platicábamos, que no había necesidad de llevarme la contraria junto con mi padre.

Hace días que no escucho la voz de él. No escucho los pasos arrastrados saliendo del baño, ni el sonido de las sábanas rasgándose. Se habrá marchado para no ser más cómplice de ella, en este maldito juego de mi encierro.

Yo sé que muy pronto todo esto tiene que pasar. He aprendido a ser más calmo, seguirles la corriente, ser más listo que mis verdugos.

Por qué estoy aquí pudriéndome en mis cavilaciones? Por qué están ellos afuera escribiendo sobre mí desgracia? Yo podría dar nombres de personas y sus respectivas direcciones, y hacer que registren sus casas, para que se convenzan de que ellos también destruyen cosas, construyen objetos inútiles y se reúnen para admirarlos.

Yo comía con ellos, los entendía y ellos parecía que me entendían. Visité muchas veces sus casas y fui testigo de sus dioses de barro, grotescos altares y espejos, y me bebí junto a ellos cada una de las piezas.

Me quedo en silencio y trato de no pensar nada, hasta que alguna imagen se me queda como clavada en la frente y puedo pasar días con ese pensamiento. A veces son cosas tontas como las letras de algunas canciones pero cuando es su cara, se me hace chiquitito el cuarto para contemplarla, y empiezo a sentir ese sonido, y no siento la cabeza.

Entonces me saco sangre, entonces vienen ellos, entonces ella aparece y sentó que yo también la quiero, y la perdono por tenerme aquí.

Qué pasa, por Dios?!... Solo dice "sí", mientras seca sus lágrimas y me deja solo. No le gusta que la vea llorar. Entonces seco mi sangre.

Pero a veces grito cuando conversan en la sala y sus voces me llegan hasta el cuarto. Grito para opinar porque un hombre tiene derecho a dejar sentadas sus ideas. Entonces no hablan más.

Escucho llorar y parece que no es ella; parece que es un niño, y entonces creo ser yo.

El sonido está en mi cabeza, y empiezo a querer saber dónde comenzó todo, si fue cuando inventamos la burbuja o cuando me fui quedando callado y empecé a esconder todas sus cosas, esas que antes me gustaban y de las que hablaba con amigos que hoy no vienen, pero que ya escribiré sus nombres para que estén aquí conmigo.

Harold Agurto



Claudia Gordillo

M

I

S

t

yolanda blanco

g

o

g

i

a

Cuando sea

Cuando marzo sea
Cuando cubra el vello
Cuando la sangre arrime

Purificarán entonces tu vientre
Leche y miel derramarán bajo tu lengua

Habrás subido el peldaño primero
Iniciado tu menstruó.

Iniciación

Y me dio esta oración
para decirla tan sólo
a las horas de la sangre:
Aprendo del menstruó
Forjo mi contiguidad con la luna
De la ubicua Tierra
arranco mi fuerza
Sé que mes a mes hay un hijo que me sueña.



Unos croquis

I
Dios delineó unos croquis de mujer

Heme de frente y de marfil
Heme de fresa y de perfil

Dudo.
Duro el escoger.

II
Abjuro del vello en el pubis
Yo
déspota de mi flora silvestre:
hago brotar
un durazno.

III

Tuve miedo de mis senos
y los colgué junto a mi sangre

Mirarlos:

Son frutos del pino.

IV

He aprehendido el cuándo de mi piel.
Emprendo vertiginoso río
Hondo cauce
o rumor tal vez.

Largoroso el curso
Ya desde un límpido kindergarten
me pongo en pie.

V

Me auscultan.

Y como!
Soy un palo de naranjo
y voy toda de soles.
Soluciones dispongo:
fue el azar
o los azahares.

VI

Apoyada en lo diestro de mi sangre
como en un día de agosto
ensayo mi asunción

Ligera voy
de estrógeno soy!

Aposentos

Varios animos me habitan,
a muchos cuerpos aposento.
Hay quienes les dicen abismo
paridad dicen cuantos:
Ver la casa de mi cuerpo
ver el cuerpo de mi casa con amplias



Ana Mendieta, Flowers on Body
Performance, agosto 1973

puertas y ventanas;
techo, alero, cobija,
nidal o hamaca,
casa albergue o caverna,
casa labio o espada;
de cuatrocientos hijos
hospedaje, posada.
De espíritu y ansias
y dudas, poblándome.

Debo decir que hubo estrógenos
y humores cálidos
balanceando el acidulce de mis aposentos:
Habitarlos

Númenes

Los nombro
Demiurgos
Duendes
Oscuros númenes

Argumento:
Hálito
Impulso
Alquimia biogénica en ellos
A mis ovarios alzo
Aquí
profundo
alertamente ocultos!

La visión

Han visto?
Lo saben?
Vi todos los vinos!

Apura
aprisa
apronta
Ganimedes
sirvemelos!



Roja mis encías
Mosta
Criba el paladar
de vinos
Divino escancia
Apura
aprisa
apronta.

Dejen al musgo

Cubran con sábanas recién planchadas
mi cama
esta noche

Corten la grama
Riéguenla
Empápenla
Embébanla

Quiero su olor solidario
iniciando mi acaso
Quiero la fruta nueva y no tibia
Desdigo la aspereza del camello
cantándole a las dunas
Entiéndanme:
Dejen al musgo
olvidar la infancia.

Interioridades

Pulsaba el vigor
de sus 28 jornadas,
la historia efímera de sus
reducidos días.
A pálpitos huroneaba
en vuelco, en vilo,
la nidación íntima:
si bajara sangre
si subiera vida...

Costurando mes a mes
el uterino nido,
sopesando entonces curvas
inmensidades de la cita
en las Trompas de Falopio.
resumo esta minúscula célula mía
si subrayo
 vida
 Y de mis cuatrocientos
posibles hijos
 cómo digo?



Pubera

Pubertad formal la mía, de suyo y quietecita:
Hogareando. Presumir de sumo
Desconocer cómo, iguorar todo.
Así, vergonzante, vergonzoso el
modo de sitiar mi cuerpo,
de apuntalarlo.
Sin clases de puericultura, sin afanes,
debut parco y flaco el mío:

Fue mi acaso en su alba la savia nutricia
fue exactitud de glándula en su punto
fue pituitaria avisada, estrógenos prestos.
Yo tengo para mí, ahora sé
que evaden descaminos los cuerpos.
Tal mi sangre y su crianza.

Sonsaca lo propio, se alza

Ombliquea un preciso decir
esta su barriga barriguda
este su tiento

Sonsacona la zagala
secreteando a voces sus recovecos
las prendas íntimas de su pureza
sus predios suyos,
decir quiere del menstuo
decirse enferma

compartirse sucia
Cuántas veces, cuántas,
de pie frente al espejo
proferir silbidos de enmudecida
Y ataviada con la regla y en cuarentena,
al desdoro de la menstruación echar de lado
Entonces, alzar la fuerza de su crianza,
entonces, lo alquímico del sexo

Por la calle, zagaletonas me rebasan, las piropean

Por la tensa calle resuena el piropo
y ahora es ajeno
Son pasares felinos los que hacen volver caras
a encandilados transeúntes.
De otra son los labios sonrientes maliciales;
es de otra la melena, que en eco del incienso,
salacidosa, sacude.
Emperifolladas pasan, encueradas.
De aleves tacones oigo el tac
sobre los adoquines.

Pero yo voy con mis orejas plenas
indetenida, jóvenes caminadoras,
extraña al murmullo
los sus aspavientos
o el gesto

Como gata panza arriba me defiendo
de pajarapinteadas niñas
de sus senos opulentos...

Arrugas

Hay arrugas en mi frente ahora
Son del tiempo
Del dolor
Del tedio
De hembra son.

Son arrugas como diciéndome vieja
una fruta pasada
como quebrando mis senos
como frunciéndome el beso
llamándome hacia nada
gritándome

cállate

Son arrugas menopáusicas

Mas

si marchitada hembra

florezco amiga

Si envejecida mujer

entonces

compañera.

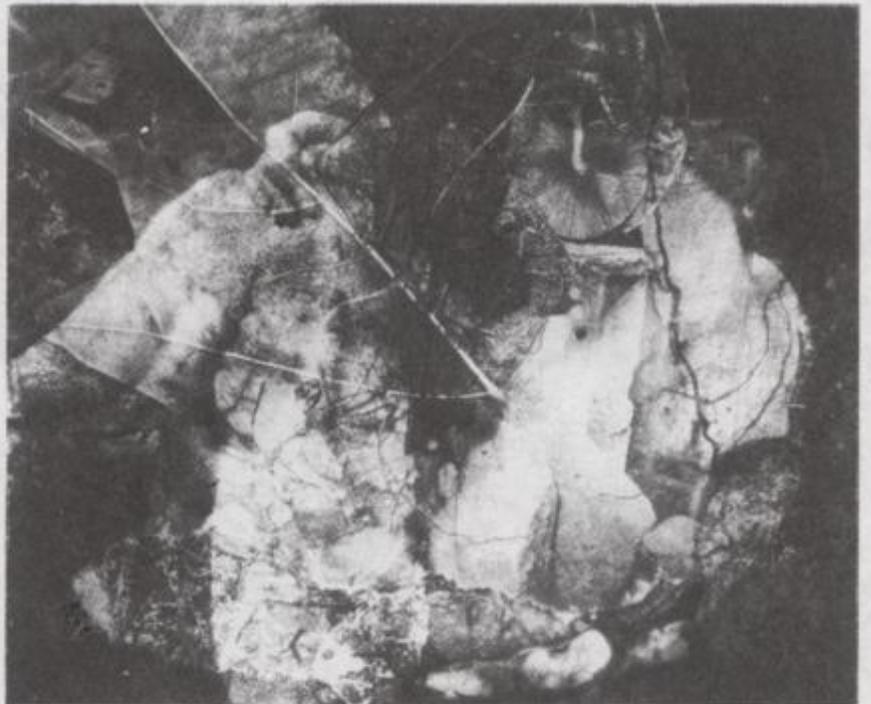
Menopausia

No habrá eclipse de luna
No habrá plenilunio, ni luna menguante
Ni flujo de humores
ni luna de sangre
o gesto metáfora.
distinto de ayer
de mañana
del de esta tarde.
No vendrá ya el pigmalión del cambio
metamorfoseando tus terredades.

No vendrá más la fase
de luna menstruante.

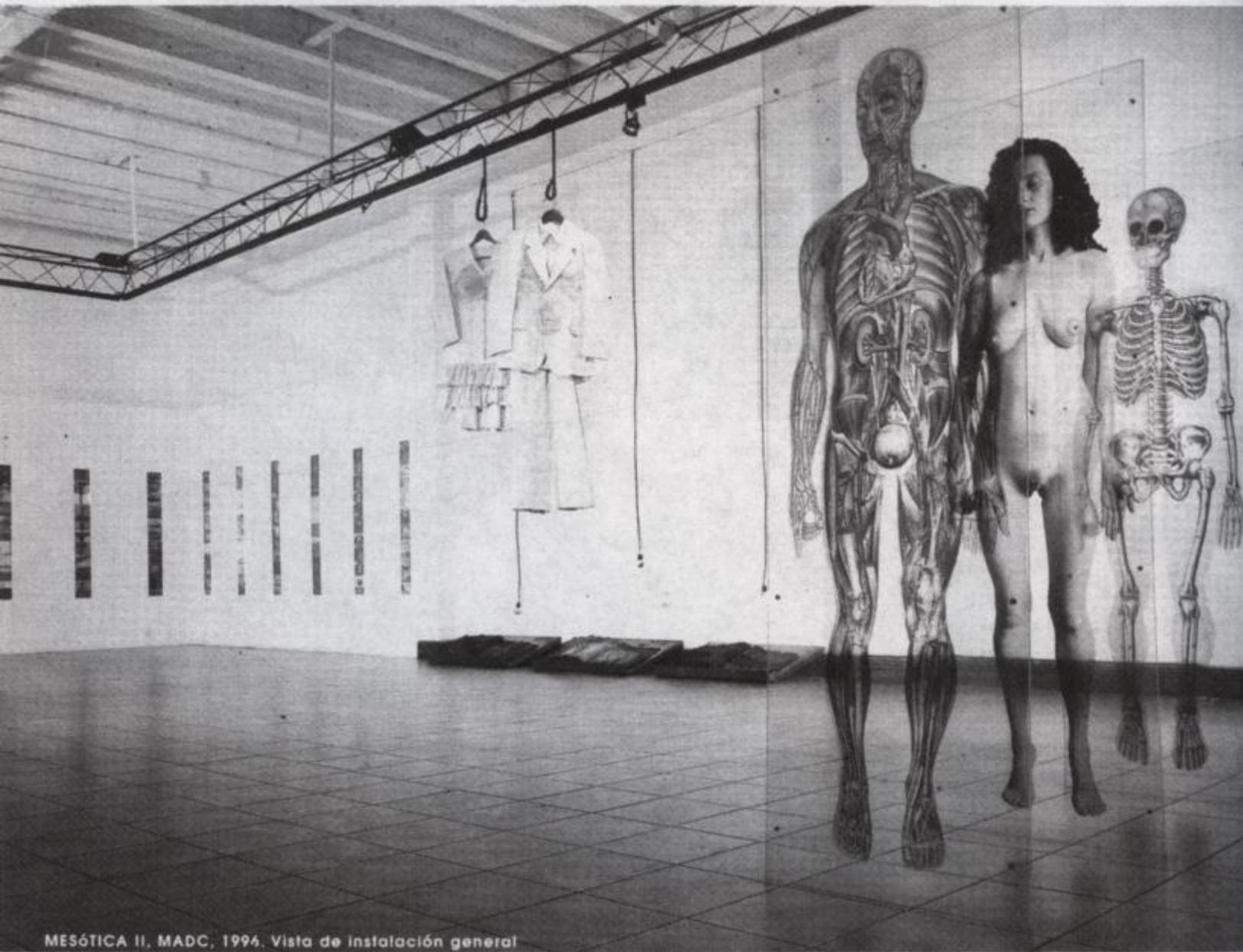
Oración

En nombre del pubis
y de los senos
y de la santa mente
crezca mujer
Amén.



Lisa Gray, *Ancient Heart*, 1992

mesótica II



MESÓTICA II, MADC, 1994. Vista de instalación general

re-generación necesaria
dermis perez león

Mesótica parte del concepto de ser una hibridación semántica para nombrar un espacio geográfico en un tiempo determinado... (alude) al sitio, al soporte, a una gigantesca pared geopolítica... donde llegan a dialogar las diversas expresiones, esta vez de la región misma. (1) Virginia Pérez Rattón.

En 1994, la muestra Ante América (2) completaba su itinerario deteniéndose en Costa Rica. Sus curadores (3) sostuvieron un encuentro con el público costarricense en un foro organizado por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), sede de la exposición. A la pregunta de por qué no había centroamericanos en tan importante muestra, Gerardo Mosquera señaló la ausencia de comunicación y lo difícil del intercambio cultural en la región. De esta respuesta surgió la idea de generar una exhibición que redefiniera la imagen del arte centroamericano alejándolo de las visiones «antológicas», de megaexposición y selecciones desacertadas establecidas por los paradigmas locales.

Mesótica III/Centroamérica: re-generación es una exposición curada por especialistas del área —la Directora del MADC Virginia Pérez-Rattón y el curador Rolando Castellón— con base en los antecedentes que dejó Ante América. De ella toma además, el criterio de no hacer las consabidas representaciones nacionalistas por países (4), de mostrar el multiculturalismo de la región en sus diversas influencias y el de presentar obras que problematicen acerca de la realidad, a partir de la perspectiva del individuo-artista en un lenguaje contemporáneo en cuanto al concepto, la estética y los medios utilizados. Es importante anotar que la muestra centroamericana ha sido dedicada a Gerardo Mosquera.

La exhibición propone además, un diálogo entre naciones con muchas cosas en común, pero aisladas todavía por razones económicas y políticas. Quizás es por esto que las obras se relacionan unas con otras complementándose entre sí, sin que se encuentre identificación alguna con un país determinado.

Tres elementos lingüísticos curatoriales unifican el conjunto: las obras se mueven en el plano de lo simbólico y lo sugerente, apelando a la memoria colectiva o individual; una visión trascendentalista que evita el comentario directo e insurgente; y el predominio de gamas de colores sin la estridencia o «folclorismo» de propuestas acuñadas y establecidas como el «arte centroamericano representativo».

Ubicadas en tres salas del Museo —una de gran amplitud y dos más pequeñas— las obras se han distribuido cuidando armonizar los soportes y colores, valores sintácticos que desaprovechan ocasionalmente los diálogos semánticos que podrían surgir entre las diferentes piezas. Al final se tiene la sensación de haber leído diferentes comentarios de varias ideas comunes, tal vez por el contenido de las piezas y las grandes líneas temáticas —que arrancan de una misma motivación o condición existencial— las cuales se bifurcan en distintos caminos y experiencias.

Lineas temáticas

El problema de la diáspora, la desterritorialización de grupos humanos en las últimas décadas de este siglo, ha llevado a nuevos procesos de transculturación. A nivel individual, estos traslados físicos y psíquicos hacia países del llamado primer mundo, condujeron a algunos artistas a replantearse el problema de la identidad desde la perspectiva de su propia cultura ante la dominante, que les excluye y a la vez los integra al sistema. La dicotomía que se les presenta buscan resolverla proponiendo un diálogo consciente de superposiciones, en el que coexisten elementos lingüísticos cuyos referentes ya se encuentran elaborados en la conciencia colectiva de las dos culturas contrapuestas: la propia y la adoptada.

Patricia Villalobos Echeverría (USA., 1965) plantea un problema de identidad suspendida, de no pertenencia geográfico-espacial por su condición de trashumante. Hija de padres salvadoreños, residente en Nicaragua, El Salvador y por último Estados Unidos, muestra conscientemente esta ibridación. En un recinto cerrado y semioscuro, se escucha al entrar, sonidos manipulados y palabras en inglés, español nahuatl como las divagaciones de un cuerpo ausente. Pesadas cortinas elaboradas con retazos —como su identidad—, muestran la imagen de un nuevo mestizaje, en la representación transculturizada de elementos que sintetizan la vida y la muerte en la Cuatlicue (5) junto a las estrellas de la bandera de Estados Unidos.

Contrariamente, Luis Paredes (El Salvador, 1966, residente en Dinamarca) no reelabora símbolos transculturales sino que se sitúa en la memoria para reencontrarse con una imagen desgarrada y difusa. En sus fotografías sin montar, colgadas de clavos oxidados, el recuerdo llega como una revelación, luminoso, pero fuera de foco y transfigurado. El cuerpo humano es figura-metáfora, detenido en medio de un proceso de transformación, borroso y sin definiciones faciales. Este evoca formas primigenias, objetos rituales de un pasado precolombino, ángeles, vírgenes, seres en posturas que sugieren actos violentos de cuya mezcla resulta el rescate de algo traspasado por el tiempo y la destrucción. El color sepia adquiere entonces un sentido dramático que unido a la manipulación de la películas y las agresiones, cortes, rayaduras, uniones indefinidas y mal compuestas que sufre el negativo, vislumbran la fragilidad de la memoria y el doloroso acto de urgar en la conciencia.

Otra de las líneas temáticas trabajadas es el cuerpo ausente, escindido, escamoteado, el que dejó una particular huella como parte de la historia de un pasado-presente, o el que se sugiere para comentar sobre una situación de violencia social.

En la serie *Historias Paralelas* de Luis González Palma

(Guatemala, 1946) el corpus *fiscus* se encuentra ausente o simbólicamente representado. Sugiriendo la sucesión de cuadros cinematográficos, construye un metarrelato histórico complejo en el que se juega con la simultaneidad y la captación del instante. Los objetos son referentes que tienen un significado en la memoria colectiva para provocar asociaciones dentro del contexto narrativo de su obra.

Casi todo el material procede de documentos, viejas fotos, fragmentos de libros religiosos, iconografía popular de la imaginaria católica y otros elementos diversos que proceden de la historia de su país. El tono sepia utilizado típico en sus fotos- y las cajas de luz en forma de secuencias múltiples adquieren un pathos de historia intemporal y reiterativa, cuyas imágenes adquieren connotaciones que rebasan los límites geográficos. Habla de desapariciones y ausencias en inquietantes imágenes como el pastel de cumpleaños, metáfora del paso de la vida a la muerte; la presencia continua de relojes y una rosa que se transfigura en el movimiento de la hélice de un helicóptero.

Ese sentido arqueológico, está dramática y evidentemente representado en la obra *Historia sitiada* de Isabel Ruiz (Guatemala, 1945). La artista se ha basado en un hecho real para aludir metafóricamente a la Guatemala en guerra. Un conjunto de sillas quemadas *ex profeso*, vela alrededor de imágenes grabadas que sugieren restos animales y humanos. Situadas en forma de cruz yacen sobre un manto oscuro de carbón vegetal que enfatiza el dramatismo del ritual efectuado, con la marcada ausencia de sus protagonistas. ¿Homenaje póstumo o acusación?

Xenia Mejía (Honduras, 1958), sin embargo, es más directa. En su instalación *Memorias*, elabora una contundente metáfora con materiales sencillos y cotidianos. Su discurso no teme ser retórico ni politizado para señalar cómo nuestras sociedades marcan desde la infancia las duras diferencias. Las caras de los niños impresas en tortillas de trigo situadas sobre comales —recipiente típico usado en las cocinas de los hogares populares centroamericanos—, los sentencian a una situación previamente establecida, como dando continuidad a una injusta «tradición» —término que redundante en el cuestionamiento de su propio significado, al tener como soporte un estado de cosas que lo hace conflictivo y contradictorio—. Esto se enfatiza aun más al situar biberones de leche por encima de la escena y proyectar sobre ellos la sombra de una reja, que reafirman la inaccesibilidad de determinados sectores poblacionales, a las necesidades elementales alimenticias.

Las diferencias que se acusan en estas sociedades tienen un efecto dramático en los *Libros de pieles* de

Pablo Swezey (México, 1959, residente en Guatemala). Hechos con látex, simulan la piel humana a la que ha incorporado cabellos y fragmentos de materiales alusivos a partes orgánicas. Su discurso versa sobre las clasificaciones que se han realizado a partir de la pigmentación de la epidermis y el tipo de vellos, históricamente dirigidas a establecer una diferenciación social que no toma en cuenta al individuo, sino que lo excluye prejuiciosamente según el cánón racial. Los trajes que cuelgan vacíos son como los contornos de un cuerpo ausente que no corresponde a esa vestimenta y presentan cicatrices que delatan la huella del mestizaje.

Otro tipo de cicatrices trabaja Patricia Belli (Nicaragua, 1964) en sus textiles -que sugieren la piel- atravesados por espinas y zurcidos en sitios en los que antes hubo una herida. Desde su condición de mujer, hace abstracciones humanas con prendas femeninas de telas utilizadas para la ropa íntima y otras que aparecen como usadas y de desecho. Hay una crítica implícita en el uso de ciertos estereotipos eróticos, como los ligueros, y en los cosidos, que hablan de situaciones existenciales dolorosas, las cuales, aun resarcidas con el tiempo, dejan su huella. Utiliza colores y texturas sensuales y las trabaja como una pintura lo que, a pesar de lo poco convencional del material, continúa una tradición que evidencia su fuerte formación plástica.

Marta Eugenia Valle (El Salvador, 1962) le da otros usos al textil. En su obra *Encuentro dedos mundos* elabora una refinada metáfora de la conquista. Tres amplias telas de lino translúcido que sugieren las velas de un barco, cuelgan atravesadas por una barra metálica alrededor de la cual la artista bordó orlas a manera de ondas expansivas. En el piso yacen cantos rodados como una apacible playa en espera. Sus otras piezas presentadas en la exposición no tienen la contundencia, sencillez y síntesis de esta.

Priscilla Monge (Costa Rica, 1968, radicada en Bélgica) elabora un discurso más complejo, más allá de la lectura referencial del textil y las labores manuales femeninas. Su juego sobre la violencia por el ejercicio del poder, que se cierne sobre todos los individuos se enlaza con el cuestionamiento de la autoría de la obra, la desaparición de la firma y el peligro que hay sobre la propia artista que es además ejecutora. Bordadas primorosamente en lino, se reproducen sentencias de muerte y castigos del

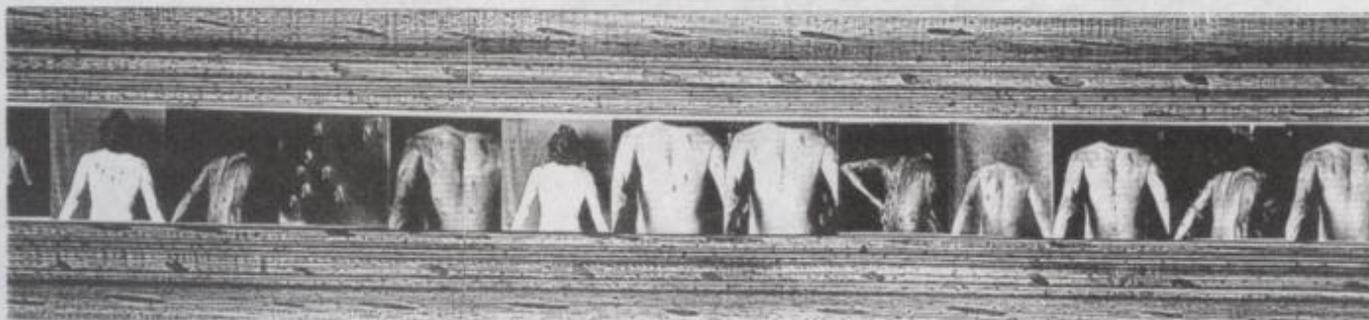
siglo pasado. El cuerpo que va a sufrir aparece como breve referencia en el acta anónima. Las acciones son escamoteadas al público. Irónica y sutil referencia a la muerte a que estamos expuestos cotidianamente y al cuestionamiento de los ingredientes que le dan artisticidad y originalidad a la obra.

Marisel Jiménez (Costa Rica, 1947) hace referencia también a la violencia que se ejerce sobre el cuerpo, pero en su caso a la psicológica, que produce efectos castrantes en la mente infantil dentro del ambiente represivo familiar y la pérdida de la inocencia. Dramática y efectista como un pequeño retablo católico—cuya referencia es clarísima desde el título: *Octavo sacramento*—, pequeños pies elevados en puntillas sobre un pedestal, bajo la luz escenográfica —que representa al cuerpo ausente—, y una puerta metálica alusiva al encierro, hacen demasiado evidente el sentido melodramático en la representación de los problemas humanos.

El discurso centrado en el cuerpo manifiesta la necesidad de re-situarse en un contexto social desde el cual el individuo —en este caso el artista— pueda reinterpretar la historia a partir de su propia subjetividad y experiencia, con el fin de construir otro relato alternativo. Evidenciar su presencia afirma una identidad en un mundo cada vez más fragmentado en la multiplicidad de ideologías y supuestas aperturas de participación en la aldea global.

En la obra de Miguel Hernández (Costa Rica, 1961, residente en Estados Unidos), el cuerpo aparece con plenitud o se sugiere a través de sus órganos internos. Una nota menos dramática y más humana se desprende en su discurso centrado en la sexualidad y el erotismo. La búsqueda de una identidad en la revalorización del placer sexual, lo escatológico y la anatomía humaniza al cuerpo. Dibujado con la precisión y el detalle que se encuentra en los libros de biología, el trabajo hace una clara referencia al deseo, por la provocación lujuriosa que produce asociarlo a lo repulsivo prohibido. El juego de perspectivas y el uso del escorzo en la superficie bidimensional refieren a citas historicistas para recuperar el sentido trascendental del hombre en la pintura.

Por su parte, Karla Solano (Costa Rica, 1971) usa la fotografía para mostrar su cuerpo y desnudarlo, incluso





en su anatomía interna, con cierto efectismo en un acto contestatario en la sociedad costarricense. El cuerpo es sacrificado con el fin de recordarnos de qué estamos compuestos y obligamos a ser menos vanidosos. La instalación está realizada como un penetrable o «sandwich», en el que podemos adentrarnos desde la perspectiva distante y poco emotiva de la artista.

Irene Torrebiarte (Guatemala, 1970) en cambio, sin caer en la autorreferencialidad evidente, muestra parte importante del cuerpo —la espalda—, para comentar sobre el ir de la existencia de manera metafórica. Sus fotografías elaboran imágenes reiteradas en secuencias que reproducen el mismo gesto, la misma escena. En su obra *Vida, tus espinas* y *Laberinto* identifica a las plantas que poseen esta defensa con seres humanos, estas pequeñas armas que todos poseemos y que hieren profundamente cuando nos relacionamos unos con otros.

Por otro lado, las siluetas humanas de Emilia Villegas (Costa Rica, 1967) en el tríptico *Hacernos, Asarnos, Asarnos* forman una secuencia sobre los problemas existenciales que la sociedad contemporánea le plantea al individuo. El alto nivel de elaboración que Villegas imprime a su pieza le resta frescura y la impulsa hacia un discurso modernista reafirmado por el tema. Sin el título irónico nos quedaríamos con una pieza muy bien hecha.

Finalmente hay otro grupo que parte de la reactualización de algunos referentes de la tradición precolombina. Ello responde a la necesidad de reelaborar nuevas identidades dentro del discurso plástico, desde el imaginario social una colectividad a la luz de los acontecimientos del presente. No se trata de mostrar elementos identificadores de una cultura como souvenir de tienda, tampoco tomar tal cual lenguajes que llegan del «centro» como la novedad del día. Las razones son más profundas y son parte de un proceso dentro de la historia de la plástica centroamericana.

Construir una nueva visualidad desde «adentro» con materiales y formas tradicionales es la expresión de una verdadera «cultura de la resistencia». Orlando Sovalbarro (Nicaragua 1943) ex-integrante del grupo Praxis, elabora su lenguaje plástico con la paleta sobria sugerida por la cerámica amerindia y sus formas retoman símbolos jeroglíficos prehispánicos.

Raúl Quintanilla (Nicaragua, 1954) es un guerrillero cultural. En su obra el barro y el maíz toman la defensiva, la ametralladora que dispara maíz se convierte en una auténtica arma de resistencia. Formas y restos arqueológicos dialogan o reflexionan con ironía sobre la colonización y la guerra, la realidad del pasado y el presente de Nicaragua. Regina Aguilar (Honduras, 1954) es menos «agresiva» visualmente pero más

desgarradora. La instalación *Réquiem las horas perdidas* es un homenaje a una labor femenina tradicional que todavía se mantiene en algunas regiones del país: la molienda del maíz con un mazo de piedra. Sin comentarios explícitos, la presencia de la piedra y la mano sangrante dentro de una maquinaria vieja que emite una luz intermitente, refieren al dolor compartido de una colectividad que conserva su identidad desde el pasado.

El mestizaje tiene un valor de repetición en Bayardo Blandino (Nicaragua, 1969, radicado en Honduras). Al tomar como referencia colores de la cerámica precolombina, restaura una imagen ancestral basada en la calidez del barro y la discreción de sus matices. Elabora un mestizaje abstracto que vela con transparencias el cuerpo del hombre, como una huella en el tiempo que reproduce en la imagen de una placa de rayos X que muestra las vísceras y parte de la estructura ósea. El uso del gran formato y la reiteración junto al trabajo de las veladuras sugieren infinitud y sumergen al espectador en la profundidad y misterio del espacio de la remembranza.

Por último, está la pintura paisajista de Rodolfo Molina (El Salvador, 1962), que problematiza sobre el ideal de una naturaleza salvaje y la verdadera realidad de la contaminación y el detritus. Contrapone así la idea desarrollista de la modernidad con la utopía del paraíso que llevó al hombre europeo a cruzar los mares y llegar a estas tierras.

Moisés Barrios (Guatemala, 1946) por otra parte, ironiza sobre el término *Banana Republic* y los paradigmas de legitimación representativos de los centros hegemónicos artísticos. Las imágenes que circulan a través de los medios masivos de comunicación conocidos, nos han impuesto un tipo de arte que las famosas subastas se han encargado de reafirmar con su poder. Vuelve sarcásticamente sobre el tema de nuestra aceptación de esa imagen estereotipada y de asumirlas tal como nos ven en sus nuevas políticas de la otredad, lo que no deja de ser otra forma de seguir percibiéndonos exóticamente.

Mesótica II es un primer paso en pos del diálogo centroamericano y la divulgación de algunos discursos artísticos sin que medie razón política alguna, como suele suceder en estos casos. Es la primera muestra curada desde y por profesionales de la región, lo que sienta un gran precedente para que empiecen a abor-darse exposiciones desde puntos de vista propios. Hay que hacer meritoria la decisión de que esta exposición pueda hacerse itinerante en otras latitudes.

NOTAS

1. Texto de presentación de Mesótica II por Virginia Pérez Latorre (monografía).
2. Año America, exposición realizada con motivo de los 500 años del descubrimiento. Entre los múltiples proyectos exhibidos se presentó el mapa interactivo y presentado en el recorrido de San Pedro San.
3. Genaro Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León.
4. Dibujo de los 20 artistas participantes 6 de ellos, se encuentran produciendo obras de su país de origen. Otros diez en sus 11 de los artistas participantes con muestra.
5. Figura artística que plantea en sus elementos la dualidad de la vida y la muerte.

Patricia Villalobos

Retazos : audio-instalación en la cual Patricia Villalobos Echeverría plantea un problema de identidad suspendida, de no pertenencia geográfico-espacial por su condición de trashumante. Hija de padres salvadoreños, casualmente nace en Memphis, Tennessee, crece en Nicaragua y El Salvador, regresando finalmente a Estados Unidos. Conscientemente en su obra se vivencia esa hibridación producto de su historia personal. En un recinto cerrado y semioscuro, se escuchan simultáneamente al entrar varios discursos poéticos superpuestos en una grabación en inglés, español y náhuatl como divagaciones de un cuerpo ausente. Pesadas cortinas elaboradas con retazos -como su identidad- muestran la imagen de un nuevo mestizaje, en la representación transculturizada de elementos que sintetizan la vida y la muerte en la Cuatlicue azteca junto a las estrellas de la bandera de Estados Unidos. No sólo se habla de transculturación sino también su discurso es una reacción contra la enajenación vivencial, la discriminación y la homofobia.

Cortinas

Cortinas

las cortinas se ajan, stretch, rompen y encojen as I slip
through
esta tela — tierra — guerra —
se transforma en gelatina — transparente yet distorted —
ya no me veo -

"me sobra tela para protegerte"

all the cloth in the world es muy poca - to hide me from
myself — y al mismo tiempo encubrirte — save your face —
guardar las apariencias -
dirty laundry — la ropa sucia se haya en casa

¿pero how do you wash desire?
¿y qué casa sobrevive semejante limpieza?
¿y por qué your deseo is más válido than mine?
¿and how do you cover un sentimiento?

"I have more than enough cloth to protect you" "me sobra tela
para protegerte"

burning under this tegument hilado en pena
secrets in hiding - buenos secretos -
necessary ones — ¿para vos o para mi?

" I have more than enough cloth to protect you"

las cortinas
dañan y arden
la fabrica sofoca and asphixiates
as i traverse esta cortina's burning clutch
su textura scratches — for its fibers deface as they slide
across my skin
as they obsessively cling on to
hide me in its folds
the cloth imprints mi piel - branding - quemando - grabándole
en cada vena tu resentimiento and shame —

áspera caricia - stroking my skin - stripping it - striking
it -
cada ternura recordada en cada cicatriz
nothing separa cloth from skin
each fiber and vena se intercala

"me sobra tela para protegerte"

the cloth becomes parte de mi piel
revealing my imprinted vestment
cubriendo nada — revealing everything —
cada secreto

mi piel se hace algodón — sábana usada — used sheets —
recordándome
reminding me of all I have bed
cosidas de algodón, bordadas en lino y reforzadas con
polyester.
la piel/tela es fuerte — llena de ignorancia y deseo

i feel the eyes upon me —
the stars measure me
cada una midiendome — cada una pidiendome que me le desnude —
and the dance is the same as I denude myself over and over in
a cyclical and interminable dance —
un cezontzishnuhuas stars become eyes that measure and
remember

the moment transforms me — el deseo de salir torces me to
enter
never ending — diáfanas y resbaladizas —
siluetas de momentos esparcidos — siluetas de pena
imitando — caminando — desesperándome

nahuangloñol

estas palabras son ajenas — las presto
y les hago la guerra: molding - stretching - fitting
las uso, pero no me pertenecen — mine andan perdidas —
slipped in between
vocales, fonemas y verbos divagan por las tardes de
antaño, melancholic and melodramatic days — gritos and sighs
of
anguish, boredom; desagues y sin ganas se mueven between
precise words
whose meaning is practical, defined, exactas, concise

palabras que no dejan lugar para... rodeos...
or doubt...
or whispers...
o murmullos...

todo tiene su medida, meter, metáfora — military rhyme
pero entre medio de sus ranuras — se cuelan otras
intermingled - long - diáfanas - superfluas

y confusas they seep out through the cracks
in between measured comas, hyphens y comillas

y en su lógica de disfrasismos they mix with borrowed tongues
and

ofrecen sentidos completos and whole — encontrándome —
haciéndome nahuangloñol

ya

molidas en un metlatl not of stone pero

made up of mayan, choco and risa son resbaladizas, aguadas,

chiquitas, sliding through apertures se mezclan mis

tíatollis — palabras — words — y se desbordan por mis

agringados labios — al pronunciarlas my lips become full

of pinahua, perfidia, opportunity, nemiliztli, conquest,

desire, rape

from these peleadas tíatollis nace este chacuatol de verbos, influences, voices

revueltas, mezclándose

haciéndome — revealing me — denuding me

Cuerpo

Its bone structure hints of nimbleness through

forests, jungles, swamps

apartando matas, moluscos,

gnats, flies, vichos

zancudos, sudor...

Fue también aventurero,

conquistador, imperialista,

clasista, opressor, curious,

militant, invader,

anhilitator, colonizer

al recorrer su estructura I also

remember the softness of silk,

lino, talco, perfumed water

calloused feet, dark skin

so unlike mine

me averguenzo al tocar the

softness of my soles,

suáve de carácter — watered down,

débil, deserter, traidora de cultura,

asimilada, americanizada,

whore, degenerada



Corrientes

A cosmic current envelops me
en su movimiento estelar
Backwards, forwards
me mece hacia arriba y abajo entre
Mística y Lógica
Past and Present
Indio y Blanco

Bordes/Edges

I slide my tongue sobre
bordes irregulares
su forma cambia con cada pase
revelando nuevas voces
que cambian el tenor de mis
palabras

Piel de Culebra / Snake Skin

Entro con mi vestido piel de culebra
the snake skin forms perfect designs
disfrazando el movimiento interior
inferior

llevo gafetes hechos de estrellitas de oro
hearts and hands — an intricate lacing
along the hem

me miran con ojos de admiración
burla, envidia, pesar,
echoes of laughter and words
mesh en un gran murmullo

Pero el vestido se mueve con su propia
insistencia
insolencia
dragging the hem along
marble floors, earth, wooden planks,
cement platforms and smooth linoleum

The stars twinkle changing
into a million eyes



Patricia Villalobos

parpadeando al pasar por estos corredores,
puentes, cuartos, hallways, gardens,
quintas, fincas, calles, highways, streets
borders

Por fin me quito el vestido
only to reveal
its design imprinted on my skin
leaving in relief its reptile tracks

Nunca lo olvides / Never Forget

I've heard it only once
Never forget - nunca lo olvides
me dice mi mami
Duele mucho el oír y recordar
que también nosotros fuimos
parte de los wet back refugiados
that our initial entrance
fue a puras pedradas
común, triste y amontonados

The smell of café con leche was
left behind in a hurry
as military boots pisaban y pateaban
anything that got in their way

Everybody else stayed but my mother
unable to cope with forgetting what was behind
Este frío me entra hasta en los huesos
she says now when she visits me
I, whose passage fué más fácil,
diferentes tiempos, other circumstances
no longer teniendo que cambiar
but changing what I came to

How Many Times / Cuantas veces

Cuantas Veces, cuantas veces
entro y salgo
muerdo t beso



Patricia Villalobos

Las Visitantes



Mildred Largaespada

Un día tan soleado, con canto de pájaros a lo lejos y jardines adornados con flores coquetas no es el mejor escenario para un funeral. Los dolientes que aquella tarde enterraban a su ser querido habrían preferido una tarde opaca, con amenaza de lluvia y cielo encapotado para que la vida reflejara el estado de sus almas. En cambio la naturaleza parecía estar de fiesta y la claridad del día semejava una burla a la despedida del muerto.

El ambiente no evitó que el dolor se le calase en los huesos a Susana quien cumplió con el rito del entierro a punto del desmayo. La soledad empezaba a invadirla en la medida que las paladas de tierra caían sobre la loza que sepultaba al féretro. Los condolientes empezaron a despedirse y ella, sola como estaba, se quedó hasta que el último grumo de cemento quedó colocado. Experimentó la sensación de abandono y desconsuelo que acompaña a los vivos que despiden a un muerto. Esa soledad sola solitaria se le pegaba al cuerpo como vestido mojado. Se acomodó los anteojos oscuros, salió caminando del Cementerio Oriental bordeando tumbas de distintos tamaños, atravesó el portón, subió a su carro y sólo el ruido del motor en marcha la devolvió a la realidad. Condujo en silencio por la calles sin percatarse del atribulado correr de los buses que la toreaban. Pudo haber chocado con alguno pero por primera vez en su vida ningún carro hizo amago de venírsele encima. Llegó a su casa de Altamira, abrió el portón, metió las llaves a su bolso otra vez, se quitó los zapatos y se lanzó a la cama con los ojos idos en el techo. En el camino quedó su estela de dolor. Larga, densa, penosa y amarga construyendo un camino fabricado por la tristeza. Y por el llanto.

El corazón no tenía fuerzas ya para aguantar tantos recuerdos. El día se proponía como un tormento. Quizá por eso durmió un poco. Quizá por eso, o porque tenía sueño. Los músculos se le fueron aflojando y tal vez logró soñar un rato.

No habían pasado dos horas desde su regreso cuando sonó el timbre de la puerta. Susana pensó que alguien vendría a darle las condolencias y abrió confiada. Una mujer de baja estatura, vestida con falda floreada y camisa blanca, de ojos pizpiretos, le brindaba una sonrisa cómplice. La hizo pasar contagiada de una intimidad inusitada ante una extraña. La mujer le explicó que no se conocían, ni conocía al muerto, su padre, pero logró dar con su paradero gracias a su estela de dolor que todavía cubre la carretera. "Sentí un estremecimiento cuando usted pasó veloz frente a mi casa. Y tuve que venir a verla". Susana no entendía nada y creyó estar soñando todavía. La mujer continuó su relato: "En el momento en que pasó por mi casa usted recordaba cuando su padre la acompañó a su primer día de clases. La vi vestida con el uniforme escolar y con cara de miedo evitando llegar a la entrada del colegio. Con sus pequeñas manos usted se aferraba a su padre, quien le daría la valentía necesaria para entrar a ese edificio. Todo eso me dijo la estela de dolor que usted salpicó por el camino. Yo lampaceaba el piso cuando sentí una leve punzada en mi propio recuerdo y el detalle de la niña que camina hacia el colegio cogida de la mano de su padre era la imagen viva de yo y mi hijo, muerto recién por una gastroenteritis. Nada más



quería decirle que comparto su dolor", manifestó la mujer dándole un beso. Y se marchó.

Susana quedó intacta como una recién asustada. No conocía a esa mujer que le había adivinado su vida. No la había visto jamás hasta hoy. No comprendía como una total desconocida la visitara trayéndole sus recuerdos más íntimos. El cansancio, la confusión y esas fuerzas debilitadas que produce el llanto continuado la tiraron a la cama con todo y ropa. Ya era de noche, había pensando demasiado. Susana durmió inquieta.

Al día siguiente, un sábado fresco y claro, algunas de sus amigas la llegaron a acompañar desde el desayuno. Entre todas intentaron conducir la conversación por temas un tanto frívolos para evitar que la muchacha se hundiera en sus recuerdos. Cocinaron juntas un almuerzo y disfrutaron de la sobremesa. Terminado el café la dejaron sola.

Estaba a punto de anochecer cuando el timbre de la puerta de entrada sonó. Afuera se encontraba una mujer tan joven como ella vestida de luto y con un sobre color blanco en sus manos. Susana la saludó cordial y la otra joven pidió disculpas por llegar a esa hora pero aclaró que durante todo el día de ayer permaneció ocupada y no había podido acudir. Le comentó que vivía a un kilómetro y medio de su casa, sobre la carretera y que tarde por la noche, cuando regresó de su trabajo, percibió su dolor abandonado sobre el asfalto.

-¿Cuál dolor? -Susana pide explicaciones.

- Pues, el suyo. Ahí lo ha dejado tirado en el camino.

"Latente estaban sus recuerdos como los míos anoche", expresó la mujer con un brillo en los ojos que amenazaba con llanto. Hace poco, prosiguió la joven, murieron mis padres en un accidente automovilístico y todo el amor y apoyo que he recibido en los últimos días no han sido capaces de regresarme a ese estado de natural protección que una tiene cuando su madre y padre viven. La soledad que usted dejó en la calle frente a mi casa es la misma que hoy me acompaña y por eso he venido a decirle que la comprendo.

La joven habló extrayendo del sobre una foto en las que aparecía con su madre difunta. Susana exclamó para dentro de sí del asombro que producen las coincidencias. En la foto de la visitante aparecía la madre de ésta con ella en la misma posición y en el mismo Parque Central de Managua donde Susana y su madre se tomaron una foto hace algunos años. Quién sabe si hasta en el mismo día, dada la juventud de la joven. La visitante se fue luego de darle un abrazo.

Susana cerró y se recostó en la puerta cerrada. Al momento abrió, salió a la calle esperando encontrar rastros de esa huella de dolor que suponía dejó en el ambiente, pero no percibió nada. Ni una nube de lágrimas. Ni una señal de angustia. Ni una línea de recuerdos tristes. La noche era una noche cualquiera y ni Luna había. Todo lo que pasaba era difícil de entender.

El día siguiente, un domingo, Susana despertó con la certeza de tener nuevas visitantes y se vistió para la ocasión. También preparó unas reposterías y refresco de cacao con leche para ofrecer a quien viniera. En

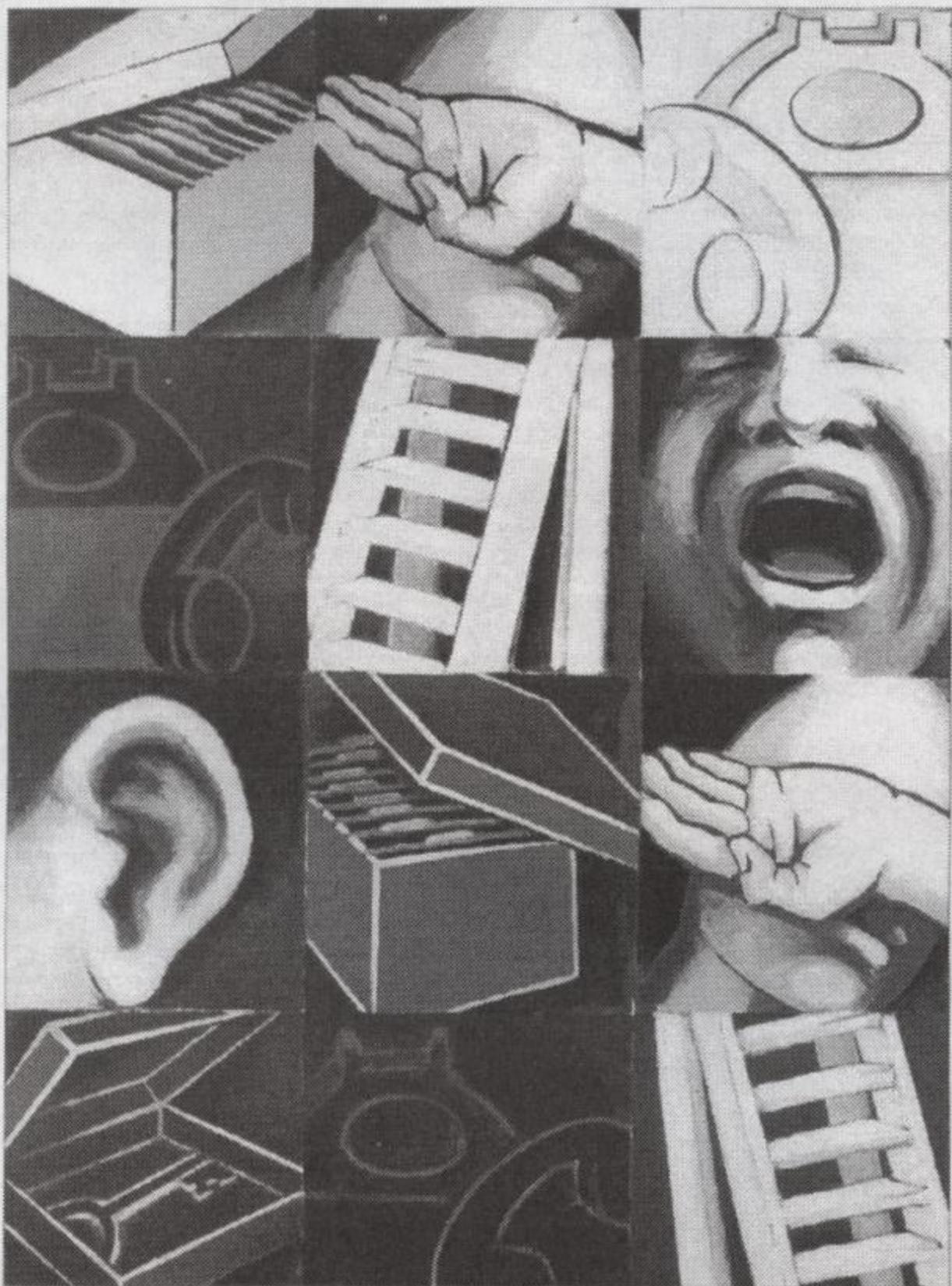


efecto, alguien tocó a la puerta y ahora Susana hizo pasar hasta la sala a la desconocida de turno. Esta era una mujer un poco mayor que ella, con el cabello corto y maquillada en exceso, quien aceptándole una torta de leche y un vaso con agua empezó a contar que a la altura del barrio El Dorado, es decir, no tan largo de esta casa, había sentido a Susana con apenas 16 años. ¿Recuerda cuándo estaba decidiendo su carrera universitaria?, preguntó tan tranquila la mujer con esa confianza de quienes te conocen desde que usabas pañales. Pues a ella le había pasado algo parecido con su hermana mayor. Recordó que en aquella época su hermana actuó como sustituta de una madre que las había abandonado y ambas eran una a la hora de tomar decisiones. Pues ella -dijo la mujer- repitió las mismas frases que su padre dijo en el recuerdo que pasó frente a mi ventana la mañana de ayer. Era un recuerdo triste y usted lo dejó por ahí vestido de nostalgia. Por eso vine, para decirle que yo también había vivido un apoyo total en horas cruciales. Ella me había dicho: "ya que no podemos meterle mucho a nuestros estómagos ni nada, al menos metámosle algo a la cabeza". Según entendí, su padre le dijo lo mismo, concluyó su relato la mujer. Susana no cabía en su asombro. Cabeceaba insistentemente ante lo que la mujer decía persiguiéndole mentalmente las palabras sabedora que continuaría igual que si ella lo habría dicho. Era demasiada coincidencia, se repetía, negando la verdad que tenía frente a sí. Y es que esa extraña mujer recitaba tal cuál lo que su padre dijo.

A la tarde otra visitante le llegó con el mismo cuento de la estela de dolor que indicaba el camino hasta su casa. Al día siguiente llegaron cuatro plañideras desde Masaya que se atacaron a llanto limpio en el jardín y no hubo manera de contenerlas durante cuatro horas. Dijeron que habían llegado siguiendo sus huellas sobre el camino. A la mañana del otro día tuvo dos visitantes y al otro día tres mujeres llegaron y al otro también, pero esta vez sólo fueron dos las visitantes. Todos los días de los siguientes nueve que transcurrieron desde el funeral Susana estuvo ocupada recibiendo visitas, mujeres todas, con historias idénticas a sus recuerdos de hija doliente.

Al décimo día nadie tocó a su puerta, pero no hacía falta. La pena se había disipado, extinguido o repartido entre todas esas mujeres que habían acudido para quitarle un peso de encima. Al parecer, su estela de dolor ya no marcaba el camino del cementerio hacia su casa y viceversa. Susana ya no siente que le punzan el alma. Se siente liviana de aquella pesadumbre, esa carga triste que asomaba en sus ojos la semana pasada. Su cuerpo disfrutó del día soleado y ella hasta cantó un estribillo de un popular *jingle* de la radio.

Mildred Largaespada



Key 1997, Acrylic

John Pitman Weber

TRANQUILOS

ESTÁBAMOS MIENTRAS ZOILAMERICA CALLABA

El silencio es la edificación más dolorosa, se habla y suceden derrumbes. tranquilos estábamos, con esa tranquilidad que produce el poder, la seguridad del mundo a nuestros pies. A diario alguien calla, a diario alguien habla. Hoy está de moda hablar. Porque hoy se sabe lo que está mal, lo que nos dejó un sabor a mierda en los labios, esa basura de país que hemos heredado. Porque hoy lo sé, y porque siempre lo supe debo callar, no decir que aunque soy hombre también he sido acosado [Válgame aclarar a quienes les gusta la palabra, no es acoso, es acosamiento]

Corrían los años histericos de la revolución, yo era un niño nunca una niña, y el bigote y las palabras llenas de utopía y el hermoso comandante invitaba a morir por la revolución. Luis, el de la casa vecina, no gustaba de cocinar, por eso un día que estaba lista la cena y mi hermana que lo quería, Luis llegó en una caja cobijado por un trapo rojo con negro y no quiso cenar. Toda la noche se la pasó callado hasta que lo enterramos. Fueron un montón de chavalos los que no quisieron cenar, no había mucho que comer, se callaron. El mismo hermoso comandante quizás esa noche se levantó a tomar agua y se desvió de camino hacia el cuarto de la muchacha.

El tiempo todo lo vuelve falso. Los años largos de lucha y sueño estaban llenos de agua sucia. Hoy lo sabemos, siempre lo supimos. Por eso, porque cada día se nos ha ido derrumbando un sueño es que no creo en vos, ni en tu padrastro. Por razones de historia

La opinión pública no considera delito el abuso sexual intrafamiliar, ha sido pobre el impacto de las campañas, se sugiere resolverlo reuniendo a la familia para contarles el problema

Mamá, papá y los niños sentados a la mesa. !Ah y la niña, la olvidaba! .Cerrá la boca para comer! Y acostáte temprano.

-Mi papa me tocó.

-Es de mala educación hablar con la boca llena. ¿No entendés?

-Me dijo que si se lo chupaba me daba un caramelo.

-!Amor! No le des caramelos a esta chavala se le van a picar los dientes, después no vamos a tener para el dentista.

HECTOR AVELLAN



Resistencia y poder en La casa de Bernarda Alba

Introducción.

Michel Foucault en el primer tomo de su Historia de la Sexualidad, subtítulo: "La voluntad de saber", sostiene que "el poder se ejerce a partir de innumerables puntos y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias" (1: 114). Esto no supone la existencia de una superestructura que ejerza un papel regulador, sino la de relaciones de poder que "constituyen los efectos inmediatos de las particiones, desigualdades y desequilibrios que se producen..."; en consecuencia, agrega, dichas relaciones "desempeñan, allí en donde actúan, un papel directamente productor" (1: 114). Esto nos sugiere la presencia de fuerzas que se articulan para constituir eso que llamamos poder, las cuales están localizadas en distintas posiciones, en virtud de una suerte de don de ubicuidad. Más adelante, Foucault afirma: "Hay que suponer que las relaciones de fuerzas múltiples que se forman y actúan en los aparatos de producción, las familias, los grupos restringidos y las instituciones sirven de soporte a amplios efectos de escisión que recorren el conjunto del cuerpo social" (1: 115)

Lo anterior forma una línea de fuerza general que "atravesamos los enfrentamientos locales y los vincula; de rechazo, por supuesto. Estos últimos proceden sobre aquéllos a redistribuciones, alineamientos, homogenizaciones, arreglos de serie, establecimientos de convergencia" (1: 115). De conformidad con lo afirmado existe una corriente de retroalimentación entre las distintas fuerzas que hacen posible el poder, el cual -según el pensador francés- "viene de abajo" y no supone "una oposición binaria y global entre dominadores y dominados" (1: 114)

erick blandón
dibujos Federico Garcia Lorca

A continuación, Foucault nos explica que las relaciones de poder son intencionales y no subjetivas. Esto quiere decir que ningún poder se ejerce sin miras y objetivos; pero también nos previene de no buscar un sujeto individual, una central de inteligencia o de poder, casta o gobierno, controlando la racionalidad del poder. Foucault más bien vislumbra dicha racionalidad en tácticas explícitas que, encadenándose unas con otras, solicitándose mutuamente y propagándose [...] dibujan finalmente dispositivos de conjunto: ahí la lógica es perfectamente clara, las miras descifrables, y sin embargo, sucede que no hay nadie para concebirlas y muy pocos para formularlas: carácter implícito de las grandes estrategias anónimas casi mudas, que coordinan tácticas locuaces cuyos inventores o responsables frecuentemente carecen de hipocresía (1:115—6) Estamos en presencia de fuerzas que operan de acuerdo con códigos preconcebidos 'no se sabe dónde'; pero que resultan eficaces para la consecución de los objetivos buscados; tales códigos conforman el discurso que se pronuncia e invoca antes, durante y después de la ejecución de dichas tácticas.

Sin embargo, donde hay poder hay resistencia. Esa resistencia, aclara Foucault, nunca "está en posición de exterioridad respecto al poder"; y agrega: "Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder. Respecto del poder no existe, pues, un lugar del gran Rechazo —alma de la revuelta, foco de todos las rebeliones, ley pura del revolucionario" (1: 116) . ¿Estamos ante la presencia de los polos contrarios que se atraen y rechazan en el juego dialéctico de Hegel? Obviamente, pero advirtamos que existen varias resistencias que constituyen excepciones y que por lo tanto deben ser tratadas

como 'casos especiales'. Estas resistencias son "posibles, necesarias, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales". (1:116) . En conclusión, la resistencia -que es inherente al poder y que lo apuntala en un estira y encoge— tiene su punto débil, por donde se rompe la cuerda y a veces hace, cuando no hay reagrupamientos inmediatos, que el sistema salte en pedazos.

De la presencia y articulación de fuerzas que constituyen la tragedia de Federico García Lorca La casa de Bernarda Alba! Drama de mujeres en los pueblos de España (1936), tratará este análisis. Prescindiremos del estudio de su estructura formal y de los elementos heredados de la tradición clásica para centrarnos en el contenido; buscamos desentrañar los puntos de poder que Lorca pone en juego.

Las fuerzas enfrentadas en La Casa de Bernarda Alba.

Estamos en el centro de una institución local: la familia campesina, de la periferia, regida por una mujer, Bernarda Alba, que opera como cúspide del poder; y sus hijas y criadas que constituirían la parte resistente. De la interacción entre el poder y la resistencia vamos a extraer los elementos que funcionan en el drama como puntos de reagrupamiento o de ruptura. Veremos también el proceso de retroalimentación y rechazo de tales fuerzas y la puesta en discurso de la decencia para censurar el deseo y el sexo; porque la decencia constituye el factor ideológico en nombre del cual la madre avasalla y reprime a las hijas y sirvientas. Incluso, el deseo de llorar en el duelo del padre será censurado por Bernarda.

La casa de Bernarda Alba es una pieza en la que la relación binaria entre el poder y la resistencia es constante. A la fuerza autoritaria del personaje Bernarda Alba se opone la presencia de esas otras fuerzas que constituyen su contrapartida: María Josefa, madre de Bernarda; sus hijas: Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela; La Poncia y la Criada. De la confrontación constante entre ellas (resistencia—autoridad) va a resultar el desencadenamiento fatal del drama. Pero es en el campo minado de esa resistencia donde radica la fisura que al final permitirá a la autoridad implantarse a sangre y fuego.

El ejercicio autoritario de Bernarda se asienta, en primer lugar, en el derecho de patria potestad sobre sus hijas; y el discurso de decencia es su arma y escudo. Su poder funciona mediante la represión y la censura. Las razones económicas y de clase la llevan a implantarse por encima de las criadas.

María Josefa vive aislada del resto a causa de su locura. Ella expresa que sólo el matrimonio libera, y aspira a casarse cerca del mar, donde hay libertad, lejos de esa casa donde nadie será libre. Al final del acto primero, María Josefa aparece en escena gritando que desea un hombre. El discurso de la loca es de suyo subversivo. Bernarda la reprime y ordena a las hijas y a las criadas participar en la represión. A los gritos de María Josefa:

"Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría"; ésta responde desde el pedestal de su intolerancia: "Encerradla" (1470) Ante la voz de mando, todas acuden en claro ejemplo de reagrupamiento de las fuerzas:

María Josefa.
¡Déjame salir, Bernarda! (La criada coge a María Josefa.)
Bernarda.
¡Ayudarla vosotras! (Todas arrastran a la vieja.) (1471)

Lorca pone el discurso que incita a la rebelión en labios de una loca; pero el poder cuenta con el

encierro de los asilos y las prisiones para los perversos y los locos. La madre de Bernarda Alba es mantenida bajo llave; y sólo de vez en cuando es sacada al patio, sitio de los desahogos, lo cual no es óbice para que la loca, desde su encierro, y cuando se le permite estar fuera, proclame sus ansias de libertad por vías del matrimonio.

El sexo ha sido localizado por Bernarda en el terreno prohibido, sujeto de la censura; razones de decencia y de clase lleva la represión del deseo:

Bernarda.

Esa sale a sus tías; blandas y untuosas y que ponían los ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo. ¡Cuánto

hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado!

La Poncia.

Es que tus hijas están ya en edad de merecer! Demasiado poca guerra te dan. Angustias ya debe tener mucho más de los treinta.

Bernarda.

Treinta y nueve

justos.

La Poncia.

Figúrate y no ha tenido nunca novio...

Bernarda. (Furiosa.)

No ha tenido novio ninguna ni les hace falta! Pueden

pasarse muy bien.

La Poncia.

No he querido

ofenderte.

Bernarda.

No hay en cien

leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?

La Poncia.

Debias irte a otro pueblo.

Bernarda.

Eso. ¡A venderlas!

La Poncia.

No, Bernarda, a cambiar.. Claro que en otros sitios ellas resultan las pobres. (1456—7)

Bernarda racionaliza que sus hijas no necesitan casarse, porque bien pueden pasar sin hombres; además porque ninguno de los del pueblo es, por razones económicas, digno de ellas; y en otro lugar sólo podría venderlas, porque —como le recuerda



La Poncia— ellas estarían en desventaja económica.

Las hijas, la loca y las criadas funcionan como la resistencia al poder. Esa resistencia está distribuida de manera irregular. Pero en el centro de este campo de resistencia se aloja el talón de Aquiles, que ha comenzado a ceder con el sometimiento y encierro de María Josefa. Bernarda ordena, como ya se vio al final del Acto 1, la sujeción de la abuela, cuyo discurso 'indecente' que proclama la necesidad de un varón rompe los cánones y subvierte el orden. Las nietas de María Josefa y las criadas obedecen la orden de Bernarda, arrastrando a la vieja. Queda claro cómo, esta vez, todas se agrupan alrededor del poder.

La relación entre las criadas y Bernarda es coherente con la posición de ama y sirvientas. Ella las convierte en eficaces informadoras de cuanto ocurre en casa y en el pueblo. A las hijas las corroe la envidia y el celo. La solvente posición económica de Angustias aparece como una de las causas visibles de esa rivalidad, pero la verdadera razón secreta, que se revela bien temprano, es que ella está prometida a Pepe el Romano quien la ha pedido por esposa, no porque la desee sino por sus bienes materiales. Desde el principio advertimos que todas las hijas se mantendrán doblegadas ante el poder materno, aunque mucho deseen ser libres. Será Adela, quien, desde muy temprano, revele su voluntad de resisitir y, por consiguiente ella habrá de ser 'el caso especial' que de entre la resistencia llegará al punto de ruptura. Ella no sólo enfrentará a la autoridad de su madre sino a la insidia de sus hermanas, principalmente de Martirio, quien desechada por no poder acceder a Pepe el Romano, está dispuesta a conseguir que él no sea de ninguna.

El personaje de Bernarda Alba está concebido para representar el abuso de autoridad. Es cínica cuando revela sin tapujos los mecanismos en que basa su dominio: "En esta casa no hay ni un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo" (1518). Ella misma construye su discurso de sí a partir de la certeza de su posición cimera; y la

decencia, es de manera constante, el centro de ese discurso ideológico. En el tomo segundo de su Historia de la~, Michel Foucault afirma que "cuanto más a la vista se está, más autoridad se tiene o se quiere tener sobre los demás, más se busca hacer de la propia vida una obra refulgente cuya reputación irá lejos..." (2: 58). La Poncia, después de retratar a su ama como tirana, se refiere con sarcasmo a la imagen que Bernarda proyecta de sí misma: "Ella, la más aseada; ella la más decente; ella la más alta" (1441). El discurso de decencia en La casa de Bernarda Alba está estructurado sobre la represión del deseo y de la sexualidad. En este drama, aun el contacto visual entre los hombres y las hijas, es piedra de escándalo para la madre. Incluso Angustias, a

quien se le permitirá casarse, será reprimida en nombre de la decencia por ver a un grupo de hombres, entre los cuales se halla su futuro esposo:

Bernarda.

"¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas?"
(Pausa)

Angustias.

Yo...

Bernarda.

Tú!

Angustias.

¡A nadie!

Bernarda. (Avanzando y golpeándola.)

¡Suave! ¡Dulzona!"

(1454—5)

Bernarda Alba está obsesionada por el posible contacto, aunque sea visual, de sus hijas con los hombres. Ella personaliza el poder; y el poder -dice Foucault- enmarca al sexo en el ciclo de lo prohibido; como a unapestado, según él, se le sataniza: "No te acercarás, no tocarás, no consumirás, no experimentarás placer, no hablarás no aparecerás; en definitiva no existirás salvo en la sombra y el secreto" (1: 102)

El mundo en que ella vive es campesino, marginal y retrógrado, practicante de la pastoral católica que después del Concilio de Trento ordenó decir al confesor pormenorizadamente todo cuanto involucra al sexo. En el mundo privado de Bernarda, las hijas están obligadas a confesar sin reservas a su madre todo lo que atañe a sus vidas, pero principalmente lo referido a su sexo. La



confesión constituyó desde su origen una relación de subordinación dominante-dominado, en la que el confesor tiene la potestad de absolver y de condenar, y el que dice sus pecados permanece a merced suya. Al respecto, Foucault establece que "la confesión es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, consolar, reconciliar..." (1: 78)

Pero Bernarda no logra arrancar la verdad mediante la confesión; y procede a ejercer la violencia con la fuerza física; golpea a Angustias para castigarla por atreverse a no revelar todo a ella. Las hijas le ocultan la verdad o le mienten, en razón de la resistencia con que enfrentan su poder avasallador. La violencia entonces será constante en ese juego de poder— resistencia.

La relación de Bernarda y La Poncia, como ya se dijo, es la propia del amo y su sirviente. La Poncia es el conducto que le facilita información a la autoridad; porque, como afirma Foucault el poder "pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz" (1: 59); y, La Poncia sirve a esos fines, de acuerdo con su declaración: "... días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo. ¡Maldita sea! ..." (1442). Su función informadora no la ejerce sólo de manera voluntaria, por complacer a Bernarda, sino porque ésta lo considera inherente al oficio de sirvienta; y así lo ordena: "¡Corre entérate de lo que pasa!" (1503)

Además de espiar a los vecinos, La Poncia también fungirá como informadora de lo que sucede entre las hijas, será la que ponga en aviso a Bernarda sobre la conducta de Adela con respecto a Pepe el Romano. Y así le dice: "¡Cuida de enterarte! Pero, desde luego, Pepe estaba a las cuatro de la madrugada en una reja de tu casa". (1502). La intención, en este caso, no es complacer a Bernarda sino derribarla de su pedestal de decencia. Una manera de ejercer la resistencia contra la autoridad es denunciando la moral de su espacio. Pero Bernarda que conoce sus intenciones enfrenta con decisión a La Poncia e impone de nuevo la censura como arma de poder: "¡Yo sabré enterarme! Si las gentes del pueblo quieren levantar falsos testimonios, se encontrarán con mi pedernal. No se hable de este asunto. Hay a veces una ola de fango que levantan los demás para perdernos" (1502). Más adelante le dirá a La Poncia: "Y tú te metes en los asuntos de tu casa." Esas palabras le sirven para restablecer su autoridad y renovar la distancia con

su criada, cuyo acercamiento contradictorio es de obediencia perruna, como ella lo declara: "Pero yo soy buena perra, ladro cuando me lo dicen y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza. ..." (1442). Sin embargo, más adelante, La Poncia quiere apelar a la equívoca relación servil:

"¿Tenemos o no tenemos confianza?" (1458); a lo que Bernarda contesta tajante: "No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más!" (1458). Como se ha visto, es en los diálogos entre La Poncia y Bernarda en los que queda definido el permanente enfrentamiento de poder y resistencia entre la servidumbre y el ama.

La casa de Bernarda Alba nos ofrece de manera nítida la posibilidad de ver cómo los múltiples puntos de resistencia funcionan en torno al poder. La loca ha sido confinada al encierro que el poder depara para los "perversos", sus arranques de rebelión son reprimidos con el apoyo de los otros puntos de resistencia, las hijas y las criadas. Estas últimas están en una absoluta situación de desventaja, habida cuenta su condición de servidumbre, sin posibilidad de ascenso en la escala social. Quedan las hijas, que como puntos de resistencia no necesariamente constituirán la contrapartida de Bernarda sino, excepción hecha de Adela, su revés pasivo, destinado a la derrota.

En el enfrentamiento constante de las hermanas por el objeto

En el enfrentamiento constante de las hermanas por el objeto de deseo que es Pepe el Romano se halla el punto débil que rompe la resistencia y permite a la vez el reagrupamiento de esas fuerzas alrededor de Bernarda. La confrontación la llevan a su punto culminante Martirio y Adela en el diálogo que sigue:

Martirio.

¡No me abrasces! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es tuya. Aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer. (La rechaza.)

Adela.

Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. El me lleva a los juncos de la orilla.

Martirio.

¡No será!

Adela.

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiere que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por

los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.

Martirio.
¡Calla! (1527—8)

La voluntad sacrificial de Adela será parteaguas definitivo en el punto de resistencia que constituyen las hijas de Bernarda Alba; por un lado confronta a su hermana en la disputa por Pepe y le anuncia que está dispuesta a desafiar incluso el discurso de decencia, mediante el cual se les ha mantenido dominadas, y convertirse en la querida. Martirio está en desventaja, porque debido a su fealdad e impedimento físico no tiene posibilidades de seducir a Pepe el Romano; y es por ello que se reagrupa en torno de la madre dominante, en contra de su hermana para que no alcance el gozo del hombre deseado. Su actuación será crucial en el fin que el destino le tiene reservado a Adela.

Martirio. (Señalando a Adela)
¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!
Bernarda.
¡Esa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia Adela.)

Adela.
(Haciéndole frente.)

¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mi no manda nadie más que Pepe.

La actitud de Adela implica no sólo la infracción de los códigos morales, sino el desafío a la autoridad materna. Ella rompe la línea de coexistencia, dominante—dominada; cuando enfrenta abiertamente a Bernarda y le quiebra el bastón, que funciona como emblema falico del poder masculino heredado del marido. La conducta de Adela provoca el reagrupamiento de los demás

puntos de resistencia en torno al poder. Sus hermanas se repliegan junto a la madre, se apropian del discurso de decencia y la enfrentan física y verbalmente por transgresora:

Magdalena. (Saliendo)
¡Adela!
(Salen La Poncia y Angustias.)
Adela.

Yo soy su mujer. (A Angustias.)
Entérate tú y ve al corral a decirselo. El dominará toda esta casa. Allí afuera está, respirando como si fuera un león.

Angustias.
¡Dios mío!
Bernarda.
¡La escopeta!

¿Dónde está la escopeta? (Sale corriendo.)
(Sale detrás Martirio. Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada con la cabeza sobre la pared.)
Adela.

Nadie podrá conmigo! (Va a salir.)
Angustias.
(Sujetándola)

De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona!
Deshonra de nuestra casa!

Magdalena.
¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!
(Suena un disparo.)
Bernarda. (Entrando.)
¡Átrévete a buscarlo ahora.
Martirio. (Entrando)

Se acabó Pepe

el Romano.

Adela.
Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (Sale corriendo.) (1530)

En el movimiento de esta escena se observa cómo se desplazan violentamente las fuerzas del poder en su ruptura y reagrupamiento. Los puntos de resistencia que se repliegan en torno a la autoridad, lo hacen apropiándose de su discurso y sirviendo como fuerza de contención de quien representa el punto de ruptura. Estas fuerzas incitan al desenlace fatal, a través de la mentira de Martirio que anuncia el fin de Pepe el Romano. Pero



Adela, lejos de someterse a la autoridad y a sus fuerzas de apoyo, resiste obsecada y trata de romper el muro de hermanas que le cierran el paso. No se amilana cuando le dicen que "se acabó Pepe el Romano", corre para alejarse definitivamente del poder que avasalla; pero como esa independencia no será posible mientras viva, recurre al suicidio.

Al ser descubierta la mentira de Martirio, vuelve a abrirse la fisura en la línea de resistencia, lo cual conviene al poder, porque no tendrá como contrapartida una fuerza homogénea. En este punto, la intervención de La Poncia, parece elocuente cuando maldice a la mentirosa, a quien Magdalena grita: "¡Endemoniada!" (1531). Bernarda, por su parte sopesa las fuerzas en pugna e interviene para dar su aprobación a lo hecho por Martirio, diciendo: "Aunque es mejor así." (1531). Expresa su conformidad con la mentira porque eso le permite reagrupar a todas las fuerzas alrededor suyo y mantenerlas sometidas. Cuando el cadáver de Adela es descubierto, Bernarda recurrirá de nuevo al silencio y la censura para elaborar la verdad del poder. Una verdad construida a la medida de las necesidades del poder, pero que se simienta en la imposición del silencio. Y con la palabra "¡Silencio!", cae el telón.



Obras citadas

García Lorca, Federico. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1968.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad/1. La voluntad de saber. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Historia de la sexualidad/2. El uso de los placeres. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Umbral, Francisco. Lorca, poeta maldito. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968.

A veces quisiera
mirarte a la cara y encontrarme en ella,
extender mi mano y alcanzarte.
A veces quisiera
saber donde estas exactamente
y penetrar el mundo en que vivis.
Es más, quisiera
traspasar la barrera y zambullirme
no salir nunca más...
alucinar en tu Universo perdido
en los confines de la imaginación
éxtasis de locura y de delirio!
pasión sin límites!
Quisiera no tener poder alguno
y dejarte vencer... Abandonarme,
obligarte a ver el sol, el día
y que no te escondás entre la soledad
y las tinieblas.
Quiero que salgás de mi
Parirte.
Y darte la vida que te niego
con mi simple existencia.

○

Sufro.

Padezco.
El día lo ignora,
la noche lo oculta.

He escuchado mi nombre.
A 24 pisos de la calle
y se oye tan claro:
Julia, ... Julia,
son los gamines
que me llaman
saben que soy parte de ellos,
tú bien lo has dicho.

Uno a uno
ha ido cerrando sus ojos
el edificio de enfrente;
ya no hay luces en sus ventanas.
Desde aquí
no es sino una tabla más
en la pared de sombras
que me envuelve y me aprisiona.
Pululan dentro vidas...
quién lo diría
que desaparecen ante mí
como a intervalos la luz
de las luciérnagas;
mueren sus vidas a la sombra
como la mía en la noche.

Julia Gabriela Maturana

1

Un POCO antes y un POCO después

Las rollizas y adolescentes piernas de la puta que me parirá de un momento a otro se abren de par en par ante los ojos abotagados de alcohol y lujuria de la lesbica comadrona que se imagina esa puerta en estado normal siendo lamida y relamida por su ávida lengua y es que aunque puta y aún niña mi madre es como piensa la susodicha y podría jurar casi todos los hombres que la ven el ser más deseable y lujurioso que el Señor haya creado por estos lares que otrora fueron bellos y habitables y que ustedes se han encargado de enmierdar hasta hacerlo imposible por lo menos para mí que apenas llego (sin saber por qué y para qué) porque ya estoy asomando la cabeza y siento unas ganas de regresarme por donde vengo porque intuyo que mejor mierda que fruto

Ella mi primorosa autora puja entre blasfemias y maldiciones y finalmente me arroja entre ustedes al tiempo que un sonoro y apestoso pedo escapa de su culo

Exit

Traumatica experiencia sin duda pero nada en comparación con lo que me aguarda a la vuelta de la esquina y que no hará sino reconfirmarme día a día que mejor (ya lo dije y no pienso repetirlo) o nonato

Es un niño dice la comadrona sin molestarse en disimular su desencanto

Ni modo ya estoy aquí me digo o para ser más exacto me lo pienso porque no articulo todavía cuando el olor a leche me abre el apetito de mamar hasta ahogarme de las ubérrimas tetas de la autora de mis infortunios aunque claro entonces no lo sé pero por no sé que extraño sentido de recién parido intuyo y no tardo en darme cuenta que no ando errado ya que Ella se niega rotundamente temerosa de que mi a todas luces ansioso apetito vaya a causar algún estrago irreversible en sus bien redondeados rosados y exuberantes senos que como ustedes pueden imaginar y cualquier psicólogo de pacotilla podrá explicar me signan como un futuro crónico y siempre insatisfecho mamarador de tetas



Enrique Polo

2

sólo un poco más tarde

El sabor no lo sé ya que no tengo punto de referencia pero el olor ni por asomo ni despierta el deseo mas que alternativa tengo el instinto de sobrevivencia obliga y así la Nido de Nestle queda registrada en mi memoria como la primera falsificación el primer fraude de los muchos que la vida me depara

Aprenderé a vivir me pregunto sintiéndome el más miserable de los de Victor Hugo Aprenderé me lo prometo me lo impongo como una sentencia ineludible abrasado por nuevas emociones que con el tiempo sabré se llaman odio rabia rencor

3

esa misma noche

En la pocilga que le sirve de casa y oficina dado su oficio mi madre me deja sobre una colchoneta colocada sobre un cajón de madera colocado a su vez estratégicamente

contra dos de las descascarachadas paredes y sólo por instinto materno procede a cercar los lados abiertos con el respaldar de sendas sillas

Paredes y barrotes mi improvisada cuna mi primer resguardo mi primera celda desde donde veo como Ella se tiende sobre el camastro y se pone a llorar en seco -terrible y repugnante vision- con gemiditos monorítmicos

Luego el silencio y la inmovilidad absoluta

Así como si estuviera muerta permanece una eternidad de la que regresa al volver su rostro hacia mi que la observo la veo la miro me la como con los ojos embargado por los recién descubiertos sentimientos de temor y tristeza (la de cosas que un recién nacido descubre en las primeras veinticuatro horas) y sólo atina a decir clamar ¡Mamá! seguido ahora si con un torrente de lágrimas y mocos que brotan de sus ojos y nariz

¡Mamá! ¡Mamá! Quién diablos a mi corta edad puede distinguir las sutilezas del lenguaje y el primigenio deseo hace erupción desde lo más elemental de mi Ser y se manifiesta en berridos que son prontamente

silenciados con un objeto en forma de ridículo pene más que de seno chichi teta pecho sandia melón etc etc que contiene el blancuzco sustituto con el que he sido condenado a alimentarme

Seré rollizo me resigno y arremeto mientras Ella regresa a la cama y apaga la luz

Nuevo aprendizaje La oscuridad hace audibles los pensamientos

4

soliloquio de una madre adolescente

Qué voy a hacer contigo pequeño hijo de PUNTOS SUSPENSIVOS de quién sabe quien PAUSA BREVE Yo no te quería cómo si todavía soy una SE INTERRUMPE MOMENTANEAMENTE E chavala y apenas puedo medio mantenerme yo sola y no tengo a nadie con quien dejarte y aquí no puedes quedarte ya ves el cuarto es muy chiquito y a mis clientes de seguro que no les va a gustar PAUSA aunque nunca se sabe porque los hombres son tanto o más hijos de puta que tú y salen con cada cosa que una ni se imagina pero a ellos los excita PAUSA me

gustaría saber quién es tu padre sólo por curiosidad qué tal y es uno de esos viejos ricachones y le saco una lana pero cómo saberlo a menos que como en las telenovelas tuvieras un lunar o cualquier extraña marca PAUSA mañana mismo te reviso no sea y seas mi buena suerte porque si no no hubieras nacido con todas esas pastillas abortivas que me dio la Lola, y que según ella son muy efectivas porque lo tiene requetecomprobado no una sino tres veces PAUSA si mañana a primer hora te reviso y si tienes lunar o marca extraña me voy a poner requeteabusada con los clientes y juro por ésta HACE LA SEÑAL DE LA CRUZ CON LOS DEDOS Y LA BESA que voy a descubrir quién es tu padre PAUSA BREVE aunque para qué de qué me va a servir quién por muy pendejo que sea va a querer reconocer al hijo de una puta PAUSA LARGA Ay no yo no me atrevo mejor me mato NUEVA CORRENTADA DE LAGRIMAS Y MOCOS

Los puntos suspensivos las pausas interrupciones y pausas breves fueron momentos de silencio o ruido es decir de nada o de varias palabras a la vez que revueltas se disputaban un lugar en el

pensamiento de mi madre y confieso que no pude descifrarlos no así con la única pausa larga que fue ocupada no por palabras sino por imágenes que nitidas como una película a todo color me mostraban en sus brazos a orillas de una laguna en la cual se introducía muy lentamente para finalmente sumergirme en sus heladas y oscuras aguas
fade out

5

a la mañana siguiente

Cuando abrí los ojos y no la vi por un instante creí que había llevado a cabo sus últimas palabras "mejor me mato" pero en ese preciso instante (qué casualidad dirán ustedes) Ella regresaba de quién sabe dónde trayendo un envoltorio hecho de viejas raidas y mugrientas sábanas y -¡horror!- una lata amarilla de Nido Nestle

¡Mira que barbaridad si estás todo empapado! dijo Ella y era cierto pero yo ni me había dado cuenta porque esa húmeda tibieza de mi orín me hacía sentir casi la misma sensación de placidez de la que disfruté durante nueve meses antes de salir o para ser más exactos de la que fui expulsado para mi

desventura el día de ayer con sonora y maloliente fanfarria

Ella se aproximó luego de hacer trizas una de las sábanas y empezó a desnudarse con tal pericia que no sé si atribuir al instinto materno o al dominio de su oficio y yo (no lo hubiera hecho) me puse a berrear como un cordero excitado por el apetitoso olor de sus muy próximas y turgentes tetas

Nuevamente tuve que consolarme con el estúpido y repugnante remedo de pene más que de seno materno

Fue esa mañana de mi segundo día de vida que me dije me prometí me juré me he de mamar esas chichis aunque me digan Edipo

Supongo que a ustedes esto les empezará a parecer vulgar o por lo menos inconveniente pero si tuvieran memoria de sus primeros deseos que por eso mismo bien podríamos llamar primarios o animales ergo no racionales y sobre todo si como a mi les fueron prohibidos los carnosos y jugosos frutos pectorales de sus respectivas (putas o no) madres podrán comprenderme

Terminada mi segunda mamila pacha biberón de la vida me volví a hundir en la apacible llanura del

sueño que por lo menos en algo recordaba las recién perdidas delicias del habitar en el vientre materno y es que desde entonces el sueño fue para mi salida fuga escape de aquello que me lastimaba y disgustaba al tiempo que entrada al mágico recinto de las ilusiones donde saciaba con creces mis carencias

6

al atardecer del sexto día

Si de buenas a primeras me salto casi ciento veinte horas de mi incipiente y ya tormentosa vida es porque en ellas no hay nada digno de contar que no sea la monótona reiteración de mis deseos frustrados de ustedes ya saben qué

Será él me pregunté cuando lo vi entrar precedido de mi hermosísima progenitora que lucía una ajustada faldita de satín negro y una también negra blusita estraple que dejaba al descubierto cual diamante deslumbrante su prodigioso ombligo que desde entonces no sé si por aquello del cordón umbilical se convirtió en mi segunda obsesión Nada en ése núbil cuerpo rubeniano mostraba vestigios de su muy reciente maternidad por lo que aquél que pensé mi padre mientras ansioso se despojaba de su camisa le preguntó sugiriéndole la

respuesta si ese nene (o sea yo) era su hermano a lo que Ella ni tonta ni perezosa le contestó que si y sin que aquél le pidiera más explicaciones se las dio diciéndole que mi su nuestra madre estaba muy enferma casi moribunda en el hospital materno infantil porque claro era una mujer ya mayor y el parto de mi la tenía entre la vida y la muerte y Ella qué podía hacer se preguntó y enseguida agregó que no había de que preocuparse que yo era un niño muy tranquilo y que si a El el susodicho que a estas alturas ya estaba sólo en calzones y calcetines y más desesperado que un pez fuera del agua le molestaba o lo cohibía (se refería a mi) que Ella le regresaría su dinero pero que en fin si El quería y le parecía bien con sólo apagar la luz (esto lo dijo al tiempo que deslizaba el pedacito de falda negra por sus pantorrillas y acto seguido su rojo fuego de infierno calzoncito revelándonos a el susodicho y a mi la insospechada e insoportable perfección de su pubis angelical a lo que aquél exclamó gritó imploró exigió ¡NO! y sin esperar más se abalanzó y puso manos boca y lo otro a la obra

No no puedo ni quiero narrar lo que a continuación aconteció Sólo me limitaré a testimoniar que esa tarde de mi sexto día descubrí mi tercera (en orden pero no así en prioridad) y más profunda y enfermiza obsesión edípica

Mama C. 27 April/61

Totemismo y Otredad en Aparicio Arthola



El arte de Arthola se presenta en su doble aspecto pictórico y escultórico como la conyunción de las corrientes expresionistas y dada.

Sus pinturas en las que resaltan los ambientes nocturnos muestran escenas de violación, de sexo o borrachera (**Los bardentes rojos, De retorno mamá**). El mismo interés por los pobres y el mundo horrendo de las noticias dan cuenta de una preocupación social "neo-expresionista" como lo notaron muchas veces sus exegetas.

En sus esculturas Arthola utiliza utensilios de la vida diaria reasociándolos hasta formar objetos inusuales (**Masa grise, Las sobras del placer, Rana costeña, Con todo en agua**) que interrogan el consumismo al representar seres encerrados o acentuar el carácter no utilitario del objeto poniendo, por ejemplo, una cara al asiento en **Rana costeña** para indicar según el artista que no se pueden sentar ahí.

Como Nolde, Ensor, y, de alguna manera, Van Gogh, Arthola utiliza la referencia explícita a la

iconografía religiosa para desarrollar su crítica de la sociedad contemporánea. Así **El ahorcado** que evoca los numerosos suicidios debidos a la situación económica del país es un pastiche de la imagen de Cristo del Santo Sudario. Más generalmente obras como **A la mala cara buen tiempo** o **Militar** (que reutiliza piezas militares) se representan como verdaderos ídolos sacrificados de y por la sociedad, al igual que **Inocencia**, una pequeña escultura de la Venus púdica, que según Arthola está siendo su *mea culpa*. Al definir el título **A la buena cara mal tiempo** como otra manera de decir escepticismo Arthola nos permite entender la recurrencia de la doble cara (o de las diadas) en su obra.

Uno de sus cuadros representa a dos mirones que según el artista están mirando la miseria del mundo, pero en realidad parecen más bien asomarse entre las piernas de uno de ellos para ver el pubis. Al dar la vuelta a la obra parecía un pubis triangular se transforma en la cara de un personaje sentado. **A la mala cara buen tiempo** también muestra dos caras, mientras **Rana costeña** que nos recuerda los demonios



Norbert Bertrand BARBE

policefales medievales, especialmente el avechillo de la parte derecha del *Hortus deliciarum* del Bosco que expulsa las almas por su trasero, o las sillas dogon con cara de ancestro serpiente, refiere realmente al tema del doble.

Evocando los dibujos psicológicos o simplemente los tótems según el caso, la obra de Arthola con su sexualidad abierta y reinterpretación de los temas religiosos pretende acusar a la sociedad. En una de sus obras Arthola presenta un hombre de calzones rojos llevando una mujer a hombros hacia la Muerte. El juego de perspectiva que ofrece la obra induce a preguntarnos si no es más bien la Muerte quien acosa sexualmente a la mujer. **La niña de zapatos rojos** retome el tema del acoso sexual desarrollado en otras obras pero esa vez en referencia a los cuentos de hadas, pensamos por ello en "Caperucita roja". Como se sabe desde Freud los zapatos son símbolos sexuales sustitutos fantasmagóricos del pene de la mujer.

Refiriéndose o confirmando tal vez las tesis freudianas acerca de las pulsiones parciales, la

obra de Arthola nos ofrece una crítica social basada en la perversión del símbolo religioso, el cual adquiere valor de doble (o tótem) en eso que al representar los males del tiempo dándoles como Nolde o Ensor carácter universal, o sea de símbolos, Arthola pretende estigmatizar de manera dialéctica a la pobreza. Hablando de **A la mala cara buen tiempo** dice que las dos caras se necesitan una a la otra para poder sobrevivir. Así el artista revela un lenguaje simple la dialéctica y tal vez búsqueda de armonía de su identificación con el sufrimiento de otro ser social (identificación y reconocimiento con el otro que es justamente el papel del totem en todas las sociedades según los antropólogos, ver los alteregos de Nicaragua), en la que involucra también al espectador.

De lo mismo la negación (prohibición de sentarse en **Rana costeña**, transformación de material militar en obra de arte para que no se pueda utilizarlo para matar en Militar, hasta darle la forma altanera de un ídolo de madera) se integra a un proceso de transformación y asimilación, o sea de superación, lo que evoca el principio de canibalismo.

Café



Virtual en

Aún en Florencia—la llamada capital artística del mundo—existe un tipo de barrera que separa a los artistas que reciben apoyo económico lo mismo que atención de los medios de comunicación de aquéllos que no. Sin embargo, hay un evento que permite la creatividad del artista Florentino dirigirse al “status quo” y otras preocupaciones cívicas. En su tercer año, el “Café Virtual” es el único evento que saca las diferentes personalidades culturales de Florencia de sus reductos y los tira en una arena común.

El Café Virtual tiene lugar en Piazza della Signoria, probablemente la plaza más famosa de Italia. Una vez el Centro político de la ciudad, era el lugar al que los Florentinos corrían cuando la guerra fue declarada, se recibían dignatarios extranjeros o se honraban héroes.

Piazza Signoria también se considera el centro artístico de Florencia: La entrada a las Galerías Uffizi queda a la esquina sudoeste, y la propia plaza, al aire libre, está llena con esculturas de Bandini, Giambologna, Ammannati y Cellini. La iluminación natural, y el buen espresso que allí sirven, contribuyen a hacer este uno de los lugares más populares para tomar un café. Es allí en medio de estos establecimientos donde un grupo de artistas italianos se reúne para crear el “Café Virtual.”

Durante tres días durante la primera semana de julio, un grupo de 16 artistas crean mesas-esculturas para la ocasión. Cada mesa es rodeada por un grupo de sillas, y el espacio es cercado con una

“barrera virtual”—tostos de ramas de laurel—arregladas de tal manera que queda frente al frente con el Palazzo Vecchio, histórico municipal de la ciudad de Florencia. Como en los cafés Florentinos “de verdad”, el Café Virtual despliega de forma prominente su “menu, ubicada en un caballete de pintor (vea fotografía) que anuncia los nombres de los artistas y sus mesas-esculturas. Hay también una señal de neón “porque cada café que se respeta tiene que tener su señal de neón,” dice bromenado Emanuele Di Martino, organizador del proyecto. El es arquitecto. Para el Café Virtual del año pasado, él inventó una cámara robótica que se desplaza verticalmente alrededor de las mesas, grabando y desplegando lo que “ve” y “oye”. Otra de sus instalaciones

muestra una barra de pan equipada con audífonos, qué Di Martino la bautizó "Escucha a Cómo el Pan es Bueno." (vea fotografías)

El Café Virtual empezó como un juego, principalmente, para los artistas. Solo que en lugar de reunirse con el pretexto de "tomarse una bebida", los artistas querían que los "clientes" del Café se reúnen sin una razón pre-determinada. Así, la simple actividad de tomar café se vuelve algo más—un acto de reconocimiento, de pertenencia, y de colaboración, para crear una nueva realidad. "Más que una exhibición de arte, el café representa un lugar

que—precisamente porque se inventa y por consiguiente desconocido y unfamiliar—esta al alcance de otros. Así cualquiera puede apropiarlo, y de paso reapropiarse de la plaza, para redescubrir el placer estar juntos, compartir y participar de la vida de la ciudad," dice Di Martino.

El Café está abierto durante el día, pero el movimiento empieza en la noche, cuando las diminutas luces de halógeno se envuelven en los arbolitos del laurel. Cada tarde el Café ofrece una recital de poesía, música viva, y discusiones sobre temas de interés para la comunidad como la calidad de la vida urbana y el papel que el arte puede jugar en ella. Usando una arquitectura mínima, los artistas crean un

lugar autónomo desde donde pensar las funciones institucionales de un café: ser, encontrarse, discutir.

Primero era la plaza luego era el café y dentro del café la mesa un lugar dentro de un lugar dentro de un lugar cada uno gobernado por sus propias leyes, cada uno esencial en la construcción de la sociedad.

Di Martino dice que mientras los artistas hacen referencia a "la mesa del café",

ellos no se han limitado por la forma o la función. Más bien, ellos interpretan sus objetos en términos de un "espacio social", definido por regla, ley, y un campo de existencia para las personas reunidas. Marlene Mangold creó una mesa llamada "Estuche de Belleza para la Ciudad," una bolsa negra que contiene cosas que los turistas podrían necesitar durante un día en Florencia, por supuesto según la interpretación de la artista. Uno de los artículos es aceite bronceador para turistas, que más bien parece un dispositivo

Laura Barton

Florencia



explosivo (vea fotografía).

Pintora, artista escenográfica y diseñadora de trajes Selma Stultus creó una mesa a la que ella desplegó a su "compañera"—una replica de cuatro pies, de Artemisia Gentileschi—un homenaje a la pintora del siglo 17. La obra fue volcado y la mesa casi destruida cuando un oficial de la ciudad se tropezó con ella durante una de las discusiones de la tarde. Al parecer el funcionario no se percató que se trataba de una obra de arte creada para la ocasión. (vea fotografía)

El proceso de reunir elementos simples—mesas, sillas, luces—ha dado a luz una complejidad de relaciones y significaciones. Esto es debido al hecho que las obra de arte crean un diálogo entre los participantes. "Las personas que se sientan cerca de los objetos artísticos, pueden manipularlos, explorarlos y tomar posesión de ellos de manera táctil, tecnológica y material. Esto da a luz una nueva perspectiva de la mesa y sus interlocutores, generado y filtrado por el objeto de arte," dice Di Martino.

El explica el proceso: "A los transeúntes, las personas que se sientan dentro del Café representan un 'show' curioso. Ellos se reúnen alrededor del café para mirar la 'actuación'. En un momento determinado, ellos entran en el cercado— aunque timidamente al principio. Pero una vez involucrados ellos se

permiten el asombro ante las invenciones, las tocan, hablan con los artistas y otras visitantes. Comprende n que ellos son sujetos de las discusiones ya que esos "otros" son turistas, obreros, intelectuales, poetas, oficiales de la ciudad, inmigrantes, profesores, todos ellos parte de la población

de Florencia. De esta manera, la ciudad 'dentro' del Café Virtual 'habla' a la ciudad real fuera." La iniciativa también intenta crear un evento de multimedia capaz de insertar arte contemporáneo en el gran circuito de la comunicación de masas, con el propósito de superar el prejuicio que considera el arte contemporáneo un "idioma especializada y técnico para expertos." Esto es importante, dice Roberto Zagarese, director de una galería de arte (Bardi 21) quien se dedica a mostrar el trabajo de nuevos y desconocidos artistas. "Es que nosotros vivimos bajo el peso de

la historia y nadie presta alguna atención al arte contemporáneo. El dinero para el arte y atención de los medios de comunicación va a las personas o proyectos que pueden traer votos," dice. Para el Café Virtual del año pasado, Roberto llenó pequeños globos amarillos con caucho, les dio forma de manos, decoró los "dedos" con anillos, pulseras y pintura de uñas, y los repartió a los niños. En la palma de cada mano escribió "Écheles una Mano a los Artistas."

Maria Rosa Mazzantini nació en Florencia y vive en Greve, Chianti. Con estudios en



la Academia de Bellas Artes en Florencia, ella es pintora y escultora, y ha exhibido ampliamente en Italia, Hong Kong, Turquía, Corea Sur, Francia y en Alemania. Según ella, "hay mucho trabajo abstracto y conceptual en Florencia, pero las personas no están listas para él... ¡incluso las obras Futuristas fueron considerado demasiado provocativas! Aquí todos viven con el arte viejo. Muchas artistas todavía trabajan a la manera clásica, siguiendo influencias Renacentistas, y mucho del trabajo es imitativo. Pero esto no funciona. Más bien, yo pienso que tenemos que

explicar la época en los que nosotros vivimos, dice.

La mesa de Maria Rosa se llamaba "la Actuación" (vea fotografías). El primer lado muestra colores explosivos en un fondo verde oscuro, y representa, "una parte de la vida que es el planeta muerto, que está destruyéndose medioambientalmente," dice ella. El segundo lado es "un planeta vivo, el lado que se conecta al resto del universo." De este lado sale para fuera hilos alegres y coloreados que son "hilos que unen". "Nosotros vivimos al final de un siglo, y es imposible ser igual que hace 500 años. Por ejemplo, los seres humanos están apresurados de la mañana a la noche. El trabajo tiene que expresar lo que está alrededor de uno, y lo que uno lleva puesto el interior." Pero esto no es fácil.

"Desgraciadamente, si usted quiere ganarse la vida con su arte, tiene que pintar a lo que le gusta a la gente, como paisajes," dice Maria Rosa. "Quizás, en Nicaragua, las personas tienen problemas diferentes, problemas políticos. Aquí, eso es mejor, pero cuando uno habla sobre arte, es el mismo por todas partes. El apoyo gubernamental no existe para el artista contemporáneo, y cualquier dinero que hay tiene que ser dividido para trabajos grandes, como las restauraciones." Mientras hay un manojito de galerías que muestran arte contemporáneo (Bardi 21, el Centro de Artes Visuales Modigliani, el Centro Perseo, el Centro de Arte VB, y la Bottega Cimabue), no muchos organizan muestras de grupo. "El año pasado había un evento—un desfile. Cada artista tenía que traer un trabajo raro. Nosotros recorrimos del Santissima Annunziata al frente del Uffizi. El desfile era enorme. Pero aparte de ese evento,

no

había nada. Por supuesto, cada vez que Di Martino organiza algo, nos reunimos porque eso nos brinda la oportunidad de mostrar a la ciudad que aquí estamos," dice.

Mientras la estructura física del Café Virtual es la misma cada año, el tema para las discusiones cambia. El tema de último año era "Partes de la Ciudad." Además de las discusiones generales sobre la calidad de la vida urbana y el papel de arte, había una discusión llamada "Las Comunidades Extranjeras en Florencia," en la cual diferentes



grupos de inmigrantes presentaron sugerencias para hacer de Florencia un lugar más integrado. Otra discusión fue llamada "Florencia: Sus Provincias y Distritos," y en esta representantes de las ciudades más pequeñas vinieron para discutir maneras que Florencia podría minimizar la división entre el "centro" y las "afueras".

Elmar Giacummo es profesor de arte romano e etrusco y da clases en la escuela de arte más grande de Italia, la Academia de Bellas Artes de Brera, en Milano. Giacummo creó una mesa para el Café que se llama "Cielo Promontorio" (vea fotografía). Se interesa mucho el arte en las provincias y las comunidades periféricas porque "mientras las grandes ciudades de arte como Florencia, Venecia y Roma eran grandes en los años sesenta, ahora estas son más conocidos como 'las ciudades estáticas'. Los pueblos provincianos pequeños son muy activos," dice Giacummo, "y es allí donde esta la futura organización del arte, por ejemplo en Pistoia o Umbria."

Giacummo también cree que Italia

"La ironía es que una vez los estudiantes extranjeros aprenden las leyes de arte—y yo les enseño a mis estudiantes hacer encáustico encima del fresco, cosa rara que tarda muchos años!—ellos se regresan a sus países y disfrutan grandes éxitos. El artista italiano no disfruta ese

éxito, porque no hay dinero, ningún apoyo," asegura Giacummo. Según él existe un tipo de pared de caucho que separa a las personas que reciben dinero de aquello que no. El objetivo del Café Virtual es examinar esa pared, indagar como la construyeron, que es lo que la mantiene en pie, para así poder dismantelaria. El coincide con Emanuele Di Martino en que la única manera de conseguir derribar esa barrera es si los diferentes habitantes de la ciudad se junten y dialoguen.

Dado la curiosidad, afecto y respeto con que el público la recibe, el Café Virtual está volviéndose rápidamente un rasgo fijo de la vida veraniega Florentina. Reunida alrededor de las mesas-esculturas, Florencia se concede a una pausa, para pensar, desahogarse y planear. El hecho que el Café se crea en esta prestigiosa Piazza Signoria casi garantiza que su mensaje viaja mucho más allá de los arbolitos del laurel. Esta rezagada en relación a los otros países industrializados en lo concerniente al arte contemporáneo. "Italia es única porque aquí nosotros tenemos ruinas griegas y egipcias junto con el arte romano, renacentista y contemporáneo. Los extranjeros vienen a aprender del pasado. Ellos no saben del encáustico, por ejemplo, que el encáustico verdadero es del tipo egipcio, que fue inventado para sellar barcos. O que los Antiguos

pintores prepararon colores específicos para cada superficie y diferentes colores para superficies específicas. Artistas en el pasado conocían estas técnicas, esto los hizo grande. Rafael, por ejemplo, él mezclaba verde en los colores pálidos con los que pintaba a las caras. Muchas personas han intentado deducir cuánto verde usaba él, pero la fórmula era su secreto y todavía nos maravilla. Otra técnica, la del fresco. Una superficie de la pintura al fresco requiere 18 capas, y cada capa se preparaba con una cantidad particular de intestino del conejo para ligar los materiales. Cada capa requería un cuidado tremendo porque la porosidad de las paredes afecta la manera en la que se prepara el color!

Laura Barton





La gota inutil

□ **Los generales muertos** estaban en el campo de aterrizaje. Sandino, Umanzor y Estrada yacían a unos tres metros de la parte oriental del Hospicio Zacarías Guerra, que está deshabilitado. Sócrates yacía boca arriba. Sólo Sandino tenía el rostro lleno todo de sangre. A pesar de que eran las 2.15 de la mañana del día 22 de febrero, había ya algunas moscas sobre los cadáveres. Yo contemplé a los generales abatidos y pensé: los van a enterrar en una fosa cualquiera, sin ataúd, ni siquiera una cruz con un nombre mal escrito y la fecha de su muerte les pondrán sobre sus tumbas. ¡Y cuántos hay, no se diga sólo en Centroamérica, sino en el continente y tal vez, en el mundo, que quisieran contemplar por última vez esos rostros! La noticia de que asesinaron a este hombre pequeño de estatura, con esos pies gorditos y blancos, como chinita, van a gritarla los voceadores en las calles asfaltadas y concurridas; y meterá bulla e indignación la clase de muerte que se les dió. Hombres famosos y anónimos, en las grandes ciudades del mundo y en los pueblos más pequeños, hablarán de ellos, los que yo estoy mirando tendidos aquí.

□ **Sandino tenía rota la camisa** y la camisola, quedando su pecho al descubierto; también su pantalón aterciopelado de color café, estaba roto en la parte delantera. Tenía recogido el pene y una gota de semen se veía en la punta. Los testículos muy desarrollados, o inflamados por algún golpe. Los otros tres cadáveres estaban desnudos del pecho, pero no tenían las camisas rotas, sino desabotonadas. Sus partes nobles estaban golpeadas.

□ **Todos los guardias se lanzaron** sobre los cadáveres buscándoles el dinero y joyas. Les encontraron dinero en efectivo, aunque en escasa cantidad, juntos los tres no rindieron cien córdobas.

De "La Hora de asesinar a Sandino" de Abelardo Cuadra

Alicia Zamora



PARA VISITAR UNA ISLA

Ah... coge entre tus manos
las dos mitades
como dos palmas resquebrándose,
que, aunque repléganse borbotando
no quieren irse

y,
huyendo-
se pliegan
al hondo gozo
de férreo cetro
que no desiste derretirse
en sal.

Ahogado ya el ay quejido,
el fruto ungido es,

y,
santos óleos fluyen vencidos,
cuando el animal
del agua salido ha.

EL CARACOL OBSCENO

Yo quisiera regalarle un obsceno caracol prohibido un pez lucio que salte en la noche las bocas de todas las corzas virgenes los pies que oprimen uvas el vino de las uvas un barco la niña que fui mañana las sales de la quilla un puerto un faro el mar y un televisor también el agua para el barquillo de papel para el avión un libro desnudo la parte de debajo de la lengua un lugar el ay para el deleite lo anelado en el sueño de la noche la voz del animal las luces de Las Nubes vistas desde Ticomo un rito regalariale una caja de hacer fotos un trozo de miel al paladar no diría qué más hacer en el huequito hay una cerca y después flores por las mañanas no sé caminar y le dada la luz que entra por la ventana y le despierta en hambre sé que el fácil sin hablar una mujer de espaldas no esperará el lunes y entrégale hoy un fax que llegará a tiempo en la mañana a la ciudad para husmear sus rodillas como un perro a restregarse como un gato con la pelucilla que asciende tampoco sé qué haría el mastilito adobado el paquetito alado le pediría y regalariale las gotitas lo lucito para el deleite ensalivado arriba abajo cuando se engalgan a la vez apuran la crecida de agua el muslo los santos óleos y el animal cegándose ha y le quitaría el yo no se que haría.

DULCES COMO LA VERGUENZA

Dulces como la verguenza, que tiembla en los labios.
Saint John Perse

Busco una palabra como beduino para escribirle.
No sé qué nombre ponerle o se llamará mi nombre.
Baja a la 6 de la tarde con la luz lamiendo las paredes,
caminandito por la calle angosta, que divisada desde el balcón,
desde la rejilla,
más bien parece un paisaje puesto para entretener su andar.
La calle anda como solita.
Se puede ver el tejal y las palomas sobrevolando.
Con los pies descalzos cruza la plaza que todo el día calentó
el lamparón de sol, pero las baldosas resultan acogedoras.
Amácanse arriba bondades de la leche escurridiza que antes de llegar
a su destino, derrámase en el muslo sin quejarse y abre caminitos que
recoge la lengua.
Frutales agónicos pacen al sol.
Las lanceoladas hojas, ávidas se detienen a olfatear el poroso lugar.
Entre ansiada brusca lucha se encuentra las dos lunas en la playa.
Arrullada se conduce sola la dilatada beldad,
el conocido caminito espera su suplicio, su muertecita.
La ola tumultuosa es cascada, la mirada babea y resucita al entrar.
Es como anclar y tener un puerto donde recostar la cabeza
y colmada queda la inquietud.

Un arte catacumba aunque se alce

Gaudí

ES UN RECORRIDO

Saltas por copúlas de hadas y te paseas por la azotea de " el Palau del Carrer Nou de la Rambla", entre chimeneas y ventiladores policromados al vapor del Mediterráneo en horizonte.

Planeas sobre los tejados de Barcelona, salpicados de edificios realizados por Antoni Gaudí; veletas disfrazadas de murciélagos, asteriscos, torres, cruces contra el azul raso, esconden anagramas de los 4 puntos cardinales. Confundidos los grafitos de la tierra y el habla no te faltaran.

Si aterrizas por el Paseo de Gracia y levantas poco a poco la cabeza, encontrarás acá y por allá edificios llamativos por sus formas naturistas, hindues, orientales; de colores logrados con la obsesión del que mira a las piedras y las toca, y a los vidrios y los quiebra, y a las cerámicas y las pule. Y con fachadas que no llevan a conclusiones; sino que dejan que la vista haga su propio pensamiento.

Pero si prefieres ir directo al interior, puedes seguir los haces de luz de las cúpulas y cabalgar por tornasoleadas barandas , tocar armarios, mesas, sillas bancos y utensilios de talento orgánico.

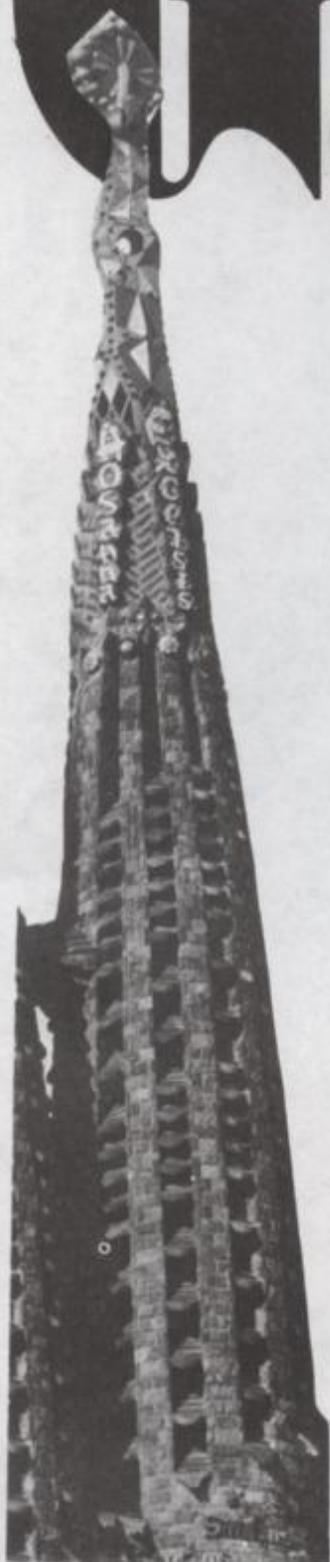
Cuida que al salir por los viaductos de piedra de Bellesguard no te caigas al viejo camino del cementerio.

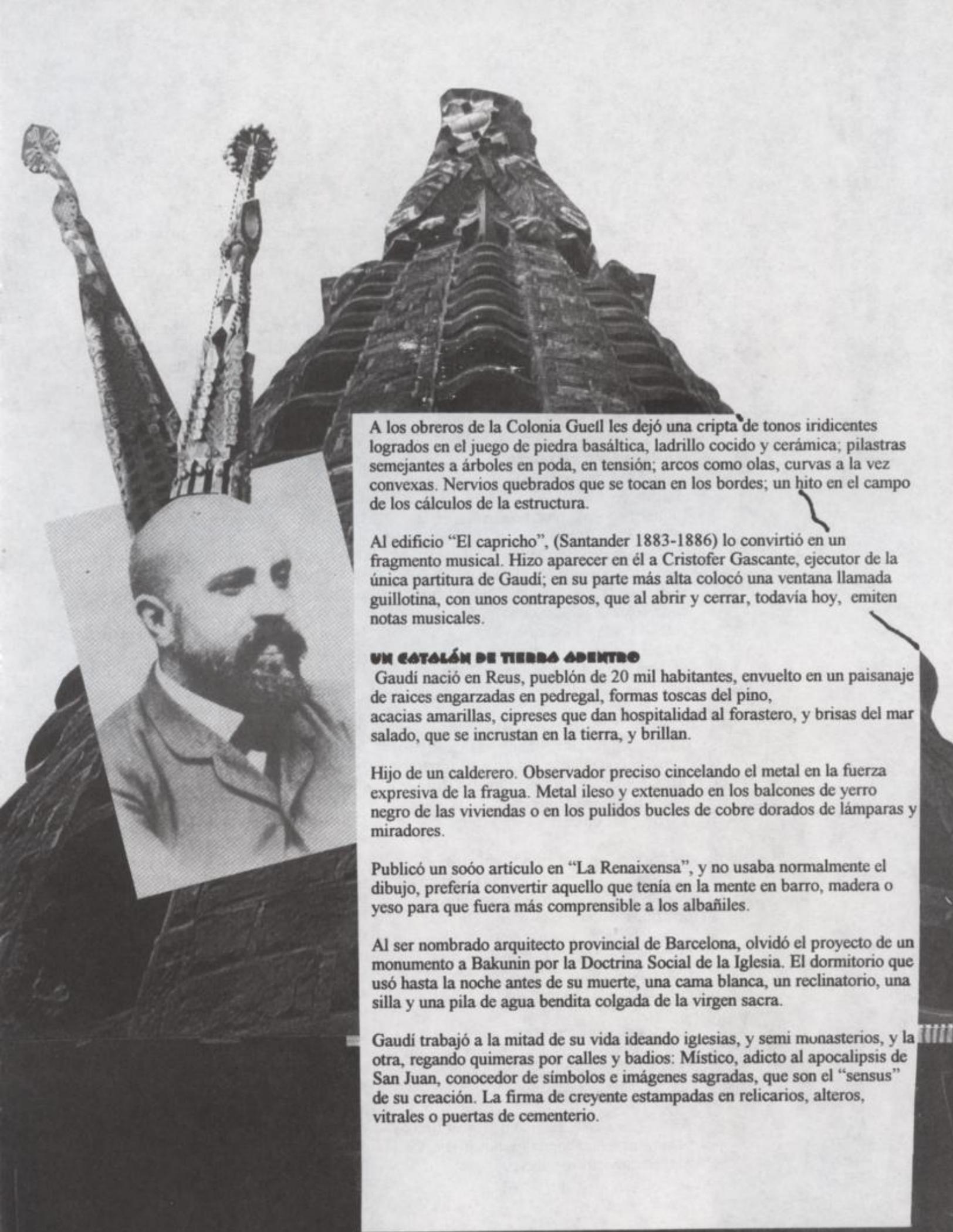
El sujeto que mira debe estar en el cuadro, decían sus coetáenos los futuristas.

UN HOMBRE ALUCINADO

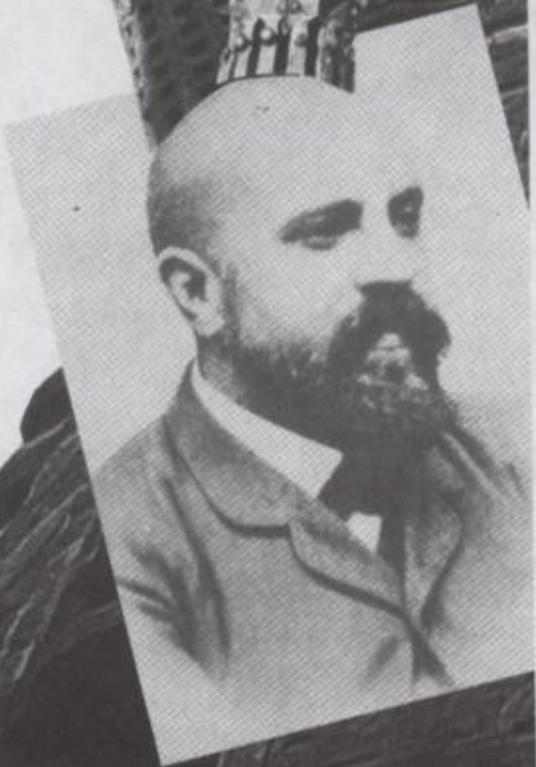
Gaudí a "La Resurrección" le diseño una cueva en la que el día de su onomástica, cayera el primer rayo de la mañana sobre el sepulcro vacío. Y le avisara de que ya no estaba.

Al parque Guell (hoy espacio público), lo enrolló de cavernas de altas columnas toscas, soportes descabellados. Puedes recostarte en las vetosidades del subsuelo, o beber luz en sus grutas. En ellas, a los vientos del mar cansado de vagar mediterráneo, los enoja con caimanes, los guarda con falsos dragones, con salamandras les oferta la suerte en fuente de agua. Despues, con sus vahos, les oxida el barro.





A los obreros de la Colonia Guell les dejó una cripta de tonos iridicentes logrados en el juego de piedra basáltica, ladrillo cocido y cerámica; pilastras semejantes a árboles en poda, en tensión; arcos como olas, curvas a la vez convexas. Nervios quebrados que se tocan en los bordes; un hito en el campo de los cálculos de la estructura.



Al edificio "El capricho", (Santander 1883-1886) lo convirtió en un fragmento musical. Hizo aparecer en él a Cristófer Gascante, ejecutor de la única partitura de Gaudí; en su parte más alta colocó una ventana llamada guillotina, con unos contrapesos, que al abrir y cerrar, todavía hoy, emiten notas musicales.

UN CATALÁN DE TIERRA ADENTRO

Gaudí nació en Reus, pueblón de 20 mil habitantes, envuelto en un paisaje de raíces engarzadas en pedregal, formas toscas del pino, acacias amarillas, cipreses que dan hospitalidad al forastero, y brisas del mar salado, que se incrustan en la tierra, y brillan.

Hijo de un calderero. Observador preciso cincelando el metal en la fuerza expresiva de la fragua. Metal ileso y extenuado en los balcones de yerro negro de las viviendas o en los pulidos bucles de cobre dorados de lámparas y miradores.

Publicó un sólo artículo en "La Renaixensa", y no usaba normalmente el dibujo, prefería convertir aquello que tenía en la mente en barro, madera o yeso para que fuera más comprensible a los albañiles.

Al ser nombrado arquitecto provincial de Barcelona, olvidó el proyecto de un monumento a Bakunin por la Doctrina Social de la Iglesia. El dormitorio que usó hasta la noche antes de su muerte, una cama blanca, un reclinatorio, una silla y una pila de agua bendita colgada de la virgen sacra.

Gaudí trabajó a la mitad de su vida ideando iglesias, y semi monasterios, y la otra, regando quimeras por calles y badios: Místico, adicto al apocalipsis de San Juan, conocedor de símbolos e imágenes sagradas, que son el "sensus" de su creación. La firma de creyente estampadas en relicarios, alteros, vitrales o puertas de cementerio.



En el colegio de las Teresianas (Barcelona, 1888), esculpió la imagen de la Santa junto a un ángel que le atraviesa el corazón. Sentía como ella; " produce un dolor tan voluptuoso, que uno quisiera que no acabara nunca". La obra recuerda enormemente a la del barroco Bernini, en la iglesia de Santa Maria Della vittoria de Roma de 1647. De la que su colega Rubió dijo, está llena de cosas que no sé ni cómo se aguantan.

GAUDI ES UN ESTILISTA

pone el acento no tanto en lo que dice sino el modo de decirlo.

Un barroco Colorista; tornasoles, en la casa Batlló. Rocas azufradas en Can Millá. Azulejos alucinantes, verdes y blancos jugando al ajedrez en la casa Vicent. Tejas árabes barnizadas el "el Capricho". Mosaico vidriado de Murano en la Sagrada Familia. Amalgama de la losa, porcelana y vidrios rotos en el parque Guell.

Edificios llamativos por sus formas, (naturistas, hindúes, orientales) y colores logrados con la obsesión del que mira a las piedras y las toca. Y los vidrios, y los quiebra, Y las cerámicas, y las pule. Y cada día un cacho.

Un barroco imaginativo; edificios majestuosos en los que cada trocito es una joya. Y en su conjunto una hiperbole de brillos. Muebles, armarios, mesas, sillas y bancos, utensilios precisos de talento orgánico. Un cliente del gótico como punto de partida, como recurso y evacuación de lo superado.

La casa de los Botines en León es un atrevimiento en una ciudad cuya catedral es la " Pulchra leonina". Un neo-gótico que no imita, ni desentona.

Racionalista en el sentido de lograr formas bonitas usando materiales industriales. Modernista curvo, y torvo.

Inalcansable sacrificado en disciplinas que no le dejaban terminar sus obras, lo que le acarreó el sobrenombre de el inconcluso.

El ejemplo más palpable es el del edificio de [la pedrera]. La Sra Millá le dijo un día : Hasta aquí llegamos. No hay mas reales para tu venadas. Gaudí contestó, toda obra debe ser perfeccionable si el artista así lo considera y no debe ser abortado. Y se fue.

Dejó el edificio de Pedrera en enaguas, apesar de que ya se había sobrepasado 4000

metros cúbicos sobre lo previsto por las ordenanzas, bordando con hierro forjado su faldon de encajes. El torso y le cabeza murieron asestadas con cuchillo, achatadas en una inconmesurable terraza con chimeneas con sombreros, hechos de trozos de botella de champán.

Por último se abocó totalmente al templo de la Sagrada Familia. Día y noche en el "obrador" del que saldría, según sus palabras: No una catedral más sino la primera de una nueva serie.

Dejó multiples bocetos de un templo que debía ser expiatorio, pero que arañaba el cielo. Como en el juicio final, se alzaban trompetas y resonaban derribando las murallas del aire.

Piedras engarzadas al fin leves, con fisuras, para que fueran nido de palomas, o sonidos nuevos vagando por la Barcelona, homenaje al humo de las antiguas chimeneas de ladrillo de las textilerías.

Parco en su haber y sin preever siquiera su morgue, o velar para que no le quemaran su archivo de fotos, planos, dibujos y maquetas en 1936. Embebido en el espacio, lo arrulló un tranvía, guiñando el ojo en los futuristas.

■ Teresa Codina

Teresa Codina



Gonzalo Rojas



De veras, casi todo es otra cosa.

Personalmente, mi primer rehallazgo de él en Valparaíso fue el 34, a los 16, sobre abril, recién desembarcado en el espigón, a metros de la plaza Echaurren me parece.

Pasó veloz y me miró sin verme. Yo si lo vi, por dentro. Como ven los poetas atrapados en esa relación dialéctica que nos aproxima en el proyecto de decir el mundo. Está escrito que todos venimos de otro y otro y otro en esta especie de parentela de la sangre imaginaria. Esa vez el adolescente era yo, el larvario, y ya me había leído a mi Darío en su ritmo de oro, o lo estaba leyendo como hasta hoy a los ochenta. Porque, eso sí, con los poetas grandes no se termina nunca. De ahí aquello de *Darío y más Darío*. Me lo estaba leyendo y me encontré con él y eso fue todo; en lo destartalado y lo sinuoso de tamaño laberinto. Como más tarde vine a encontrarme, andando décadas, con Vallejo en París. Apariciones y desapariciones.

Volviendo al juego interminable de los pasos perdidos, recuerdo que cuando Martí dio con él en New York le dijo "¡Hijo!" con alegrón genealógico y eso para Darío fue palabra entera sellada a corto plazo por el martirio del cubano. No siempre opera así la filiación oscura entre los poetas, pero el autor de *Los raros* (1896) registró las afinidades electivas con grandeza, los injertos, las claves, los sosiegos y desasosiegos en el oficio, incluyendo las conductas. No le fue dado regresar a Chile pero mantuvo fresco el diálogo y allá por 1912 acogió textos mistralianos y los publicó en Paris; asimismo supo de *Azul*, revista de Huidobro en Santiago. En cuanto a los dos Pablos no hubo pacto mayor, salvo las resonancias naturales. Por lo demás el ascenso de las vanguardias en el país acallaba los grandes ritmos pitagóricos del maestro al promediar la primera guerra



Darío: Hado y Humus

Valparaíso y él: ningún poeta más de ahí que el joven Darío. Ni el gran Pezoa Véliz ni el mismísimo Neruda. Es que *Azul* (1888) y *Playa Ancha* donde azota el oleaje desde el principio del origen — ¡donde el vidente vio! — hacen, cómo decirlo, un todo y ese todo es el mito. Más claro, hay ciudades con mito y ciudades sin mito y alguna vez lo habré dicho: no basta con amar a Valparaíso; hay que merecerlo, y no es cosa de pregoneros de la hermosura o, más menesterosamente, de liridas de vecindario. Valparaíso nunca fue villorio. Tal vez no fuera fundado con acta de invasor pero el que vino a fundarlo de una vez y para siempre y a fijar el mito fue ese mestizo de veinte años que todavía anda entre nosotros. Lo habré visto fugaz como por encantamiento, lo habré entrevisto entre ascensores y otras ruedas vertiginosas yendo — viniendo de un Cerro Alegre real a otro irreal, pero el aparecido se me da intacto todavía en la ventolera. También tuve mi puerto por diez años y entonces sé lo que digo: poeta que entra en ese hondón no vuelve a salir. Poeta que entra de veras, se entiende. No hay lugar metafísico ni párrafo del planeta comparable. Por eso no es azar que Darío escribiera palabra de fundamento en esas arenas al cierre del otro siglo. “Was bleibt aber, stiften die Dichter”: pero lo permanente, eso, lo fundan los poetas. Claro que el *vagamundo* siguió fundando lo mismo en su Buenos Aires que en sus Parises o sus Madrides, o en cada una de sus moradas múltiples, hasta volver, ya terminal, para decirlo con su música, transido de misterio y de cirrosis, a su Nicaragua natal. Piensa uno en Darío y en los 49 que le dieron los dioses, que sumados por dentro hacen el número fatídico, y calla; piensa uno y calla con callamiento mayor ante ese dicho suyo tan severo: “Qué queréis: yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer.



mundial. Debieron pasar casi veinte años (1934) para que dos poetas de jerarquía, Lorca y Neruda, brindaran en Buenos Aires una copa de diamante a las estrellas por el progenitor, en un diálogo al alimón por demás hermoso. Siempre he pensado que sólo los poetas son capaces de descifrar el sistema imaginario de los poetas. De ahí mi reticencia a la pululación casi bacteriana de los letrados cuya hermenéutica reduccionista empobrece el portento visionario, como hace por ejemplo C.M. Bowra en su conocido examen antidariano *Inspiration and poetry* (1955). Lo preferible, claro está, es la urdimbre ciencia e intuición, pues la naturaleza de la poesía es difícil. "Te amo porque eres difícil", pensaba Valéry. Y hay casos de

poetas indiscutibles como el español Luis Cernuda o el chilenc Enrique Lihn que rechazan la obra del nicaraguense. "Darío reina pero no gobierna" afirma el primero y al segundo le asiste la evidencia de que es un poeta de *segunda clase*. ¿Qué no se ha dicho, en fin, y se sigue escribiendo en marea bibliográfica amenazante sobre el Darío de todas la horas a propósito de su vida, de su plasmación verbal y hasta de su muerte? Ahí está su poesía para que cada lector gane o pierda a su "padre y maestro mágico" como pueda; pero ahí va también el oleaje —la resaca— de los grafómanos del modernismo que quieren descifrarlo todo con unos cuantos datos más y la urdimbre exégetica interminable, de aparato casi siempre abstruso.

¿Y hoy?, ¿qué pasa hoy a dos metros del dos mil, en este plazo obsceno de consumismo y fanfarrias? Lo leen, no lo leen; pero la pregunta es otra: ¿a quién se lee? Vocales: ¿qué será eso? Silabas, ¿qué será? Lo acusan de todo al fundador: de *viejo-retro* y fuera de uso; de silvestre. De elocuente lo acusan, de enfático y sonoro, ¡los afónicos míseros! De sobredosis de cántico. Oiga el que tenga orejas, pienso yo. Pero es tal el estruendo publicitario y vergonzante que ya nadie oye a nadie en el carrusel. No es que la palabra misma esté en tela de juicio, conforme a la conjetura de Vallejo: "¡Y si después de tantas palabras no sobrevive la Palabra!"; lo que pasa es desidia y liviandad ante el oficio, y literalmente no hay oficio. Cuando uno escribe hondo se le acusa de *denso*. No hay desvelo por la palabra y cualquier verso de *Azul*, por espléndido que sea, les parece irrisorio a los que se dicen estar de vuelta de todo.

Cito Cito esta línea por ejemplo del Darío primerísimo: "Venus desde el abismo me miraba con triste mirar". Ya ahí anda el zumbido de las pubertades cíclicas de su temple y el lenguaje inagotable del murmullo del que hablaba Breton. No le es propicio el día para decirlo parco aunque casi todo empieza en él. Ni insistiré en lo que saben las estrellas que siempre saben más: no hay resurrección incesante en el idioma más necesario que él, de Juan de Yepes a Góngora, de su Quevedo tan amado hasta Vallejo. Leído ayer 2 de octubre del 97 en un diccionario de símbolos: "entrar en el azul equivale a pasar al otro lado del espejo". Otra cosa: Omar Cáceres, que no figura y sin embargo es, hizo diana con un título de un poema bellissimo: *Azul deshabitado*. Que es como decir: soy un habitante, pero ¿de dónde? Todo confluye, ya se sabe. Me puse a *difariar*, como dicen los campesinos de Chillán de Chile, o a desvariar sobre mi Darío y me salió mi puerto. Será no más que los dos me ventilan el seso con oxígeno único.

Está escrito que los poetas entran limpiamente en los poetas, y no por servidumbre, antes bien por natural desafío, pasando por encima de los padres. Los leen mal como piensa Harold Bloom para reprimonar el juego. Todo eso en el vaivén de la tradición y la invención. De ahí que las claves de los poetas sobre los poetas sean más de fiar que los informes clínicos de los expertos llamados críticos. Habré leído veinte, treinta estudios sistemáticos de primer orden sobre la poesía y la poética dariana, las alabanzas y las detracciones; nada alcanza la altura y la profundidad de *El caracol y la sirena*, ese ensayo del 63, de Octavio Paz. Asimismo es imperativo consultar a Borges, que no se casa con nadie, quien rescata los aportes del modernismo hispanoamericano con estas palabras: "Dos poetas del norte, Edgar Allan Poe y Walt Whitman habían influido esencialmente, por su teoría y su práctica, en la literatura francesa; Rubén Darío, hombre de aquí, recoge este influjo a través de la escuela simbolista y lo lleva a España, donde no es ningún forastero. Se ha incorporado a la tradición nacional, y se habla de él como de Garcilaso o de Góngora". Por su parte Unamuno, que alguna vez cayó en la mofa altanera diciendo que se le veían las plumas de indio debajo del sombrero, terminó arrepentido con reverencia "ante el indio que temblaba con todo su ser como el





follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio". Y Lorca el 34, al presentar a Neruda en el Ateneo de Madrid, cómo celebra "el tono descarado del gran idioma español de los americanos, tan ligado con la fuente de nuestros clásicos" y cómo exalta en primer término la prodigiosa voz del "siempre maestro Rubén Darío". Por su parte, Vallejo dirá lo suyo: "Toda la producción hispanoamericana, salvo Rubén Darío, el cósmico, se diferencia poco o casi nada de la producción exclusivamente española". Y Huidobro, el irreverente: "Éstos señores que se creen representar a la España moderna, han tomado la moda de reírse de Darío como si en castellano desde

Góngora hasta nosotros hubiera otro poeta fuera de él. Pobre Rubén: puedes dormir tranquilo. Cuando todos hayan desaparecido, aún tu nombre seguirá entre dos estrellas". Así el movimiento pendular de las adhesiones y rechazos, pero, como la poesía se defiende sola y se explica desde su propio ejercicio, dejemos que suba o que baje, o que se retire como las mareas para volver a la vivacidad de su equilibrio. Acordes con el principio de que hay que defenderse del culto a los hombres, por muy grandes que aparenten ser, dejemos en paz a Rubén Darío. Ya su vida fue una tumba sin sosiego, como diría Palinurus: y suficientes vueltas se estará dando donde esté; tantas o más que antes de venir a nacer en Metapa (Chocoyos) ese 18 de enero del otro 67.

Cuando murió el dieciséis, el planeta empezaba su giro girante a una velocidad desconocida, y los poetas mismos saltaron fuera de su órbita. Justo el año dieciséis Vicente Huidobro — ese juego oscuro de pasarse la centella — publicó en Buenos Aires otras claves para esta poesía de fundación:

que el verso sea como una llave
que se abran mil puertas
en su primer viaje a París. No fue el único por supuesto en la germinación increíble.



Monumento de Rubén Darío, *Manu qua*

Ahí la Mistral, Vallejo, Neruda, para decir tres nombres: estallaron los volcanes.

Seducidos por la eterna juventud y el *non omnis moriar* siempre auestas, nada empieza ni termina con nosotros nos diría acaso Darío si viniera.

No pasarnos de listos en esto de enterrar o desenterrar a los antepasados, porque de repente el muerto empieza a hablar.

Hijos de la vanguardia que de un momento a otro se ha convertido en retaguardia — todos los demás ismos tienen ya su historia —; apetentes de una modernidad que no cesa desde Rimbaud, adoramos el designio de jóvenes más allá de la cuenta, y qué viejos nos parecen el modernismo y

el posmodernismo; hasta llegar a usarlos como insultos. A mí mismo me lo han dicho, y a mucha honra. ¿Quién que es no es romántico? dijo él mismo una vez.

Darío tuvo conciencia plena de que él no era “el modernismo”, y que la obra (“mi poesía es mía en mí”) no es escuela o intención sino palabra viva.

¿Qué se hicieron las vanguardias por aquí abajo? Cosa de expertos, que me está vedada. ¿Qué fue de tanto futurismo, de tanto *imagism*, de tanto expresionismo, de tanto *dada*, de tanto surrealismo, de tanto *beat* y tanto *angry*? (El otro día se nos murió Allen Ginsberg en New York, a quien traje a Concepción de Chile en 1960). ¡Nunca habrá un juicio final para los poetas!

Ahí está este hombre — hado y humus — que nos hizo más terrestres. Ahí, intacto. Acusarlo, procesarlo y hasta condenarlo parece cosa fácil; pero la balanza es difícil, porque de un lado está Darío y del otro lado también está Darío.

Rojas
Gonzalo

PARA LAS MALAS MADRES

Hay malas madres,
hay buenas madres.
Hoy suscribo las malas,
porque las buenas
son muy aburridas.
Hoy hablo de esas madres
de pene atravesado,
eternas víctimas
de un perverso sentido.
Agreden y aguijonean
por pura masturbación,
por puro sexo frustrado,
a quienes el destino como hijos
puso en su camino tormentoso.
Hoy hablo de esas madres
doblegadas en su intento de mujer,
caníbales del amor y la esperanza.
Apocalipsis de la mente y de la luz,
tragedia del vacío imaginario,
paren sus hijos sin la pasión,
los educan en su frialdad
y les hacen imposible la vida,
haciendo que estos aprendan
a ser sobrevivientes de su maldad,
a ser indiferentes ante el desamor
a vivir con más intensidad
para ser fuertes de espíritu y corazón.



HOLLYWOOD

BEVERLY

Escena:

Un fornido de barbita
coqueto y sinvergüenza
se encarga a toda costa
del programa de asistencia.
Contando para ello
palabrería constante
y un buen lujo en dólares,
se reúne en el Sheraton
para comer y disfrutar
con gente de la high.
Se habla poco de los pobres
más bien del programa a implantar
para erradicar la pobreza...
Gastando en disfrutar y hablar,
fanfarrón viene fanfarrón va,
cantando al unísono:
"Vivan los pobres y la pobreza",
pues les permiten ganar mucho
con la sociedad y en los bancos.

Bella



Andrés Serrano

EN FA Y EN SOL CAMPAÑA TURÍSTICA

Tradicionalmente, las playas de El Salvador son sucias y polucionadas. imposibles en marea alta y sólo atraen a los que se llegan a ahogar.

En El Salvador, se entrona el poder del mal, haciendo su naturaleza seductora y sus habitantes perversos, mentirosos y muy dados a la envidia, con el agravante que se matan entre sí sin ningún pudor.

En El Salvador ser indio equivale a bobo e inferior y muy dispuesto a la explotación por amos de apellidos lejanos.

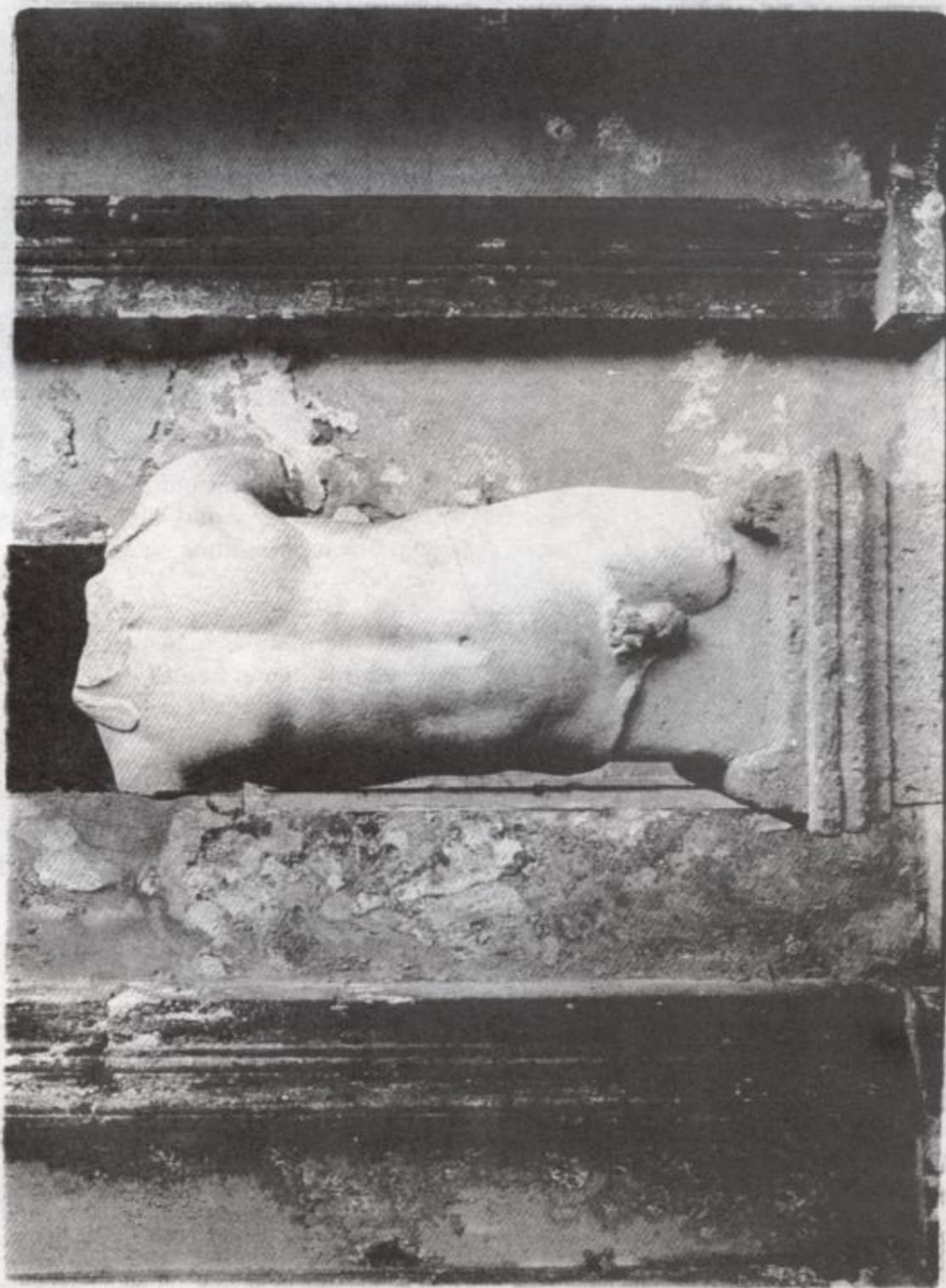
El salvadoreño es más dado a ser la víctima que el héroe, a esconderse que dar la cara y a hacerse el mal a través de otros.

El salvadoreño medio es muy mal informado y supersticioso y cree que las culebras tienen patitas chiquitistillas.

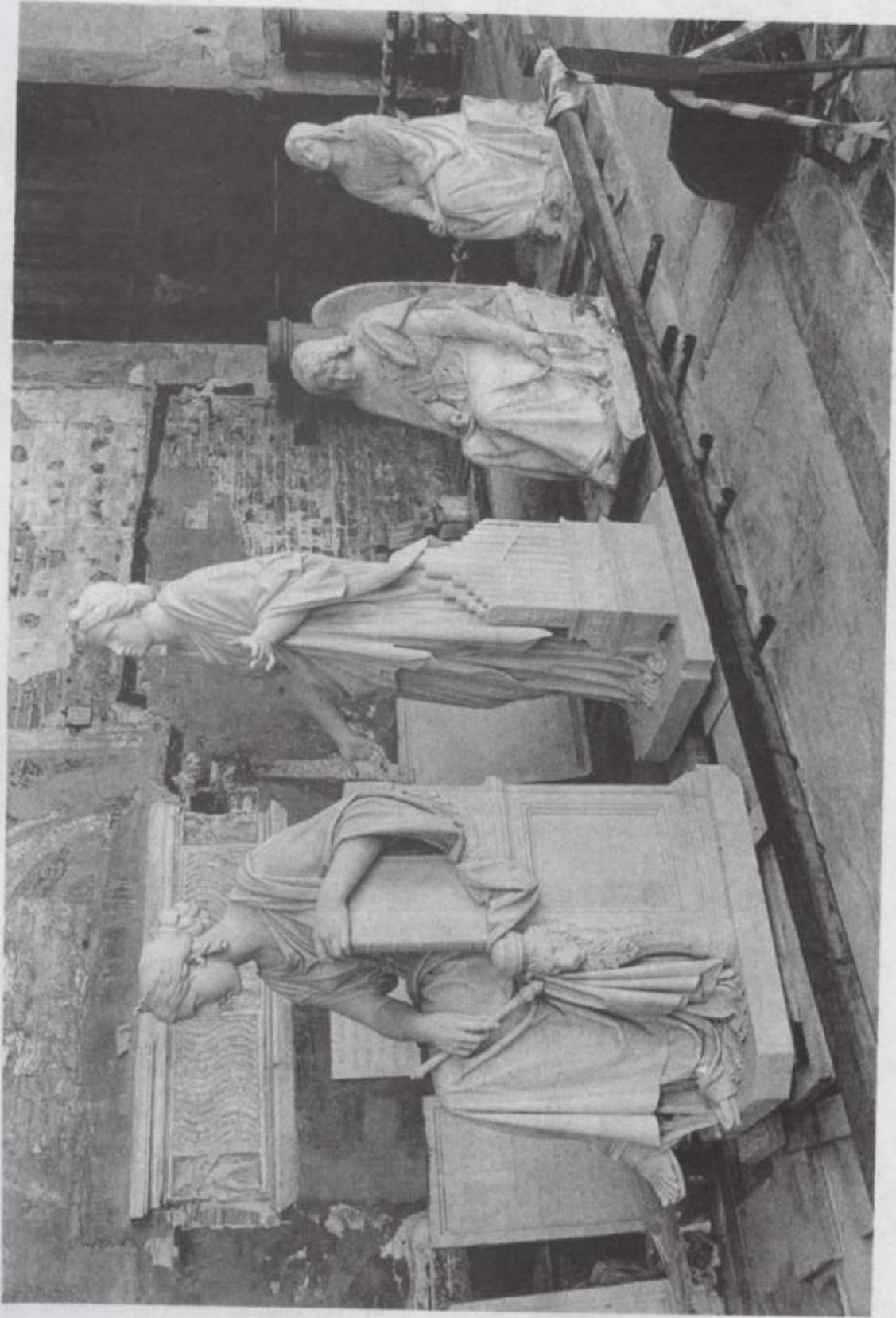
IRA MENTE IRA

Es evidente
que vivo en un país mentiroso,
nunca se dice una verdad...
el aire huele a mentira vieja,
a silencio obligado
a muerte fácil.
Represión automática
que enmudece al que piensa,
en un pueblo de estúpidos
que les falta hombría.
En un pueblo de proxenetas
que les falta su visión,
visión que se fue al extranjero
a limpiar inodoros,
a recoger tomates,
a infectarse de sida.

Battle



Claudia Gordillo



Claudia Gordillo

Carlos Martínez Rivas, otro héroe apagado

Con la madrugada del día 16 de junio, llegó la muerte del poeta nicaraguense Carlos Martínez Rivas. Durante los últimos años su salud se deterioró poco a poco, en complicidad con su desesperación alcohólica y su asfixia espiritual. No es exagerado decir que Martínez Rivas murió de sí mismo.

Aunque se presume que existe un buen número de poemas inéditos (más de dos mil, aseguró un despacho de una agencia de prensa), lo cierto es que tardará tiempo para que conozcamos ese legado, ya que, en un acto que caracteriza al poeta, hizo preparar su testamento pero no se decidió a firmarlo. La cifra de poemas desconocidos, de ser verdadera, resulta admirable, pues hasta ahora Martínez Rivas es conocido fundamentalmente por un solo libro, por cierto no muy abultado: *La Insurrección solitaria*, cuya primera edición se realizó en México en el año de 1953. Mucho tiempo después, en 1994, el aprecio de Octavio Paz por su obra posibilitó una nueva edición, a la que se añadieron tanto el largo poema *El paraíso recobrado*, como un conjunto, de poemas publicados antes en revistas y suplementos literarios. Insisto, de existir esa cantidad de inéditos, deberemos prepararnos para redescubrir a un poeta que creíamos cimentado sólidamente en nuestra literatura con sólo un puñado de versos. Entonces se podrá comprobar que su horror casi patológico por las erratas y la descalificación anticipada que hacia de los lectores, influyeron de manera determinante en su decisión de no publicar un libro más. Mientras tanto, nos conformamos con evocar lo ya conocido.

La poesía de Martínez Rivas permanece envuelta por un lado de premonición y sentencia bíblica. Su profesión de fe, sin embargo, no fue la del poeta creyente que asocia la palabra divina con la palabra profana. Más bien, él entendió la poesía como un eco alargado de la escritura de Dios y como una batalla del verbo con el lenguaje humano. Por ello, quizá sea el último poeta legítimamente solemne.

Quien vuelve a sus poemas, encuentra que están habitados por una doble fuerza plástica, ya que, además de su rigurosa construcción de imágenes, sus temas conciernen a experiencias pictóricas singulares. Martínez Rivas pertenece a esa estirpe de poetas que, como Charles Baudelaire, Octavio Paz o Luis Cardoza y Aragón, han acompañado y revelado la pintura de su tiempo, al igual que han releído también la de otras épocas. Son poetas del ver y del decir.

En el nicaraguense, la poesía y la pintura se alimentan y se definen una a otra, como si la letra, para engarzarse, necesitara abreviar en el color y la línea. En *La insurrección solitaria* menudean, más que alusiones, tramas poéticas que se originan en pinturas de Da

Vinci, Van Gogh, Goya o Klee. El cuadro Lot y sus hijas de Lucas Leyden, por ejemplo, está detrás del poema Beso para la mujer de Lot, que finaliza con esta descripción:

Las sospechosamente siempre verdeante
Soar con el blanco y senil Lot, y las dos
chicas, núbiles, delicadas y puercas.

El poeta documentó su pasión por la pintura. Su casa de Altamira de Este núm. 8, en Managua, atesora una colección de cuadernos que contienen frases, poemas y notas derivados de sus visitas a museos de arte de los Estados Unidos y de Europa.

Como si se hubiese equivocado de siglo, Martínez Rivas encontraba vulgar y ordinario al mundo contemporáneo. En no pocos de sus versos, nos habla de su melancolía por una cultura humanística que ha sido traicionada por el dinero y la política. De ahí su condición de insurrecto <le nuestra civilización. Hace unos años, pretendió sacar a la luz un nuevo Libro, al que llamaría Allegro irato, con el cual buscaba desafiar la notoriedad de su primer poemario. Figuraría en él un largo poema, dividido en dos partes, y que dio en llamar Dos murales USA. El libro no se llegó a publicar, pero más tarde ha podido conocerse el poema por la edición que hizo Vuelta. En él, Martínez Rivas pintó un retrato de la fragilidad de la vida moderna, una vida que transcurre encerrada en ciudades huecas y efímeras, que a él lo angustian y lo intimidan. No le disgusta que la existencia sea pasajera, le abruma el desamor por el transcurrir del tiempo y la memoria. Sólo la poesía, parece decirnos, nos redime de esta indiferencia, porque ese arte magnífico está hecho de memoria y de sentido.

Una carroza tirada por caballos llevó el ataúd de Martínez Rivas al cementerio municipal de Granada. Iba flanqueada por dos columnas de guardias militares, "como si de los funerales de un héroe se tratara", según dijo él en ocasión de la muerte de Joaquín Pasos. Es cierto, los poetas son nuestros últimos héroes.

Miguel Angel Echegaray



Ocurrencias y Veredictos



Cindy Sherman,
Untitled (Film Still,
detail), 1978,
black and white
photograph, 8 x 10"

Crónica de una exposición anunciada

para Raúl

Valencia mía jardín de España: querés querés que te lo cuente otra vez? No. Para qué reiterar, ya lo sabemos, ya lo conocemos.

Yo no sé que tiene de linda y de rara la luz de tu sol: la plástica nicaraguense expuso lo que quiso, sus preocupaciones fundamentales resueltas (para casi el 70% de los expositores) dentro del ámbito estético de: la factura, textura, forma y color, se acabó el problema y todos contentos.

Valencia mía que yo soñara: la Sala Parpalló esta vez parpadeó, abrió bien el ojoche y se dió el gusto de ver, justa y precisamente en la sala vecina, "Arte Sacro para el siglo XXI", el devenir, Che, lo que viene, versus lo que se quedó, feliz coincidencia para evaluar el antes el ahora y el después

Realmente hay otras preocupaciones, otras maneras de utilizar lenguajes, mezclar géneros, incorporar tecnologías, en función de contenidos, de preguntas, de interrogantes que a veces no son claras, y a veces balbucean o gimen o gritan, o hacen guiños pero siempre inquietan, cuestionan, plantean.

Nombres en la colección de Carlo Catellani, nombres que llenan muchas páginas: Lucio Fontana, German Nicht, Joseph Beuys, Andy Warhol, Yoko Ono, etc, etc y no es que las revistas se vuelvan locas y los publiquen como energúmenas, ahí están y no es que en las sociedades industriales como tienen mucha plata pueden darse el lujo de incorporar un video del espectador tomado con cámara oculta y proyectar su imagen en el costado

abierto y desgarrado de un Cristo leñoso (obra de excepción), la mayoría aplican medios modestos, vea sobre el piso la imagen de un monstruoso insecto rodeado de altas velas duplicarse-reflejarse colgada del cielo raso en forma de alba-algodonosa silueta de ángel, o la obra "Monoteísmo" compuesta por el peluche blanco de un mono, una cajita metálica de té de Ceylan y la parte ítmica del Asia Menor donde San Pablo comenzó su campaña, entornando las tres figuras, letras doradas del alfabeto latino, y así sucesivamente. Y como si debiera haber sido hecha por un centroamericano, una casulla blanca ensangrentada, sola, como un descabezado maniquí, acaso no nos han matado a tres obispos?.

En fin, propuestas, inquietudes, que por supuesto no son técnicamente cojas, que hacen uso efectivo de los materiales y de los símbolos, técnicas y significantes, pero que ante todo y por sobre todo, muestran inconformidad y evidencian una actitud provocadora.

Cosas veredes Sancho amigo.

David Ocón

Plástica Nicaraguense en Valencia

La crónica anterior desnuda claramente la situación de la gran mayoría de las exposiciones internacionales en las que participa Nicaragua. Adolecen todas o casi todas de curaduría. "La Plástica Nicaraguense expuso lo que quiso", dice David Ocón, que sí estuvo allí. Aunque mas bien debería haber dicho Juanita expuso en su mayoría lo que quiso. Y generalmente, y lo siento por las delicadas

sensibilidades de nuestras marchantillas, cuando las que "curan" son las galeriistas o sus allegad@s lo que privan son sus intereses mercanchifles y no la plástica nicaraguense. Sucedió de nuevo, pues, que fue la plástica domesticada del país la que sacó la jicara por todo el mundo: "La plástica de preocupaciones fundamentales ya resueltas" dice bondadosamente David. Lo lamentable y vergonzoso de este caso en particular es que esta muestra curada por dos expertos españoles tenía otras intenciones. Totalmente sanas. Aja. De hecho ambos curadores juntos a la vez anduvieron por aca un par de semanas. Y que fue lo que sucedió una vez que en la segunda semana el sistema los absorbió?. Sucedió que Hanna se volvió banana. Y *Goodbye Yellow Brick Road* con el proyecto original. Y no fue para menos el volverse banana. Entre las "sugerencias" a que fue sometida la curadora estuvieron las de incluir obras de Sobalvarro, pero no las que ella estaba interesada sino las que estaban en la colección del Excelentísimo Señor Presidente de la Republicueta. En fin de alguna manera hay que demostrar quel maje es *coolto*. Además el Botijas iba a inaugurar la muestra en Valencia. Pero la curadora no cedió en eso, era demasiado y hubiese sido el colmo. Si cedió en su interés original por algunos artistas (se salvaron David y Patricia, Dennis ya estaba asegurado). El gran afectado fue Arthola, quien en la primera semana había impresionado a ambos curadores y después repentinamente, y como por arte de magia, se acabó quien te quería. Claro que *Quien te quería* pasó a ser uno más de los artistas de la anfitriona. Y que decir del artista que fue incluido por *manejo político*, ya que era el favorito de uno de los gestores liberales de la exhibición allá en Valencia. Mejor



no digamos nada no vaya a ser que el semáforo se nos cambie de color a destiempo. Si nos queda la satisfacción de saber que David Ocón participó con una obra que causó, (junto con la de Patricia Belli), bastante interés no solo en el público valentino, sino también en el coleccionista Carlo Catellani. Por las cosas del destino la galerista curandera mencionada al inicio de este textito le había devuelto semanas antes la misma obra al artista para que "la siguiera trabajandito". Ocón, que no es pendejo ni hijo de casa, se rehusó. O sea y resumiendo: por ponerle La Curamos le pusimos Juana Ramos...

A. Urdapilleta

"Para Aparicio"

No pares Aparicio,
pare Aparicio.

Ojo, obra no apta para decorar bancos. De los esperpentos de Valle Inclán, la picaresca española, el guiñol, los teatrinos de títeres de los barrios paupérrimos, llega esta obra estridente con pitos y chillidos, como un nuevo circo de Firuliche que hace sus maromas y pone a pensar, en qué?, tal vez en "Los olvidados de Buñuel, en Norberta Berta, sirvienta tuerta, la criada de la "Chinfonia burguesa" de Coronel, los paquines de Ermelinda, la casa de los sustos, el cartel de Acoyapa que salía por las tardes con sus diablos y muerte quirinas espantando a los chavalos.

Es más que obvia esta persistente recurrencia en los productos de la cultura popular, imaginaria, color y sobre todo desparpajo, una lectura que está allí nomás, a la vuelta de la esquina, viva y coleando aunque quieran tapanla con gasolineras y comidas de plástico.

Aquí está una identidad, la identidad de la gente jodida,

agredida, estafada, humillada, manipulada y marginada, pero viva.

La Rosita una vez se cachimbeó con su madrastra, ésta le dijo: puta., puta pero libre le espetó la Rosita.

Podemos recordar a Daumier, a Munch, a Ensor, a todos los artistas que hacen arte para gritar y no para quedarse viendo y eyacular por los lagrimales.

Vea y piense, horrorízese si quiere, extrañese, asómbrese, puede también reír o sentir asco, pero jamás estar tranquilo.

David Ocón



Para el Churrucó la Cultura es una M.

Reluciente y parabólica como la de la casa del payaso Ronald McDonald. Pero que tienen que ver las hamburguesas con la cultura nicaraguense? Aparentemente no mucho. Aunque quien sabe, pues si nos guiásemos por el último discurso del Churrucó, en el cual se perfilan claramente las directrices culturales del actual gobierno, es justo lo contrario. Ese día del tal discurso, dado en la inauguración de la casa del payaso Ronald McDonald (no confundir, por favor,

con la colocación de la primera piedra que corrió a cargo del Xcelentísimo señor presidente), el Xcelentísimo Churrucó definió con claridad y transparencia, como a él tanto le gusta, la concepción de *cooltura* del immaculado gobierno liberal. "...cuando los inversionistas vean esta M- dijo el Churrucó- sabrán que ya no andamos en taparrabos y que al fin ha venido la cultura a Nicaragua". Después se lanzó dos Big Macs y tres Cocas. Tres eructos más tarde y aún no se había acordado ni de los Chorotegas, ni de los Nicaraos, ni del Gueguense y su gran y elegante guatusa, ni tampoco de un bato que se llamó Rubén Darío, ni de CMR, que tan de moda está ahora. Y con Alfonso también se hizo el loco.

McOndo Gris

Y lo que a uno le sobra al otro le falta

(a propósito de M's)

la soberanía no se accesa con las armas en el ano.

H. Sperty



244 de Denis Martínez

Y al fin una buena. "El Presidente", quien no tiraba ni M desde hace meses, tiró inning perfecto, al menos para todos los nicaraguenses (el 8vo) y Marichal

hecho a llorar y también a rodar. *Thats right* el Gran **Denis Martínez** (1955) impuso finalmente y tras prolongada y desesperante maldición, que se inició con el abrazo maldito, un nuevo record de ganados para picheres latinos. Ojalá que no se le ocurra recibir más abrazos de felicitación. *Vade retro.*

Duncan Altamirano

La Madrina pregunta por los Padrinos

Vaya subliminal el de Merceditas, quien aprovecha a Szyszlo y a las melenas de Vallejo para anunciar su próximo libro de prosemas (el 3ro en dos años). En su prosema dedicado tanto al pintor peruano como al nuevo galeriista de Managua, que acompaña al anuncio mencionado, Merceditas, usando los problemas de marketing de Zurbarán, se pregunta ingenuamente si "acaso son necesarios los padrinos para triunfar en el arte?".

!Que le pregunte a Alejandro! - me dice Yeyo a mis espaldas.

Juma Sultan

La Angustia, 2IIr y Juan Rivas

Recientemente leímos uno más de los frecuentísimos y divertidísimos textos de "catálogos" de la Dra T. Decía ella, supuestamente legitimando al pintor nicaraguense, que este se parecía al pintor italiano de Chirico. Que emulaba su angustia metafísica y así por el estilo. La verdad que la única angustia posible aca debe ser la del pintor por repetición y fórmula. Que maravilla descubrir que el

circulo siempre tiene la misma. Por otro lado ya va aburriendo eso de que fulanito de tal deba parecerse a un pintor europeo o gringo, o aunque sea español, para ser santificado en las listas de la lola. *Hostias give us a break* doctora T.



A propósito de nuestros catálogos.

Según una reciente encuesta secreta de la **Liga de Defensa de los Artistas** (clandestina) un *texto para catálogo*, y vaya que son importantes los tales textos (de hecho pueden ser la antesala de aparecer en el "libro de arte nicaraguense" de cualquier "crítico o doctor") cuesta entre 1000 y 500 lolos. Precios standard. Como standard son por ende los textos mismos. Son como *templates*, donde se remplazan los nombres de los artistas y ya. No busquemos ideas en estos textos. NEL. No las busquemos pues sería inutil. Encontraremos si el eruditismo poético, muchas veces lleno de babaza formalista y/o metafórica, válido exclusivamente para las futuras antologías de su autor o autora. Jamás para el pintor o escultor. Si no me creen pregúntele a Juan. Les aseguro que se irán llenos de angustia y si tienen las 500 o mil yucas mejor comanselas.

Pepa Castillo

Que pasó con el FOFOROFO de la Cooltura Nicaraguense?



Nadie Supo
Nadie Sabe
Solo.....

Después de tanta alaraca (recordemos, por ejemplo, su acto de instalación en el Palacio de la Cultura, con invitaciones de lino, ministros de sacos y discursos emotivos y laxantes o sus proclamas totalizantes y salvadoras de la nueva nicaragua por y para la cultura) **que pasó realmente con el Foro Nicaraguense de la Cooltura?**

Que pasó, es decir, además de andar cobrando las cuotas mercedidamente retrasadas de sus supuestos e incautos miembros. La nueva (aunque realmente vieja) cara de la cultura nicaraguense no ha sacado la ni la lengua para absolutamente nada a como se esperaba. A no ser, claro está, para salir en la tele y en las fotos de otros foros, igualmente "importantes."

Lucas Monje



Y que paso con la Fundación Internacional Rubén Darío?

Mulataz intelectual?
Chatura estética?

Nadie sabe tampoco. Ni la FIRD lady sabe. Y lo único que se sabe es que el antiguo aborrecimiento a la mediocridad... apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia. Y si en estos veredictos hay política, es porque ni modo y porque ni las **Sobras Completas** publicaron..



Galeriistas de Centroamérica Unios

Ese ha sido el grito de batalla lanzado por Doña Bony García de Galería Portales de Honduras en contra del fantasma de la caída de los mercados diarte locales. Y ni tontas ni perezosas 4 chicas más del mismo negocio agarraron la varita, esperando de que fuera mágica y cayeran unos cuantos chambulines más. Por la Patria de Rubén está Juanita. CAUSA ha sido denominada por ella y las demás fundadoras esta iniciativa comercial que ya mostró sus inmanentes debilidades en la

muestra de arte centroamericano ("Sin Fronteras") que se inauguró simultáneamente en las cinco republiquetas del area. Apartando la grandilocuente y poco lógica premisa de curaduría, que indudablemente afectó el nivel de calidad de las muestras, lo claro de CAUSA es que son una verdadera PAUSA para el desarrollo de la plástica joven en Centroamérica. Prevalcieron como siempre los intereses mercanchifles de las apreciadas damitas de nuestra sociedad involucradas en la pausada empresa. Y como queda bastante claro ya, lo que se vende en nuestras pulperías de arte no necesariamente es lo mejor o lo más provocador. Mas bien: gusto de burgueses nuevos o de exrevolucionarios venidos a más. Esta vez la encabo la bony. Le lucía más Guayasamin en helicóptero

Crisanto "Tito" Madera

IV Festival del Monólogo y el Diálogo.

Este lo iba a escribir Patricia Belli luego de asistir a todo el festival y al seminario de crítica teatral que se dió paralelo al mismo festival.

La nota es que este año el festival fue dedicado a Octavio Robleto. Asistimos el día del homenaje al poeta y todo estuvo nítido. Incluso lo de Julio Valle con su idea de embotellar a Robleto, lo del IC con su publicación y entrega de una antología del teatro de Octavio y también lo del gracioso que grito inclementemente "Ministro de Incultura" poniendo nerviosa no solo a Lucero sino a todos los cepillos que acompañaban al ministro director. Luego las fotos y los abrazos de clavar pues hay que sacarle el jugo a todo ahora.

Durante todo el festival local del Justo Rufino Garay se hizo pequeño para la cantidad de personas con ganas de ver y sentir teatro. Realmente esto ha sido de lo mejor de todo. Darnos cuenta que existe un público de teatro en Nicaragua. Y este éxito en parte se debe a la labor y entrega del grupo de teatro Justo Rufino Garay. La independencia que ha mantenido este grupo de teatro a demostrado que si se pueden hacer las cosas, si se puede hacer cultura con dignidad y autonomía. Aún en estos tiempos de *concertación correligionaria* y columnas vertebrales necesitadas de viagra. Felicidades, pues, a ellos, a todos los teatristas de Nicaragua y a Celcit.

La idea de traer a grupos y en este caso solistas extranjeros vino a enriquecer, como lo ha hecho en anteriores ediciones, el Festival. De hecho nos ha permitido ver como andamos con respecto al nivel teatral de otros países. Este año la presencia de Perú y de Colombia se hizo notoria. Ambos espectáculos, en especial los trabajos de Maritza Núñez del Perú, con su densa cons y deconstrucción de Gabriela Mistral y su imaginativo trabajo escenográfico (casi ausente en toda las representaciones nacionales), estuvieron bastante bien.

Con respecto a lo nacional y por el caracter abierto del Festival los organizadores estuvieron de nuevo imposibilitados de contralor la calidad de las presentaciones. Este año, pues, nuevamente hubo de todo, desde lo bueno (a pesar de cierto floribundo facilismo y comicidad gratuita) de Eva Gasteazoro, hasta lo regular y malo, que es lo que iba a discutir y nombrar específicamente Patricia, quien participó en las disecciones implacables del seminario de crítica impartido por Rubén Darío Zuloaga de Colombia.





Final del Juego: Muerto el Payaso en el Cortazar.

Lamentable final, aunque la agonía estuvo peor, el de un proyecto nacido de la solidaridad de los artistas latinoamericanos con Nicaragua y su revolución. Todos se saben el cuento, ha sido contado antes: Cortazar de relacionista público, consiguiendo las obras de arte que conformarían una de las colecciones más importantes arte latinoamericano. El **Museo de la Solidaridad** se llamó en sus inicios. Obras de casi todos los famosos: Toledo, Matta, Tomasello, Lam, Sebastian, Villamizar, Belkin, Tabara, Grau Garriga, Clave, Le Parc, Canogar, Tapies, etc etc. Luego los innumerables problemas de local. Bodegas de aquí y allá, prestamos innecesarios. Luego el teatro nacional un rato, inundación incluida y finalmente su sede en la ex-casa de Felipe Mántica. Allí vivió sus mejores tiempos y allí murió en el abandono también. Cuatro años pasaron, por ejemplo, sin que se le pudiera cambiar tres láminas al

techo. Poco a poco el personal fue disminuyendo. Jornadas rojaynegras ni los comandantes hacían desde hace rato. No había para los sueldos, ni para las escobas, ni los lampazos, ni para pagar la luz y el agua, mucho menos el teléfono. De hecho en la última exposición que hubo en el Cortazar se consiguió energía eléctrica pegándose directamente al poste. Al final y como premonición de lo que serán las artes nuevas en Nicaragua se dieron *performances* diarios de chavalos del barrio, vagos y huelepegas que correteaban semi desnudos entre cuadros y esculturas. Alegres y felices, sin necesitar jamás visitas guiadas, deambulaban por cada esquina del Cortazar. A él le hubiese gustado. Cinco reales cobraba el CPF, a quien no se le pagaba desde hace más de 13 meses, a cada chavalito por bañarse en la piscina de los Mántica. Después se aburrió. El CPF. Los chavalos no, pero ya no podían seguir gozando de las artes. Vino el abandono y luego la apropiación inevitable y tardía de la colección por parte del Instituto de Cultura. Grititos allá, grititos aquí, cartitas intimidantes aquí y allá, fotos espeluznantes del estado de deterioro de la obra y el sitio y ahora pon pon: Muerto el Payaso y no hay quien lo llore. La colección permanece bajo resguardo del IC. Ellos se han comprometido a: **no desmembrarla** (después es imposible recuperar los cuadros, todo mundo los encueva, si no lo creen pregúntele a Tommy por el autorretrato del maestro Cuevas), a **restaurarla** y darle mantenimiento y a **exhibirla**. Hasta el momento la tienen guardada. Ojalá que cumplan lo prometido al decomisarla a la titeresca Asociación Julio Cortazar. Y Cortazar se retuerce en su largo ataúd. Que solemne payasada haber

privatizado este museo en los 80s si no se iba a mantener con la dignidad del caso.

Digna Peluza



LANAVI se vuelve conceptualista y se convierte en Asociación de Telegrafistas.

Cada vez que alguien famoso se muere allí está afanosa y vital la directiva vitalicia de Lanavi redactando telegramas de condolencias, que luego seguramente servirán para avalar el ingreso de los más avezados de sus miembros a la Real y Semerenda Academia de la Lengua o al menos al Centro Descriptores. Esto demuestra una vez mas, Alejandro, que no hay que hablar mal de ninguna tendencia artística, pues no sabemos nunca cuando acabaremos practicándola arduosamente. Ahora pues los lanavi's se volvieron conceptuales. Según dicen por allí, el próximo certamen que organicen, a pesar de que no han organizado ninguno todavía, será dedicado a la memoria de BEUYS y de la telegrafista de San Rafael. Felpa pues y grasa para los vitalicios de siempre.

Rubén Ladrón Guevara





Próximo curso del maestro Morales.

Hemos sido informados por fuentes fidedignas que el maestro Armando Morales, bajará de su pedestal única y exclusivamente dos veces a la semana para impartir un curso de pintura superior en la Escuela Superior Armando Morales. El curso será sólo para los que él quiera. Desde que corrieron los rumores la algarabía entre las "viejas locas", algunos pintores de Praxis (que aún siguen cargando al maestro y su fama y claro sus inefables y deseadas maracandacas como cruz) y ciertos jóvenes pintores (ya no tan jóvenes) se ha desatado. Como el cupo es limitado a la par de la algarabía se ha desatado también el "carboncillo". Los clones que pintan como él se ufanan de ser los ya elegidos, pero la verdad es que quién sabe, dados los caprichos del maestro de maestros. Suerte a todos y todas.

Ilgio Tino

Cuevas en Nicaragua

Invitado como parte de la parafernalia que acompañó al bluff del año: "Iberoamérica Espanta" (engendro de los periolibros que el espíritu provinciano ha hecho pasar como la visión totalizadora de la

pintura latinoamericana de fines de siglo) llegó por segunda vez a Nicaragua José Luis Cuevas. De grata y provocadora recordación son los tiempos de *ruptura* del "maestro", como ahora se hace llamar. No habrá que olvidar nunca el papel de Cuevas en contra de la vía única y cercenante, como cualquier vía única, de los 3 grandes. Lamentablemente todo eso ha quedado ya en el pasado y el olvido. El "maestro" Cuevas que vimos ahora no es más que un divertido farsante rayando en la chochez. LANA-VI, que obviamente lo anduvo a popochin todita la semana aprovechó el jolgorio para declararlo **Príncipe de la Libertad de la Pintura Latinoamericana**. Además de tamaña ridiculez la directiva vitalicia de LANA-VI le extendió al maestro un diploma y un yo-yo para que lo utilizase cada vez que hablara de si mismo. Es decir siempre. El "maestro" Cuevas, ahora plenamente adaptado, absorbido y neutralizado por el sistema, recíprocó rápidamente y dijo una que otra cosita de Alejandro, después siguió hablando de si mismo y de sus pipes famosos como, por ejemplo, el presidente Zepillo, mientras hacia diversos pases con el yo-yo (entre ellos el perrito mordelón y el trapecio). En fin el *infant terrible* de la plástica mexicana apareció convertido en un *enfant patétique*, pues, joven.

Shy Koski



Merceditas y la Lola se olvidan de Donald y no reconocen al Sr. Del Yeso



Dentro de las jornadas de alabanzas, autoalabanzas y alabanzas recíprocas aprovechando la visita del maestro Cuevas, se dió en el TNRD un encuentro entre el maestro y los artistas nacionales. Fue en dicho evento en donde sucedió el olvido de la Lola y el lapsus de Merceditas (no confundir con la venada). La nota es que al finalizar el maestro Cuevas su versión de la historia de la pintura, en donde evidentemente él juega el papel de Santo el Enmascarado de Plata y el PRI, las críticas y doctoras diarte del terruño, decidieron demostrar su erudición ante el "maestro" y ante el público. Cada una de las susodichas recitó en voz alta sus amplios conocimientos así como la lista de los grandes e intocables críticos de arte latinoamericano que las habían marcado. Donald, que supongo se estaba aburriendo de tanta cursilería osó decir algo acerca de Bayón y para que más Merceditas irritada y furibunda gritó, olvidándose que le hace daño alterarse, que quién era ese señor del yeso (Donald) y que como podía interrumpir la sarta de autoelogios que en aquellos momentos se tiraba lespañoleta, quien a su vez y asombradísima tampoco lograba reconocer al Sr del yeso. O sea que las dos *primas donotas* de la crítica chapiolla no reconocieron a Donald Altamirano quien tiene mas de 30 abriles circulando pore la misma. Ha de haber sido el tufito de Cuevas que las tenía loquitas. Finalmente la diva Evelyn Martínez, que no es ninguna tonta, aprovechó la ocasión

para modelarle al público y al maestro Cuevas su socado vestido negro y de paso aclararle quien era el enigmático Sr. del Yeso a las dos veteranas. Aunque uste no lo bella asi sucedió!!!!

Apolonia Gris



CAO a la ENAP

Nuevamente la escuela de artes plásticas cambia de director. Esta vez le ha tocado al escritor Carlos Alemán Ocampo. Desde aca le deseamos mejor suerte que a Pedro Vargas, quien pareciese ser el picher apagafuegos de todos los ministros de cultura (siempre lo pusieron para resolver clavos y después lo dejaron abandonado a un miserable y esqualido presupuesto). Talvez CAO por sus conectes y relaciones logre al menos más apoyo económico para la ENAP, que después de todo lleva el nombre de Rodrigo Peñalba. Pareciese ser que nadie se percata que es aca en la ENAP donde comienzan todos los problemas de la plástica nicaraguense. Aca comienzan y aca podrían comenzar a resolverse también si hubiese una voluntad. Ese sería un verdadero homenaje al verdadero maestro de la plástica nacional: que su proyecto de vida y creación (es decir la Escuela Nacional de Artes Plásticas, para los despistados de tanto flashado) siga adelante con dignidad y solvencia económica. Hay que ponerle mente a la escuela o seguiremos sin "nueva generación"

en la artes visuales del país forever, como decía el lider.

Luis Tristán

pd. A última hora hemos sabido que Pedrito está nuevamente en el monticulo. O al menos en el dogout. No coments!!!!

“La anulación del vacío fifty y efímero y eterno: Una instalación de Teresa Codina”.

Teresa Codina es una mujer de muchas letras y artefactos de origen catalán que lleva veinte años viviendo en esta tribu. Eso no importa mucho. Si importa que esta mujer en ese tiempo ha compartido con nosotros crónicas y relatos buenos poemas esculturas objet trouvée e instalaciones exorbitantes. El barroco y el barroco son los barrocos más barrocos. Siendo un poco más débiles le baroque y das barocke. Como el italiano entonces el español es un barroco vigoroso con mucha fuerza desmesurado ambicioso. Visitamos el lugar común del horror vacui portando un espejo cornucopia cuya divisa reza horror plenum. Eso ha hecho Teresa Codina meterse en el Maelstrom del horror al vacío y sencillamente vencerlo derrotarlo aniquilarlo anularlo. Después de este exceso pocas cosas en arte tendrán sentido. Aquí hemos presenciado la multiplicación de la imagen ad libitum. Una inflación de la imagen que invariablemente como isotopia como contraparte provoca la deflación del discurso y del sentido. Ahora después de Fifty Efímero 1/2 Eterno ya nada significa. Las significaciones son posibles en un espacio discontinuo. De allí la necesidad de la escn a Más bien los espacios en blancos en la escritura o las pausas que nos tomamos entre

frase y frase habladas son los posibiladores del sentido y la polisemia. Pero esta mujer cuya vitalidad es un exceso ahora no ha dejado blancos pausa hábito de respiración. Realmente nos ha envuelto en un tornado de imágenes en una continuidad apabullante y excesiva. No hay respiro. La instalación si se quiere aparentemente es sencilla. Es el espacio interior de un cubo de 3 x 5 mts. Ese cubo es lo que habitualmente llamamos cuarto habitación o recámara que en este caso fue cocina. Ahora están absolutamente llenas sus cuatro paredes techo y piso de la más poética y heteróclita parusia de la imagen. Se logra la magia de lo envolvente en esta instalación. Ya con su tarot hace algún tiempo había conquistado lo envolvente de la magia. Esta parusia hecha de las imágenes trouvée de los álbumes de fotos históricas familiares amicales y amanticios o tomadas de cualquier revista cachivache o receta brochure o peineta pasquin o panfleto diario semanario o urinario fluyen y confluyen. Ellas están allí pegadas en las paredes techo y piso. Pero el espectador solo puede parar unos segundos para seguir en su omnívora tarea. El espectador funciona como el visor rotatorio de un caleidoscopio. Escalatrix de una vida con su historia real irreal mágica y mítica. Una vida que ha vivido la pasión de la fe. Que empeñando su sangre y la de los seres queridos ha apostado por una utopía. Una vida invencible que siempre se fuga desafía cuestiona y niega a través de la magia el arte la poesía y los excesos. Todos son excesos. Pero como dice William Blake. El camino de los excesos conduce al Palacio de la Sabiduría. ¿Qué se propone la maga en esta instalación? Probablemente nada pero aun sin proponérselo logra desarticular un discurso vital-artístico. La Codina ha puesto en

crisis la pausa El edificio de la metafísica se tambalea Sin pausas sin jadeos no podremos ni hacer el amor dirán los vitalistas No olvidéis capitalistas que la Coca Cola es la pausa que refresca La crisis del espacio en blanco No ha lugar para los fantasmas Ya nos jodimos porque nos quedamos sin mito Esto de la Tere esta cabrón Sáquenme de aquí Esto es un relato extravagante una novela excesiva Aquí estamos al di la de la parola Aquí se nos enseña como romper la escritura discontinua y por ello inteligible Pero me dicen por allí la imagen nunca ha necesitado de la palabra Evidentemente ella la imago no jamás Pero el espectador frente a cualquier imagen artística trivial o sublime no ha tenido más que el lenguaje que la palabra para procesarlo deglutirlo digerirlo y cagarlo Todo túnel tiene su salida así que no os angustiéis Pero a esta cocina Fifty Efimero 1/2 Eterno hoy por hoy ha confluído todo Todo corre al llamado del canto de guerra de las cosas caro Joaquín Hay una autofagia de la obra contemporánea y aquí en la instalación hay una fagocitocis cada imagen célula devora a su vecina El ojo Dziga Vertok va de una a otra e independientemente de su soporte materia papel de alto contraste o volante mimeografiado están allí para negarse sintetizarse y superarse como un todo Bueno esto es una manera de decir o intentar decir lo que no se puede decir porque ella misma la instalación dice todo y como lo dice todo de una vez y para siempre no dice nada El espectador es devorado por esta obra El cuando entra al cubo cree que va a ser capaz de tragar tanta mierda de imagen pero no Ne pas posible Se me ocurre como hipótesis para una lectura rebelde que se nos obliga a un consumo sin límites Lo que nuestros centavos no pueden comprar lo que las transnacionales a diario nos exigen

que compremos creándonos un deseo el mismo natural deseo de consumir aquí es superado Sencillamente no hay límites en el consumo de imágenes que el espectador hace en esta intalación Amores desamores amistades olvidos muerte vida historia magia mito ciencia religión animismo santería vudú fe Urko bien amado varias veces Personas individuo grupo manada mesnada en fin tribu Las imágenes de la tribu Pound dio en sus Cantos con las palabras de la tribu Teresa Codina ha dado con las imágenes de la tribu sin palabras La tribu dispersa la diáspora de la imago El Big y el Bang Más el bang que el big Un universo en expansión que niega el límite y el mercado ¿Es esta la negación del mercado? ¿Quién te podría comprar este cuarto No jodás los yanquis te lo compran los japs te lo compran Bueno me vale que lo compren y se lo metan por el culo para que el recto se les convierta en cornucopia y esta intalación nos abra las puertas del Paraiso ¿O.K.?

Anastasio Lovo



Convocatorias de Casa de las Américas

Premio Ensayo Fotográfico CASA DE LAS AMERICAS 1998
Del 16 al 27 de noviembre

Se convoca al Premio Ensayo Fotográfico que tiene como objetivo seleccionar el mejor conjunto de imágenes fotográficas que articulen un discurso coherente sobre un tema de la realidad latinoamericana, entendida en toda la amplitud de sus expresiones. También esta convocatoria se propone estimular la práctica de la fotografía como manifestación cada vez más generalizada en nuestro continente.

Se otorgará un premio de \$1 000.00 USD al mejor ensayo y el artista premiado realizará una muestra personal durante el Premio Ensayo Fotográfico Casa de las Américas en el año 2000.

Taller de organización y preparación de portafolios

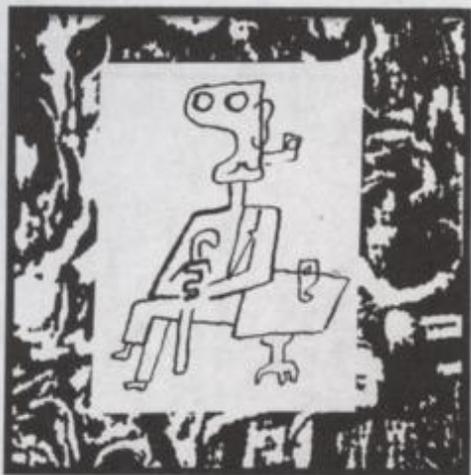
Del 16 al 27 de noviembre

Paralelamente a la celebración del Premio Ensayo Fotográfico, la Dirección de Artes Plásticas convoca a fotógrafos, investigadores, museógrafos y especialistas en el género a este Taller que será impartido por una importante personalidad del medio.

Coloquio Internacional 1 898 en las Antillas: Historia testimonio y literatura

(Del 14 al 18 de diciembre)

Dedicado al estudio de una etapa crucial en la historia del Caribe insular, este Coloquio organizará en paneles los debates en torno a: Los proyectos de confederación antillana y la intelectualidad regional; Lucha independentista y literatura de campaña; Historia y ficción literaria; Impacto cultural de la administración estadounidense y Clases sociales e historias de vidas.



III Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo

La Habana
Diciembre de 1998

Como parte de las actividades alternas a la Bienal de La Habana, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam abre nuevamente su espacio para el intercambio y la reflexión sobre los problemas del arte contemporáneo al igual que en ocasiones anteriores.

A diferencia de otros años y épocas, a fines de 1998 nos encontramos a las puertas de un nuevo siglo y milenio. Es un momento propicio para realizar un balance de lo ocurrido y tantear las nuevas perspectivas que se vislumbran en medio de cambios que se están produciendo en los procesos de creación, circulación e interdisciplinariedad artística, así como acerca del rol que desempeñan las megaexposiciones y bienales en el mundo actual. En esta oportunidad, al mismo tiempo, analizaremos la proyección de la próxima Bienal de La Habana, sus posibles asuntos de reflexión así como su estructura y funcionamiento en el panorama global contemporáneo.

Los interesados en participar con alguna ponencia -ilustrada o no- en el III Encuentro Internacional de

Arte Contemporáneo deberán atender a los siguientes requisitos:

Ponentes:

-Antes del 1 de septiembre deberá estar en nuestro poder un resumen de 250 palabras, mecanografiado a doble espacio, en el que aparecerá el título y nombre del autor, acompañado de un breve curriculum vitae.

-La extensión de las ponencias no deberá ser mayor de 15 páginas mecanografiadas a doble espacio, con una duración aproximada de 30 minutos de lectura oral.

-Cualquier requisito técnico para ofrecer la ponencia (aparatos de proyección y sonido, máquinas de video u otros) deberá ser solicitado junto al resumen.

Observadores:

-Los que deseen participar en calidad de oyente u observador deberán remitirnos igualmente, un breve curriculum vitae, dirección, teléfono, fax o email y lugar de trabajo antes del primero de septiembre.

Inscripciones:

La cuota de inscripción será la siguiente: 100 U.S.D. para ponentes y observadores. Estudiantes a mitad de precio, previa identificación.

Nelson Herrera Ysla

Coordinador General

Dominica Ojeda Díez

Relaciones Públicas e Internacionales



Cinema Alcazar Punto y latido

Lo bueno si breve dos veces bueno.

Más mejor, dijo Quevedo viendo el festival de cortometrajes, Berlín 98. Siete especialistas concentrados en rebanar el tiempo se llevaron el Oso de Plata con una proyección fugaz, cuando nos habíamos acomodado en los asientos del Cine Alhambra ya prendían las luces de salida del Alcazar.

Un cortometraje hecho a tijeretazos y con lentes de contacto, costurando celuloide y engarzando "en antes" el ahora.

Muestra provocadora y dulce de ese edificio, que aún vemos en los escombros, vecino próximo del lago y de la Catedral Vieja, sin pie de amigo y agujereado de medio a medio.

Un habitáculo "malmatao" ocupado por indigentes que ahí viven y que son los protagonistas del film. La cámara entra a trompezones de luz en la casa en minas de sube y baja, pasan pocas cosas, hay ropa tendiéndose, gestos, sombras y la cara espléndida de la vieja que en voz ronca y vivida de Pilar Aguirre, ausente y silabeando en las cercanías de la muerte plática alguna que otra cosa. Un impacto surrealista que crea sensaciones y deja entrever entre imágenes. Lástima que no se haya difundido como merece por los canales de televisión local. Y "lastísima" que quedaran vacías las butacas el día de la presentación. Las invitaciones han pasado de mano (o no la recibieron?) cuando se trata, claro está, de convocar a un público interesado.

Teresa Codina





Carpeta de Grabados La Lotería en Frenedi

Leopoldo Praxedis es un artista mejicano dedicado al grabado y a su promoción. Como parte de esta segunda tarea lo hemos visto dando tres cursos de grabado en el taller de la Casa de los Tres Mundos en Granada. Ahora en conjunto con el Taller Galigo de la ciudad de Chicago y con un grupo de 10 artistas, también dedicados a la gráfica, ha desarrollado un proyecto titulado "La Lotería". Interpretación gratuita y libre de los iconos populares del también popular juego de azar. Conformando una carpeta de grabados que facilita su circulación esta muestra ha sido expuesta tanto en el Taller Galigo, como en México y ahora en Frenedi. Por Nicaragua participa Alicia Zamora, quien poco a poco, sin demasiados aspavientos y con bastante disciplina y entrega se ha convertido en una de las pocas artistas jóvenes de talento dedicadas a las nobles y olvidadas artes gráficas. Su pieza es "la puta" (contraposición a "la virgen", que quien sabe porque no se hizo), una lineografía en blanco y negro que muestra los tristemente celebres y famosos 100,000 empleos que

prometió Alemán en su campaña, con una sensualidad un tanto perturbadora. Las mariposas de la noche parecen plaga de chapulines lately no?

Quizas si cada grabado hubiese tenido un borde unificador, realizado también en grabado hubiese habido un tanto más de coherencia a la hora de la museografía.

Alejandra Urdapilleta

Enredarte en Casa de los tres Mundos

Durante tres días y sus noches estuvieron reunidos en Granada representantes de los mas de 20 distintos grupos artísticos y culturales que conforman esta importante red de creadores centroamericanos (cineastas, pintores, bailarinas, teatristas, activistas, poetas, editores, rockeros y similares).

Allí se tuvo la oportunidad de conocer el trabajo y las experiencias de cada uno de los grupos y a la vez se planificaron estrategias pára desarrollar el trabajo cultural a nivel centroamericano sabiendo aprovechar los recursos de cada país. Lamentablemente la participación nicaraguense fue la más pobre de todas. No aparecieron representates de ninguna de las ramas artísticas. La excepción: dos pintores granadinos, que estuvieron bastantes callados todo el tiempo y ArteFacto que llego tarde el último día y solo para encablarla en el almuerzo, cortesía del españoletto gendarme del faisán. O sea una vez mas desaprovechamos oportunidades de relacionarnos e interactuar a nivel de creadores centroamericanos. La onda es que la Red allí está para los interesados.

Apropó de Carlos

Yolanda: aquí uno de los grandes diarios de Buenos Aires, el Página 12, progresista, de oposición, habla de CMR hoy. Dice que se lo consideraba el sucesor de Ruben Dario, que el gobierno en la persona del presidente ha decretado duelo nacional por 3 días, que vivía con una pensión de 100 dólares, aislado, solo, empobrecido, en una deteriorada vivienda de Managua acompañado solamente por dos gatos. Que a pesar de sus más de 2000 poemas inéditos nunca contó con apoyo oficial, razón por la cual tuvo tanta obra inédita. Que hace más de un mes fue internado de emergencia en el Hospital Bautista de Managua a causa de problemas hepáticos que se complicaron a raíz de una desnutrición crónica. Que en el '96 sufrió una severa crisis cuando fue operado de cálculos renales y prostatitis crónica y que luego recayó debido a su adicción al alcohol. Respecto de su obra que se destacó con su primer poema "El paraíso recobrado" a los 18 años. Que en el '53 publicó "La insurrección solitaria" considerada su obra maestra. Que fue viajero empedernido en su juventud y que la reedición de su libro en México se enriqueció con "Varia", un conjunto de 26 poemas escritos entre el '53 y el '93 publicados en revistas y periódicos. Esto es lo que dice del poeta. Y me acuerdo de Raúl Quintanilla, a quien también le escribo para contarle esto, cuando dice que CMR temía los homenajes prefabricados y apócrifos. Este es el mundo que tenemos. Gracias a vos, a Raúl, a Jorge Gomez Jimenez, tengo ahora algunos de sus poemas.

Un fuerte abrazo

Graciela Cros

A: yblanco@interport.net

CC: artefactoria@hotmail.com; jgomez@digicron.com

Asunto: RE: CMR

Fecha: Miércoles 17 de Junio de 1998 21:22



Una Retrospectiva sin Futuro

O como Omar Dleón se resbaló en un zapote

Estaba esperando a ver si alguno de los supuestos críticos o doctores del arte chapiollo decían algo acerca de esta supuesta retrospectiva del pintor Omar D'León. O quizás la directiva de ANAVI (Asociación Nicaraguense de Artistas Vitalicios), quienes no hace tanto tiempo se auto-proclamaron rectores y reguladores de la plástica nacional. Pero nel. No dijeron nada. Y era de esperarse. Incluso alguno de los susodichos apareció en el catálogo alabando, como siempre brodersito, en este caso, al Omar Dleón de turno. Y es que lo que sucede es que aquí en Nicaragua a las galeriistas y por lo visto a algunos artistas y sus infaltables panegiricosos les encanta darnos atol con el dedo. Y por lo visto a muchos, incluyendo a muchos incautos periodistas, les gusta el tal atol.

Una retrospectiva de un pintor se supone es la exhibición más seria y comprensiva de un artista. Por eso es que generalmente se hacen posterior a la muerte del artista. Como la de Picasso en el MoMA (1980) donde prevaleció el carácter didáctico y cuya gestación tomo desde el año de 1975. Son años, pue, de preparación y estudio de la obra plástica de fulanito de tal los que toma preparar una retrospectiva. Figura clave en este proceso es el curador, encargado de seleccionar y darle sentido teórico a la obra de determinado artista.

O sea no se trata de juntar un montón de cuadritos y Abra Cadabra Patas de Cabra y Racatapumchinchin. UHM UHM. Como tampoco se trata de

regalar un lote de cuadros a unos sobrinos para comprar un terrenito y como no se vendieron entonces hagamos una retrospectiva. UHM UHM. Se trata de algo más serio y respetuoso. Respetuoso para y del artista, así como del público.

Pero por lo visto el Churruco tiene razón y aquí aún andamos en taparrabos. Aquí colgas un chorizero (y de paso le sugerimos a la Dra T. que algún día estudie las diversas connotaciones del término *chorizo* en la plástica nacional, entonces si le creemos que es nicasia) en el Rubén Darío y ya la hisciste. Te graduaste de MAESTRO. Y he allí dos de los sueños mojados de todo artista plástico nicaraguense: exponer en el elefante blanco y que les digan MAESTRO. A pesar de lo divertido y freudiano del asunto supongo que no tiene nada malo ninguna de las dos cosas. Lo malo es querer engatuzar al público AGAIN. En esta alocada y descuidada muestra, pues eso es lo que es, de Omar Dleón, cuyo concepto curatorial estoy seguro no tuvo nada que ver con "los problemas técnicos de la plástica nicaraguense", abundan los cuadros (de hecho hay demasiados y demasiado parecidos todos) descascarados, rayados, sucios, arrugados, etc, etc. Es realmente increíble como Omar DLeón quizo tomarle el pelo a los jinchitos de su *Curbazá*. O quizás se lo tomaron a él. Sepa Judas, Chu. Otra historia hubiese ocurrido si el pintor hubiese seleccionado más cuidadosamente la obra a ser expuesta. Quizá entonces hubiesen tenido sentido algunos textos del catálogo. Estamos claros de su valor en la plástica nacional. Y haber visto una muestra seria de su pintura y sus dibujos hubiese sido, supongo, un deleite. Lástima que no fue así. Queda pues, al igual que la Mecha, pendiente con los habitantes de la provincia, pues en definitiva esta retrospectiva no tiene ni futuro ni presente. Im sorry.

Alejandra Urdapilleta



Vicente Gallego.

ESTADÍSTICA

De todas las maneras que el amor es capaz de inventar para matarse, son las más compasivas las que muchos consideran más crueles: la traición, la mentira, cualquier suicidio rápido que certifique el fin con mucha sangre y permita lavarla con el llanto. Pero el amor es cruel consigo mismo o es acaso muy torpe, porque suele elegir una muerte sin nobleza que se da con un arma lenta y triste: ese gas repulsivo y venenoso que acaban generando los bostezos.



en la pintura nicaraguense como consecuencia de los periodos anteriores y reacción a los problemas sociales, políticos y estéticos de la época. Sin embargo el debate es más complejo. Parece que el caso de la posmodernidad se nos quiere presentar como inversión del postulado de Nietzsche: aquí no es el que tiene historia que no tiene definición. El discurso posmoderno fielmente seguido por la autora parece postular que él que tiene definición no tiene historia. El capítulo IX nos deja, pues, frente a la impresión de que si la posmodernidad se define

LIBROS Y REVISTAS

La Modernidad en la Pintura Nicaraguense 1948-1990

De Dolores Torres

Managua, BANIC, 1995

Es muy interesante el libro de Maria Dolores G. Torres **La modernidad en la pintura nicaraguense 1948-1990** ya que evidencia que las más recientes problemáticas encuentran eco y hasta son asimiladas en los países del Tercer Mundo. Junto con **Historia de la pintura nicaraguense** de J.E. Arellano y **"El andar de la plástica**

nicaraguense" de P. García Romano es incontestablemente uno de los hitos de la historia del arte nicaraguense. Es también el primer intento por abarcar científicamente la pintura nicaraguense del siglo XX en su complejidad, así como dentro del debate posmoderno. Salvo escasos trabajos aislados en los diarios y una cierta sistematización en los distintos números de **ArteFacto**, la cuestión posmoderna recibe por primera vez con este libro un tratamiento amplio que permite comprender su integración en la historia de la pintura nicaraguense contemporánea. Especialmente en los capítulos introductorios y IX, la autora logra definir de manera satisfactoria la posmodernidad

como una vuelta a la figuración, sin embargo sigue siendo un periodo que incluye la abstracción. Además en los primeros capítulos define la figuración como premoderna. La referencia a la influencia del arte conceptual en la posmodernidad surge un tanto sui generis. Igualmente la vuelta a lo autóctono cuyo proceso de desarrollo sigue la autora en la pintura nicaraguense hasta su expansión y máximo resplandor en el periodo posmoderno, nos parece venir siendo una problemática constante en el pensamiento latinoamericano desde el siglo XIX. Piénsese por ejemplo en Rubén Darío. Pero la complejidad de los procesos de definición no son precisamente culpa de la autora sino más bien de los escritores por ella consultados (p. 3) que por lo general tienen escaso conocimiento

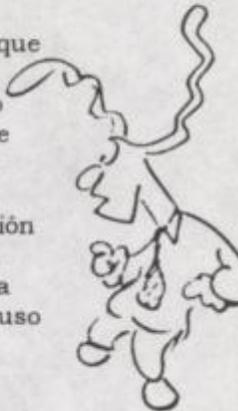
estético y por ello consideran a la cultura como un compendio que por su mismo carácter de mezcolanza y confusión es difícil desentrañar. Por nuestra parte y fieles a nuestra posición ya desarrollada en varios artículos anteriores, definiríamos la posmodernidad como un fenómeno diacrónico esencialmente comprensible por los miedos fineseculares que combinados con la caída de la URSS y la asimilación y reutilización política de las tesis hegelianas en el mundo capitalista produjeron en el arte, un tipo de manierismo (hacemos aquí más que todo referencia a la influencia según Chastel de la historia política en el desarrollo de esta primera forma del barroco) fácilmente evidenciable en el ambiente crepuscular de las películas como *Batman*, por ejemplo. Sin embargo a nadie le vendría a la mente hablar del grunge sin relacionarlo con fenómenos directamente anteriores como el hippie (en cuanto al modo de vida) y el punk (en cuanto a la música). Tampoco tiene sentido pensar en posmodernidad sin interesarse en la fuerte influencia en él del arte conceptual y del pop y más generalmente del arte de los 70, y a la vez ver la posmodernidad como consecuencia del fin de la guerra fría y como una reacción y apropiación de los movimientos anteriores.

Ahora llegamos a un problema más importante. La definición de la modernidad. Obviamente la autora define el concepto de modernidad referente al de posmodernidad. Sin embargo tal concepto de modernidad sólo empleado en las antiguas historias del arte (en Hauser y Faure, por ejemplo) para definir la época contemporánea no tiene mayor sentido si no es en un discurso marxista en el que se llena así al periodo de

nacimiento, emancipación y desarrollo de la clase burguesa, entre los siglos XII y XX. Hoy en día la denominación "moderno" es usualmente empleada como sinónimo de contemporáneo a causa del debate posmoderno. Pero es científicamente incorrecta ya que no toma en cuenta los profundos cambios políticos, industriales y por consiguiente artísticos ocurridos en el mundo occidental (incluyendo América Latina) en los dos últimos siglos. El mismo Gaos en *Historia de nuestra idea del mundo* tiene cuidado de diferenciar modernidad de contemporaneidad, aunque si considera la primera como preparación de la segunda. No tiene más sentido definir la modernidad en base a la posmodernidad que llamar al siglo XX rafaelita porque es posterior a los prerafaelitas. Por abarcador que sea el movimiento posmoderno no es más que una categoría aplicada a posteriori para calificar globalmente una serie de fenómenos artísticos y sociales inscritos en la contemporaneidad como tal. Sin embargo Torres logra hacer una cronología explicativa de la "modernidad" y su desarrollo a través del planteamiento de su anterior ausencia e introducción en Nicaragua, primero por Fernando Morales y después por Peñalba y el grupo Praxis, explicación que es totalmente satisfactoria. El mismo panorama que ofrece la autora del arte nicaraguense aunque probablemente hubiera podido abarcar más artistas es también suficientemente representativo si lo comparamos con el libro de Arellano. Además el libro de Torres consta al final de una sección de "Datos biográficos" necesarios para competir con las precisas reseñas biográficas de JEA. La autora reserva un justo espacio a Peñalba y a los de Praxis. Sin embargo por justo

que sea, los dos capítulos reservados a Praxis impiden a Torres de abordar valiosamente temas como el mural y el primitivismo (cap. VII) como ella lo pretende hacer. La notable ausencia de los años 90, advertida en el título se torna injustificada si se pretende hablar del surgimiento de la posmodernidad. A penas referenciada en el capítulo IX, la ausencia de los 90 es peor todavía porque deja al lado las instalaciones a las que alude la autora a propósito de Patricia Belli. Por ende y por razones de todos conocidas no aparece tampoco el grupo ArteFacto principal representante y promotor en Nicaragua de las instalaciones y de la confrontación *kooltural per se*. El grupo como tal, es evadido por Torres que ni siquiera lo menciona cuando habla de sus integrantes como Ocón o Belli. Sorprende por ejemplo y a propósito la ausencia del escultor y pintor Aparicio Arthola, figura importante de la nueva generación plástica.

Para terminar lo más interesante nos parece ser la orientación de la autora quien al hablar del arte contemporáneo, y sin dejar de tener un recurrente "discurso civilizatorio" que explica el arte nicaraguense como una manera de indigenismo primitivo y (por ej. pp. 71, 96—97, 101, 109, 176, 179, 189), utiliza una perspectiva semiótica influenciada por Barthes y Eco y sus seguidores. Perspectiva propia del estudio del arte abstracto ya que en éste priva el exegeto del nivel iconográfico (reconocimiento del tema) de la interpretación ya definido por Panofsky. Tal perspectiva es sumamente notable porque representa un adelanto respecto al estudio formalista, ya que presupone que el arte no es solo forma, sino también lenguaje y/o lenguaje de la *forma*. Es decir que no sólo nos lleva sentimientos y emociones sino también un mensaje. En base a esta concepción del arte se tendría que revisar su historia. Sin embargo al utilizar la semiótica para buscar cual es el uso



que cada artista hace del lenguaje pictórico, esta rama de la historia del arte, y eso ocurre en el libro de Torres, se queda en el mero campo iconográfico. Pues al igual que los lingüistas en literatura lo que estudian los semióticos del arte (para llamarlos así) es hasta ahora una simple morfosintaxis, o sea los cambios en la utilización por parte del artista de la estructura y gramática de las formas y los colores. Ahora si alejándose todavía más de la iconografía y aprovechando los problemas que plantea el arte abstracto la semiótica del arte rechazaba el retornar perpetuamente a la preiconografía (reconocimiento de las formas puras), ella se volvería uno de los medios para llenar el vacío conceptual de la iconografía tradicional. Integraría en el estudio del arte no solamente el concepto de lenguaje en sí — ya que el signo lingüístico si bien es propio de la palabra no lo es de la plástica, sino también y más ampliamente el concepto de signo — o sea de símbolo. Esto evidenciaría la presencia del sentido (denotativo) en el arte y favorecería el estudio mitoanalítico de las obras. Así el estudio del arte abstracto podría valerse de habernos hecho saltar de una vez por todas del básico estado preiconográfico al tercero y final: el estado iconológico del análisis.

Norbert Bertrand- BARBE



Revistas



Vacas Paganas # 2

Hediciones Guolstrit

León, Nicaragua

Una verdadera sorpresa esta revista-objeto editada por un grupo de artistas progresistas de la ciudad de León. La edición limitada de 50 números les permite a estos innovadores preparar cada uno individualmente. El trazo de las manos y el sabor artesanal del mimeógrafo y la xilografía en **Vacas Paganas** es un placer sensorial. El editorial fue una buena idea pero en eso se quedó (hubieran quemado cada hoja). En todo caso ponerlo primero hubiese sido más impactante. La idea del comic "El Parto" de Diego Saavedra al final también es meritoria. Quizá darle más espacio la próxima vez. En fin una revista de arte, pues, propiamente dicho. Los suertudos de haber agarrado un número pudieron ver grabados originales, manchones, pegostres, collages, bricolages y toda onda. A pesar de que destaca más su aspecto formal también hay algunas sorpresas en su contenido como el lúdicamente siniestro "Favor quitarse los zapatos antes de entrar" de Ernesto Soto, o el boxístico y chispeante texto CLINCH de Daniel Pulido o las instantaneas de Gera Hoogland, a pesar de o quizás por su ingenua traducción. Felicidades a la mara leonesa.

Ojo de Papel # 12 Managua, Nicaragua



Con una puntualidad reglamentaria y una publicidad envidiable nos llega nuevamente **Ojo de Papel una vez al mes**, como diría Hernaldo. Y con ella el pensamiento de Juan Chow, que es el que estructura la astia en el ojo de la vanguardia granadera. Con su usual saña el poeta nos disecta una y otra vez la pesadilla vanguardista de la literatura nicaraguense. Después de todo su secuela aún nubla con el esplendor del fraude nuestros cielos. Por su estilo la lucha de Chow es solitaria y solo de él. El resto de la revista pareciese ser escenografía para la misma y por eso se vuelve problemática. Se necesita trabajar mucho más en las colaboraciones. Un poemita de aquí y otro de allá (aunque sea de Shakespeare o de Chespirito) no es suficiente. Destacable si el lugar cedido a cmr. Sus dibujos, sus textos y sus poemas también han sido reglamentarios como ella misma. Muy bueno, por ejemplo, el homenaje postumo: "**Y ahora ya han comenzado a decir que era bueno.....**" Y de buenas intenciones también su sección de crítica, aunque para decir la verdad sería mejor leer los libros que se va a criticar. La del libro de Sergio Ramírez estuvo realmente lamentable. Parecía campo pagado. Por otro lado poner de entrada el anuncio de la presidencia (foto del Lorondo incluida) como primer artículo deja mucho que desear o al menos pensar. Con respecto al diseño los mismos problemas de siempre: lo adolece. Hay que diseñar con las dos páginas Mauricio. Nos invitaron a la presentación de su último número y casi nos linchan los patrocinadores





400 Elefantes # 8

Managua, Nicaragua

Me decía hace poco un catedrático y articulista que "con que derecho criticaban estos novatones a los grandes de aquí". Con el de los **elefantes ebrios**- le respondí. Y la verdad pareciese que los elefantes han comenzado a crearse enemigos por doquier. Lo cual está muy bien y sano. Quiere decir que respiran y sus columnas vertebrales están en posición erecta. (Elefantes erectos??). Resulta interesante, pues, como ha ido cambiando esta revista. Lo que parecía, en sus comienzos, iba a ser una revista de buena poesía y ya, se ha ido transformando hasta llegar a ser, con el presente número, una revista de crítica y pensamiento. Es esa actitud crítica y sin remilgos la que hace sobresalir este 8 de **400 elefantes**. Importantes son los trabajos de Juan Sobalvarro (especialmente la crítica de la recién editada antología de Cardenal), y los de Leonel Delgado (destacable su Quemar al Maestro, en donde se desata contra el idolatría de barro de la esfera literaria, a veces llevándose en la balastra hasta los que se salvan). Hemos visto, con respiro y admiración como en el campo de la literatura se va consolidando, a diferencia de en la plástica, una nueva generación dispersa

caracterizada por su independencia y autonomía. Es la hora de romper el abrazo guatuzero intergeneracional. **400 elefantes**, a pesar de que le duela a griegos y romanos, están dichosamente en esa lucha. Ojalá que no los traten de silenciar económicamente. Algunos problemas a señalar, además de la repetición de los autores (lease hay que buscar más colaboradores!!!), el diseño bastante deficiente aún e igual el levantado de texto. Pero que importa. Lo que importa es que los elefantes están ebrios y tienen furia en la construcción de su identidad y la deconstrucción a patadas de la de los demás.



Cultura de Paz No 17

Managua Nicaragua

Como todas las revistas que circulan ahora en Nicaragua **Cultura de Paz** dedica este número a cmr. El inevitable, anticipado y tardío tributo y homenaje. Y está bien. Conoceremos textos y poemas, conoceremos fotos y líneas personalísimas del poeta. Es el momento apropiado de apropiarnoslo. **Cultura de Paz**, por ejemplo, nos entrega entre su material, un par de notables fotografías del poeta realizadas por Celeste González. En una de ellas, lamentablemente echada a perder por la imprenta e impresa al revés, el poeta dirige directamente la

mirada inquisidora al intruso de ahora (el espectador-mirón), atrás el diablo a como fue visto alguna madrugada por el caligrafo hace lo mismo. La otra foto, titulada ligeramente "El último estudio", muestra el humilde escritorio del grande roble. Atrás su mecedora, sus recortes subrayados y anotados con la fina y elegante caligrafía en la persiana, su correspondencia a veces no abierta y sus libros apilados allí enfrente, las paredes engraffitadas, antes de la última renovación. Casi se siente el silencio. Como era de esperarse también se le cede la palabra al poeta mismo y entonces su **Memoria para el año viento inconstante(LIS)**. **El Pijama** (curioso y temprano soneto cortesía de Ernesto) y un **Sueño** que debió permanecer secreto a como seguramente era su intención. Anastasio Lovo trata de acercarnos a la sólida erudición de cmr con la suya propia. A veces funciona y sorprende incluso y a veces no. Lo plástico, estamos claros, fue central al poeta y Lovo lo sabe muy bien, a pesar de lo de Carpaccio y Sergio. Insisto: el Maestro de la leyenda Santa Ursula es el Maestro de la leyenda de Santa Ursula. Fue Alejandra quien habló con el poeta y ella misma quien me aclaró quien era el pintor. Cito ahora su carta "...Fue entonces que el poeta mismo agarrando su diccionario enciclopédico buscó al Maestro de la leyenda de Santa Ursula. No lo encontró a como no lo había encontrado yo segundos antes. Esto lo disgustó un poco. Me había estado hablando acerca del viento inconstante y de su relación con la leyenda de Sta Ursula. De pronto habló de la iconografía acordada para estos pasajes y del pintor anónimo que trabajó a finales de XV en el Monasterio de las Hermanas Negras de Brujas. "Lo llamaban Maestro de la Leyenda de



Santa Ursula por sus cuadros de altar representando 16 escenas de la leyenda de la santa" - me dijo.....". Con respecto a Sergio Velazquez, "nuestro Velásquez" como lo llama un tantito exageradamente Lovo, la génesis de su pintura es otra que la señalada por el poeta. No es Botero el punto de partida. Fue el pintor nicaraguense Julio Vallejos. El fue el primero en pintar gordas alumbradas por dentro (pero claro la de él no eran tan bonitas ni banales/ sorry July). Antes claro: Ricardo Martínez, el mexicano. La diferencia entre las de este y las de "nuestro velazquez" es que mientras las del mexicano poseen una luz misteriosa muy ligada a lo mítico precortesiano, una luz hostil se podría incluso decir, las de Sergio son unas mujercitas frutales alumbrando con demasiados watts lo que está, como las frutas mismas, a la venta o a la disposición del macho coleccionista y/o crítico, si usted así lo prefiere cultísimo lector. Su lectura, pues, es indudablemente problemática desde un punto de vista de género.

Pasando a otra cosa, la lista de colaboradores de CP es un *quién es who* de la *Cooltura* Nacional (solo les faltó el Sr. de la cocaola y ña lola). Kudos

Q.2

Gaceta de Cuba

No 1 Enero-Febrero 1998
La Habana Cuba

La Gaceta, fundada por Nicolas Guillén en 1962, lleva ya 36 años circulando en la Habana. Editada, en papel periódico y con tinta ligeramente vencida, por la UNEAC, lógicamente cubre todas las manifestaciones artísticas de la Isla: (literatura, poesía, música y plástica) dedicando dichosamente un amplio espacio a las actividades creativas de la nueva generación de

artistas y críticos cubanos. En este número con "lenguaje de adultos" (lease erotismo"), como anuncian en su portada graciosamente, se presentan los resultados del Premio de Cuento, Poesía y Ensayo de la Gaceta de Cuba 1997, muchos de ellos "marcados por los desquiciamiento y reencuentros del cuerpo". Muy buenos "Un poema para Alicia", la lolita cubana y "El Retrato" de Pedro de Jesús, que nos muestra un Habana erotizada y quasi camp. Los dibujos de Tonel tremendos también. En "El Ultimo Oficio del siglo XX" Nelson Herrera Ysla, del Centro Wifredo Lam, presenta claramente el nuevo oficio del curador, sus riesgos y su aventura intelectual. Extraordinario esfuerzo de la Uneac.

Alejandra Urdapilleta

LiterArte al fin

Como parte del enredo de enredarte quedó claro que pronto saldrá la revista de arte centroamericano **LiterArte**. Su pícaro editor y nuestro amigo es Henry Macias (ver ArteFacto 7), activísimo director también de **Sociedad de las Artes y Praxis Video** en Teguz. Se mostraron ya algunos ensayos de portada y por lo visto **LiterArte** será una revista de arte de lujo y frecuencia garantizada. Esperamos a sabiendas que su contenido esté en el mismo nivel que su excelente diseño y que no se convierta en una Vanidades de las Artes Centroamericanas ajena a la crítica y a la ineludible y escatológica función social de la misma.

Otras Publicaciones Recibidas

Arte Cubano
Revista de Artes Visuales
No 2 y 3
Cuba

El Angel Pobre
Revista de Teoría, Crítica y Creación
No 4 y 5
Nicaragua

Poetry Flash
A Poetry Review & Literary Calendar for the West
Berkley, California

Luis H Padilla
El Arte es parte de la Vida
Henry Macias
Honduras

Zorros y Erizos
Chicago Illinois

El Gueguense mio y otros versos
Lolo Morales

Otras Guerras
Luis Alvarenga
Cábala Editores

Cuatro Cuentos
Patricia Belli
Ediciones Macarena

New World (Dis)Orders & Peripheral Strains
Ed. Michael Piazza and Marc Zimmerman

Reliquias de lo nuevo
Ernesto Marengo

Pythia
Gloria Gervitz

Cuentos Sucios
Jacinta Escudos

Revista Humbolt
Internations Alemania

ABCDEFGHIJ
KLMNOP
QRSTUVWXYZ





La Revista como batidora o la revista para combatir

Las revistas literarias viven siempre en precario, recostadas de los recursos pecunarios de sus editores o reduciendo sus formatos hasta la desaparición total, al compás de los escasos anuncios y la raquítica lista de suscriptores.... La crítica y la reseña son forzadas a una simple función de propaganda comercial si es que no se las obliga a descender a la servidumbre.... El crítico honesto acaba por enmudecer o por escribir solamente lo que estima elogiable.

Jose Antonio

Portuondo *Crisis de la crítica Literaria Hispanoamericana* 1951

Lamentablemente las revistas siguen desapareciendo y la cita de Portuondo escrita hace más de 4 décadas y pico sigue teniendo absoluta validez. Aca en Nicaragua por lo visto seguira teniendo validez *Forever*, como decía Tachito, o sera, para decirlo de otra manera *de caracter irreversible*, como decía Tommy. A veces si hay salidas, aunque sea de baños, a esa irreversibilidad, a esa *foreverividad*. Algunas más decorosas que otras.

Lamentablemente (*snif*) las salidas impuestas por la gente del billete, es decir por los patrocinadores famosos y deseados, por nuestros ricos McPatos, involucran una concepción *chueca* de la cultura y del papel de las revistas en ella. Estoy hablando de la *Nueva Cultura Decafeinada*

de Nicaragua y de su *Revista-Bibelot*. Recordemos, por si acaso se les olvida, que existe actualmente una alianza clara y pelada, incluso transparente entre el capital y los *cultos* y *kooltos* de este país. Si determinado proyecto se situa al margen o en contraposición a esa *reconciliafossilización* de la cultura: dicho proyecto esta *pililú*. Listo y servido. Hay que volverse pues inicuos como editores y a veces hasta condescendientes si quieres los billetes...tan necesarios para que la vanidad de la letra impresa surga. Poner, por ejemplo, la foto del gerente, generalmente gordo, blanco y sonriente, de la compañía tal, en primera página o en contraportada, siempre antes del editorial. O peor aun publicar un articulito o peor aun un poemita del susodicho. Clásica en las boquitas cínicas y pintadas de los patrocinadores es: *"te vamos a dar los Bee Gees, pero ponete al día, habla de arte y cultura y olvidate de ese tipo de crítica maledicente, no seas recalitrante ya pasaron las ideologías"*. Y los ideales? Acaso murieron también con el cabroncito de Fukuyama o están bien gracias? Quien sabe brodersita.

Y por aclaración a la reacción animal, cuando hablo aca de patrocinadores y de mangantes no se vaya a creer que me refiero exclusivamente a los *sobrevivientes del primer naufragio*, nel, también me refiero a los *sobrevivientes del segundo naufragio*. Incluso pareciera ser mas facil que el frente vuelva a ganar con Daniel, a que un nuevo rico producto de la revolución (con "r" minúscula) te de un anuncio. *"Estamos palmados"*. *"Nuestra situación económica está bastante dura"*. Uno se queda buscando a Yeyo a diestra y siniestra y no aparece el maje. Para nada.

Y lo mismo ocurre con las instituciones del gobierno. Siempre ya es tarde para el presupuesto. Mas

facil, en este caso, sera que Gordomán se de un pase por el ojo de una aguja a que un instituto de cultura, p/e, te de un anuncio. Si no te derretis en alabanzas a supuestos y Titanicos logros: Te hundis. *Chocoplos*.

Ciertamente también hay excepciones. Lo que pasa es que se necesitan lupas de extremo poder magnificador para encontrarlos (o claro, tener un buen culo, despues de todo estamos en una sociedad machista no?). Aca en Nicaragua lamentable y realmente no importa mucho la calidad del material ha ser publicado, podes tener incluso los inéditos diarios eróticos de Rubén Darío y no importa, lo que importa es la cantidad y la textura de tus relaciones públicas y/o pùbicas o, clarín de ataque corneta de guerra, ser liberal (entiendase la acepción deformada y conservadora del término liberal, con el permiso de mi tío PedroJ.) o anófeles. Es decir saber *sadular* bien. Perdón, quise decir: saber adular, *sin cansarse de adular*. *El descenso a la servidumbre* del que hablaba Portuondo en el epigrafe de esta nota. Si sos ducho en eso podes incluso hacer una *revistotota* con solo anuncios y nada de contenido. Incluso podrias pagarle a los colaboradores que es otro de los grandes clavos de cualquier revista. Si no, si todavía te quedan ganas de burlarte y de derramar la mala leche y provocar algo, entonces tenes que jugar al cero escondido, practicar magia e invocar a la virgen morena y a su compadre Tezcatlipoca en más de una ocasión. A veces da resultado y es divertido. Aunque sea a la muerte de un obispo, un cardenal o un comandante.

Raúl Quintanilla Armijo

(texto leído en la presentación de la Revista Ojo de Papel.)



Denis Núñez



**I Bienal de Pintura
Centroamericana**

Guatemala

Septiembre 1998

ES98 TIJUANA

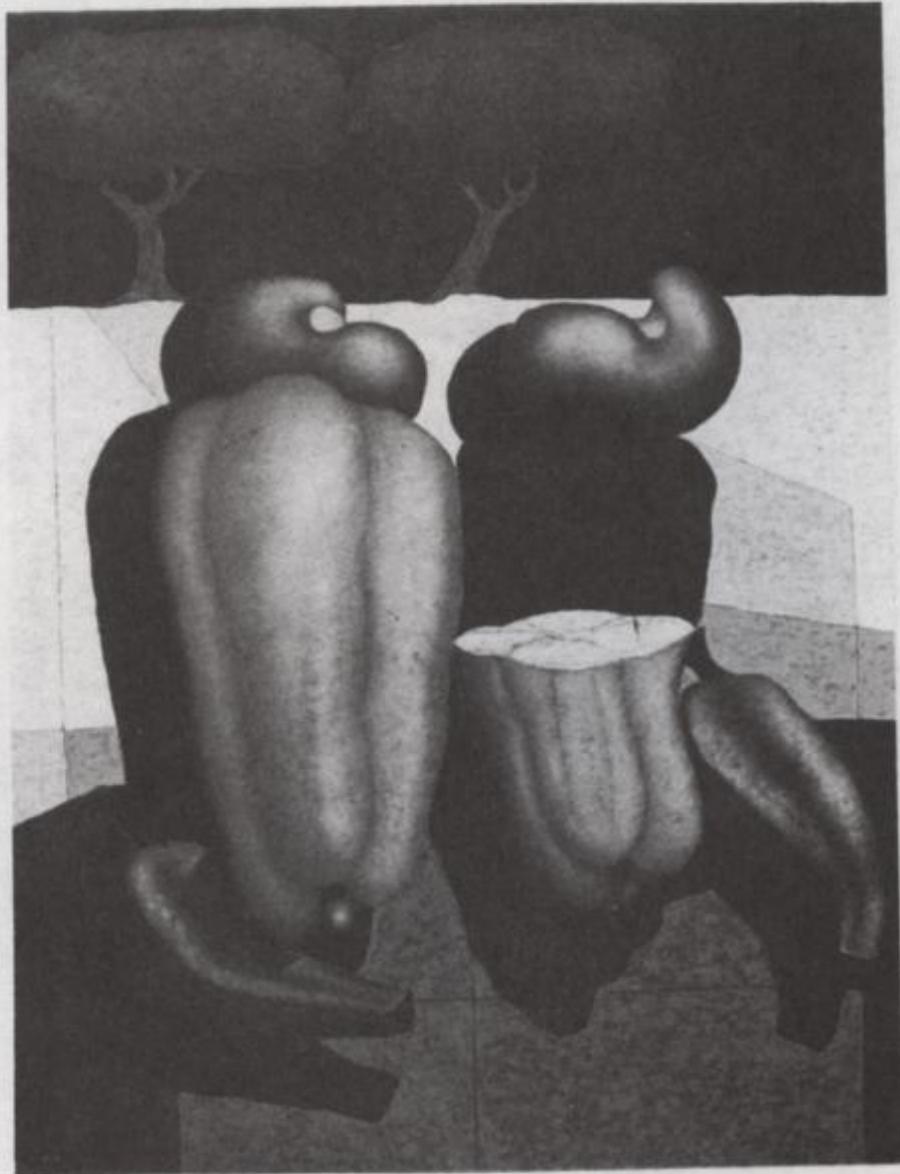
REVISTA INTERNACIONAL DE ESTANDARTES

Marcelo Aguirre
Juana Alicia
Laura Anderson
Fernando Augusto
Senta Barroza
Sergio Bazán
Milton Becerra
Derek Michael Besant
Enrique Bostermann
Monic Brassard / Ivon Cozio
Ricardo Bruy
Luz Camacho
Pablo Cardoso
Miguel Castro Leñero
Enrique Colar
Karen Dupas
Diana de Solares
Arturo Elizondo
Claudia Fernández
Luis García Zapatero
Miguel Hernández
Sergio Hernández
Ana María Herrera
Perla Krauze
Isabel Leñero
Roberto Londoño
Gabriel Macotela
Eduardo Medici
Manuel Mendive
José Morales
Luis Moret
Oscar Muñoz
Alexandre Nobrega
Guillermo Nuñez
Yolanda Ortiz
Raul Quintanilla
Nestor Quiñones
Aixa Requena
Celso Rojas
Herardo Romero
Julio Ruiz
Graciela Sacco
Mario Sagradini
Sebastián
Bently Spang
Ramón Tamayo
Ángel Valra
Rene Yañez
Ernesto Zales

Centro Cultural Tijuana
Marzo 1998

TIJUANA • MÉXICO, D.F. • MONTERREY

Juan Rivas



pintura,
contemporánea
de Nicaragua

María Gallo

Sobrevivientes Celestiales



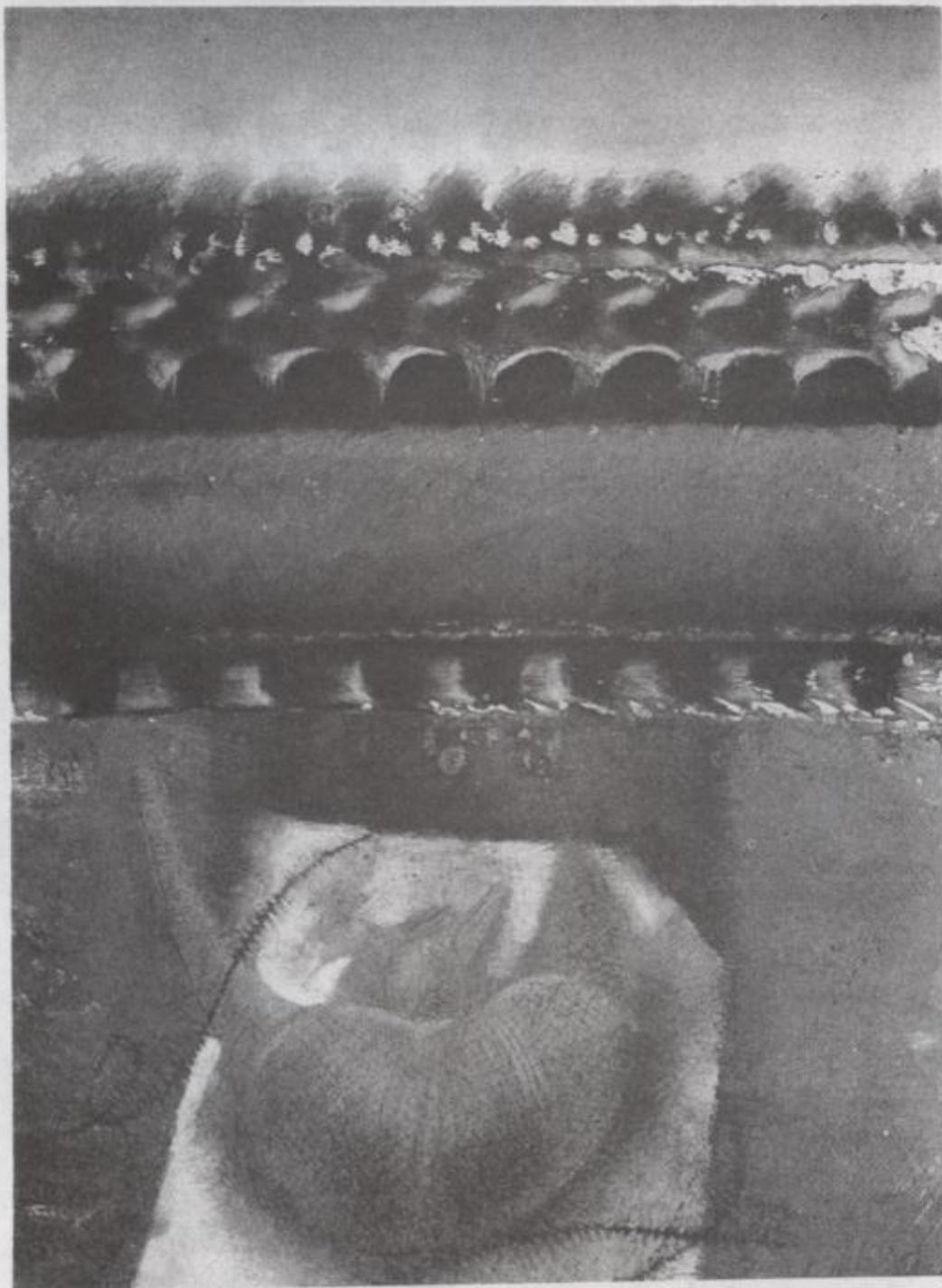
octubre - diciembre 1998

exposición itinerante

APC

Nicaragua

RAFAEL CASTELLÓN



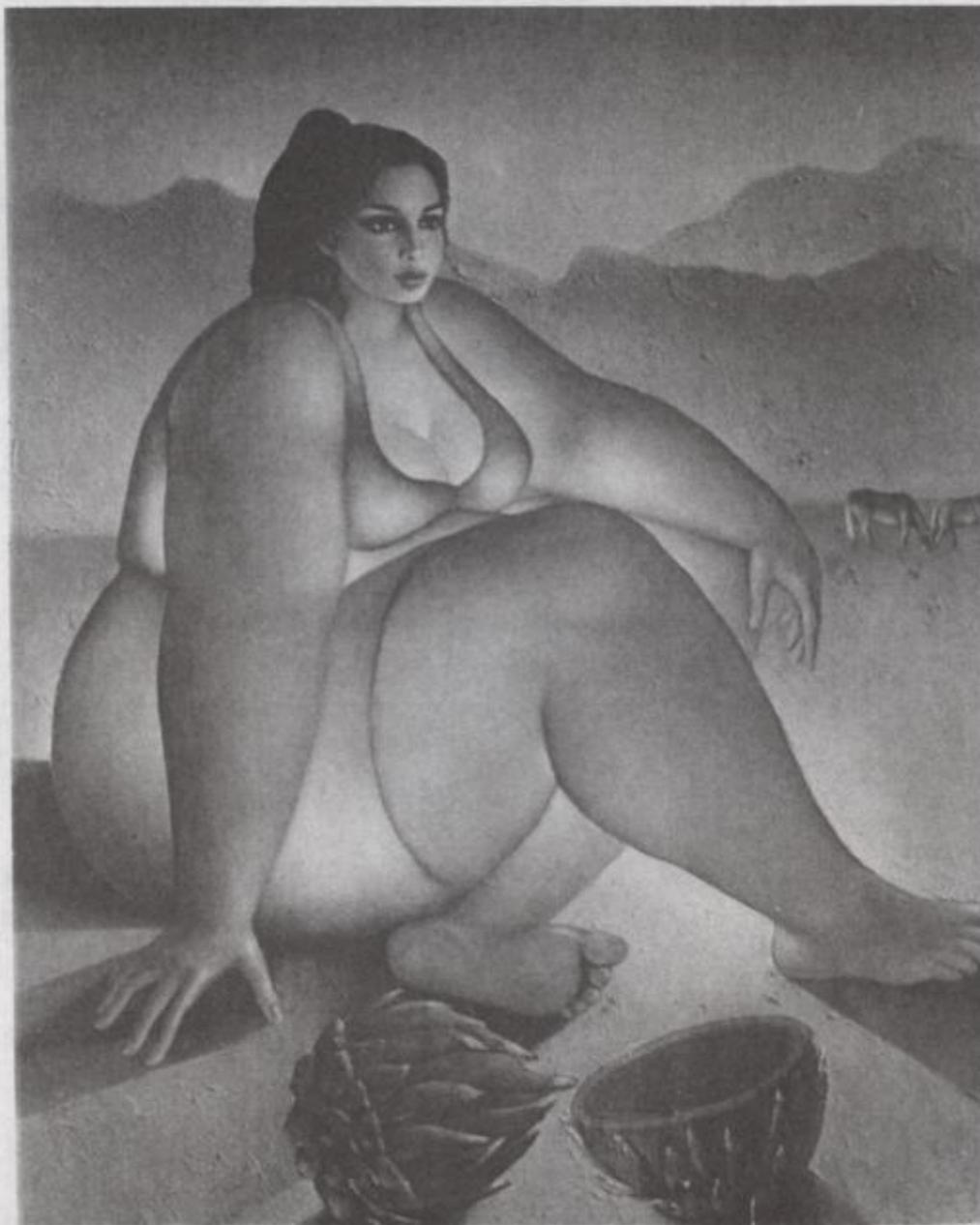
PINTURA CONTEMPORÁNEA NICARAGUENSE

Teléfono:

2600674

Barrio San Judas- Ceibo 5 1/2 al lago 20 vrs arriba (callejón)

Sergio Velazquez



MODULO - II • CENTRO CULTURAL
TEL. - 222-2869 RUINAS DEL GRAN HOTEL
TEL. 228 - 4045

Pintura Nicaragüense

Centro Cultural Managua

OBRA RECIENTE



ARTE CONTEMPORANEO

Galería Josefina **Octubre 1998**

tel: 2660971 fax: 2661627
Bolonia de la Embajada de Japón 50 mts. abajo.

Mauricio Rizo



"Rubén Darío Caballero"
Oleo de Róger Pérez de la Rocha
Año: 1994 - Colección: Banco del Café

El Banco
del Café
de Nicaragua
apoya la labor
de ArteFacto
y rinde homenaje
al Príncipe
de las Letras
Castellanas.

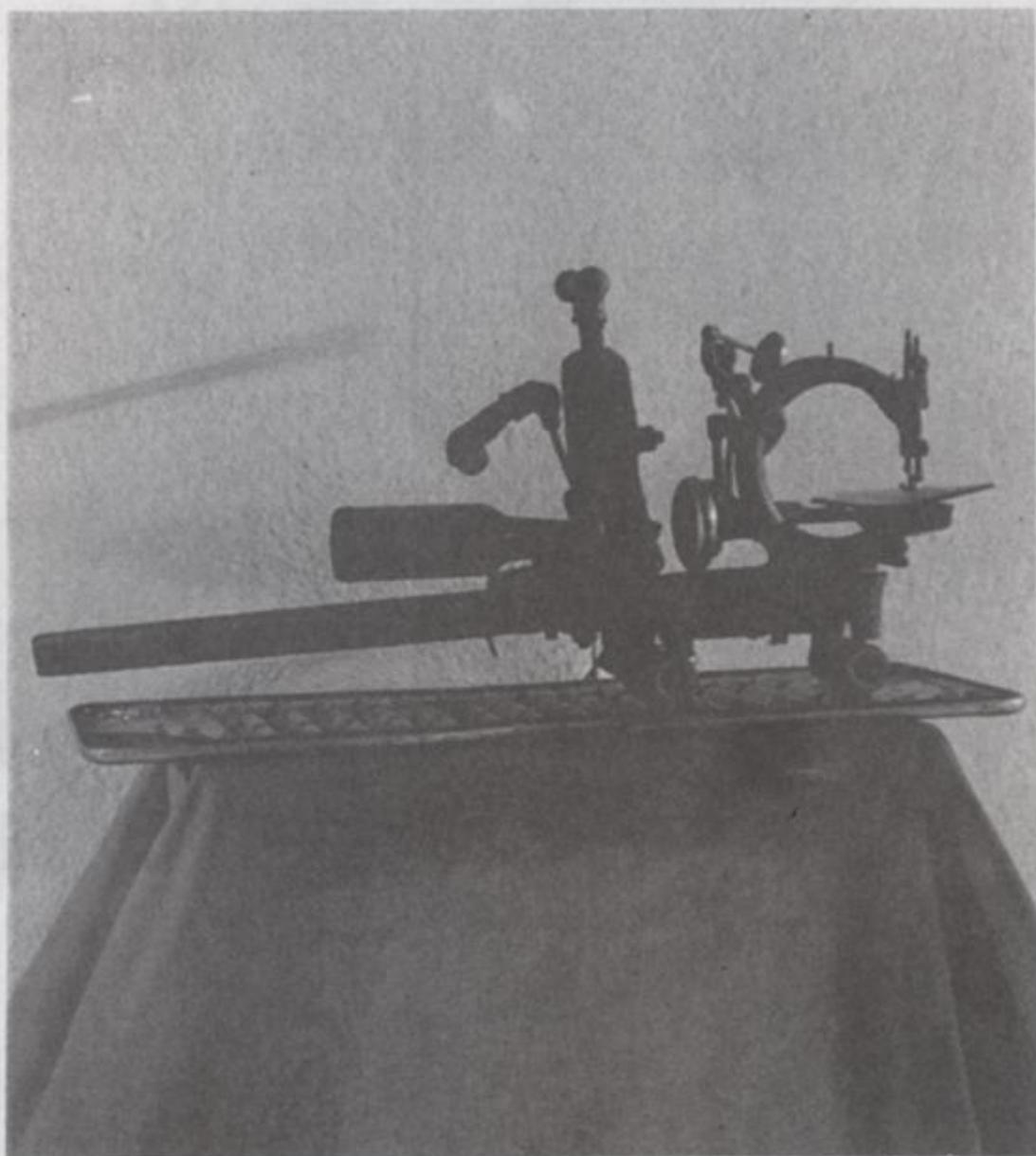


BANCO DEL CAFE
DE NICARAGUA

BUENO PARA TODOS

el mono dialógico

homage a *cmr*



Juan bautista juárez

artefactoría



ArteFacto 15