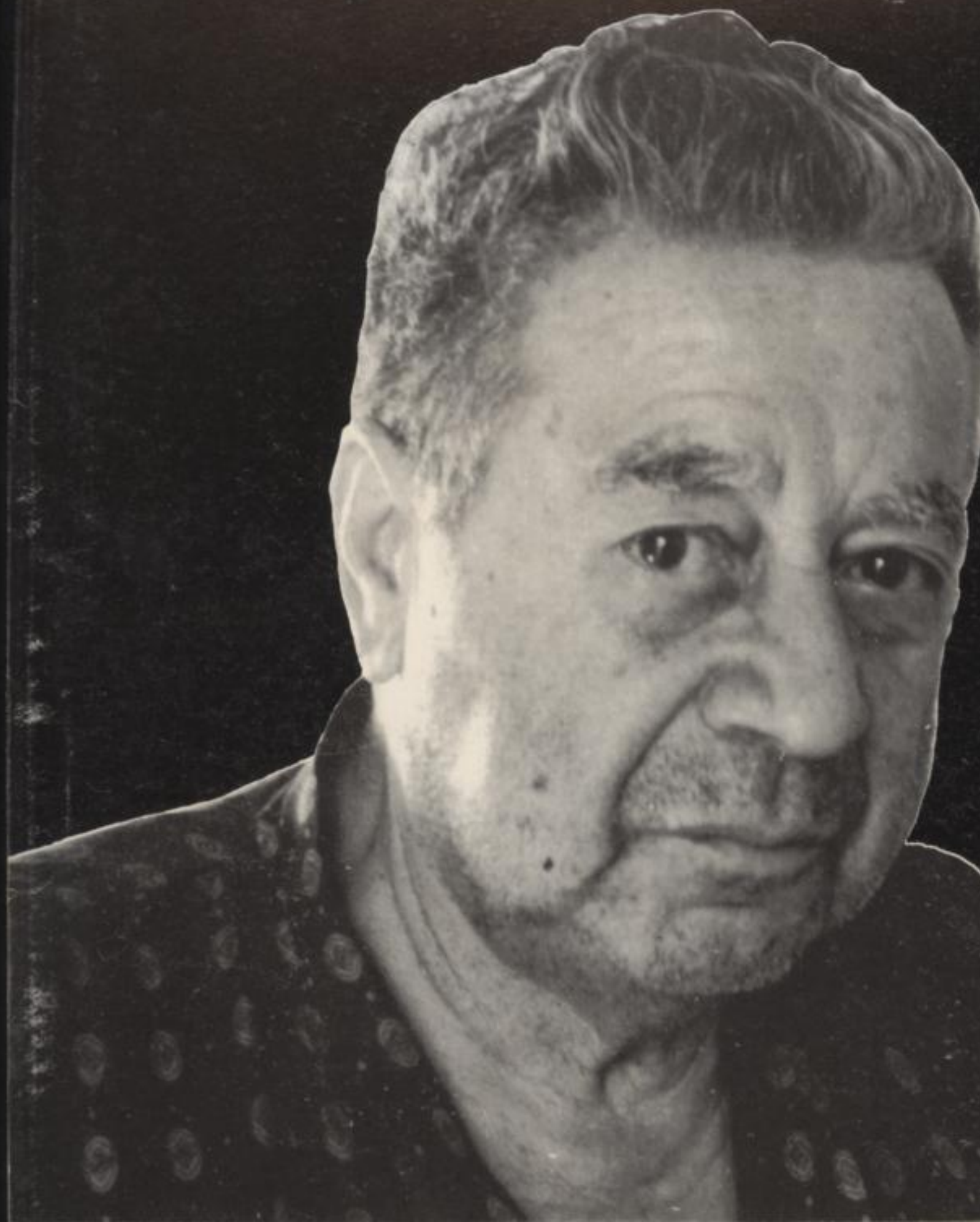


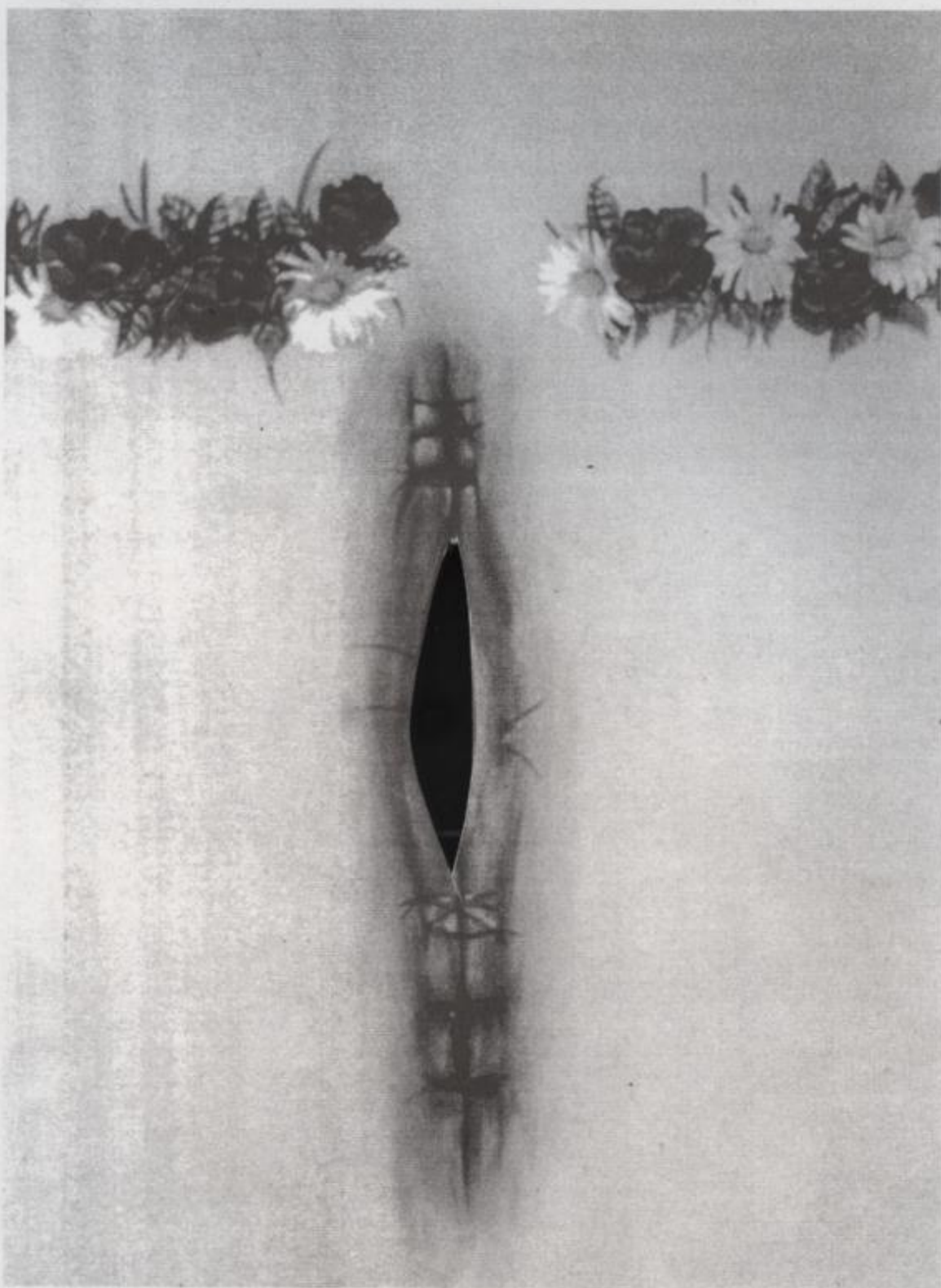


est nial diakh  
anocho i posada solon  
mi pecho. como wa  
horizil









Valia Carvalho



# contenido contenido



	<b>bienvenidos al cielo</b>	100	<b>celebración del poeta-mago: cmr</b>	
			luis antonio de villena	
4	<b>breve historia</b>			
	dauid ocón	108	<b>primeros recuerdos de la huerta</b>	
			de san vicente	
6	<b>sin pelos en la sopa</b>		vicenta fernández-montesinos	
	raúl quintanilla armijo			
12	<b>poco antes del siglo xxi</b>			
	alejandro aguilar rodríguez	112	<b>al alimón sobre el cuerpo</b>	
14	<b>mi cuerpo</b>		y la obra de federico gracia lorca	
	carola brantome		yolanda blanco y maría castillo	
20	<b>centro américa y el caribe:</b>			
	<b>una historia en blanco y negro</b>	113	<b>phytia</b>	
	virginia perez-ratton		gloria gervitz	
38	<b>desciframe o te devoro</b>			
	teresa codina	114	<b>el último oficio del siglo xx</b>	
43	<b>echados del paraíso</b>		nelson herrera ysla	
	juan chow			
45	<b>¡discotheque gay para jóvenes</b>			
	<b>de la tercera edad!</b>	115	<b>morena, la tentadora</b>	
	hector avellán		octavio robleto	
49	<b>femalia: mujeres en las artes</b>			
	patricia belli	21	<b>la película</b>	
58	<b>canón de alcoba:</b>		patricia belli	
	<b>una economía del placer sexual</b>	23	<b>plástica de los 90</b>	
	erick blandón		porfirio garcía	
72	<b>la niña se ha vuelto loca</b>	6	<b>reminiscencias romanas</b>	
	jacinta escudos		rubén	
81	<b>catalejo catalejo cuál es</b>			
	<b>la literatura más bonita?</b>	141	<b>chavalas uca-unan</b>	
	leonel delgado aburto		francisco valle	
84	<b>20 páginas arrancadas</b>			
	<b>a un cuaderno de pintor</b>	144	<b>artistas internacionales, público</b>	
	pedro león carvajal		<b>nacional, mecenas locales</b>	
93	<b>¡sos un revolucionario!</b>		david craven	
	juan sobalvarro	151	<b>veredictos</b>	
94	<b>actos de visión</b>			
	<b>4 fotografías nicas</b>			
	alejandra urdapilleta			



Editor	Raúl Quintanilla Armijo	Diseño:	Anita Gillette
Productor	Juan Bautista Juárez	Comite Internacional:	Joanne Bernstein David Craven Rosina Cazalli Carlos Blas Galindo Gerardo Mosquera Carlos Martínez Rivas
Comite Central:	Aparicio Arthola Patricia Belli Teresa Codina Celeste González Denis Núñez David Ocón Oscar Rodríguez Francisco Pico Alejandra Urdapilleta	Portada:	Celeste González
		Contraportada:	Alicia Zamora

Apartado postal: 6128 Web(o): <http://www.ibw.com.ni/~quintani/artefacto/>  
 Teléfonos: 2660072 / 2441777  
 Correo: artefactoria@homail.com



# BREVE HISTORIA

**LOS JODIDOS DECRETARON QUE PAISITO ERA TELÚRICO, RAZÓN PARA METER** en contexto geográfico, histórico, social: los ocres, los marrones, todos los tonos tierra habidos y por haber, pues de esta manera, el empaste salvaje, matérico, rimaba con la violencia volcánica, geológica y los asesinatos de Pedrarias.

**METÁFORA MANTENIDA POR UNAS DOS DÉCADAS, JUSTIFICADORA Y** totalizante, porque si bien estas situaciones calzaban en la región del Pacífico como mano en guante, tranquilamente se olvidaron que las tres cuartas partes del territorio estaban conformadas por espesas montañas y anchísimos ríos, en las que todas las gamas de verdiazules ponían sus notas predominantes.

**DE MODO QUE LA VISIÓN PROYECTADA DEL PAÍS ESTUVO MÁS PRÓXIMA A LIBIA,** Tunez o Marruecos, que a cualquier nación del trópico húmedo y seco, en suma se produjeron por toneladas imágenes desoladas, lunares o lunáticas, más baldías que la tierra de Elliot.

**DE SUERTE QUE NOS ALEJARON DE TARZÁN ACERCÁNDONOS AL PLANETA** Marte antes de que George Lucas diera la primera comunión. Esta magnífica aceleración es solamente explicable por medio de un delirio cósmico futurista, capaz de volar sin escalas de Madrid a Nueva York, donde el grupo del Paso hacía sus primeros pininos y en la Gran Manzana se percataban de que existíamos.

**ASÍ SE PRODUJO UNA PINTURA SERIA, NO COMPLACIENTE, GRAVE Y TAMBIÉN** solemne. De los basureros y calles recién pavimentadas surgieron latas aplastadas, gatos aplastados, trapos aplastados, pernos, tuercas y tornillos oxidados, patinados de aceite negro, como productos de la ferretería de Drácula y Herman Monster.

**LA NUEVA ESTÉTICA SE COLGÓ DE LA SOCIOLOGÍA, MÁS FUERTE QUE UN MONO** congo agarrado de ramas de ceibo, ídem de la arqueología igual que un topo activo escarbando las raíces, la iconografía sustentante de una pretendida identidad, y el Atlántico?, muy bien, gracias, ajeno a este lado de la historia, sin piratas ingleses ni ron de Jamaica. A este respecto vale mencionar a June Beer, inmensa en cuerpo, alma y corazón, pura como ella sola, ostrando a sus negros verdes y morados sin teorización alguna.

**LAS IMÁGENES SE CONVIRTIERON EN LA NUEVA JERUSALEM, TERRA SACRA DE** altos vuelos, significantes, representativas, identificantes, dignas exponentes de la cultura nacional en las lujosas galerías extra y continentales. Los cronistas o críticos o historiadores, comentaron, ensayaron, publicaron, los bancos coleccionaron, la burguesía local llenó sus paredes y todos contentos.

**PERO QUÉ SE FIZO DEL REY DON JUAN?, QUÉ DE TANTO VARÓN Y TANTO** galán? Un buen día los salvajes se peinaron con mucha vaselina, con mucho gel, se pusieron a pintar de corbata y camisa manga larga y aquel rugido de tigre en celo devino en maullido de gato casero, la huella de la garra en pellizco. Así pasa? De tal modo acontece? Por cansancio o por costumbre? Por acomodamiento, manierismo o formulismo? No se sabe. Ismos, ismos, ismos, que viva la Pepa y el virtuosismo.

**DAVID OCÓN**

# Sin Pelos en la Sopa

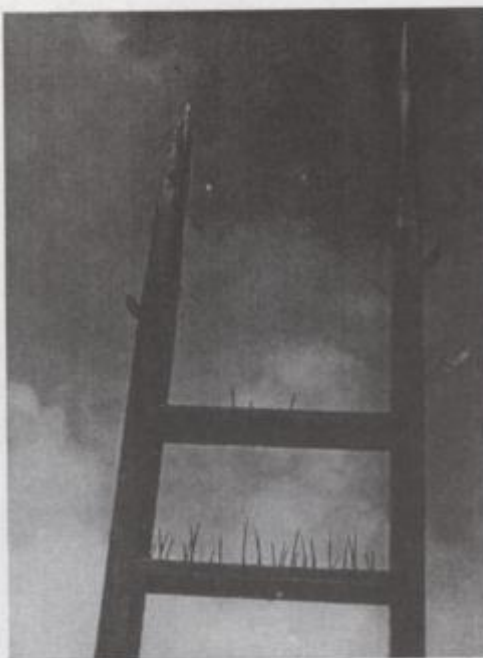
*O la Patricia Posmoderna*

*El surgimiento de una nueva voz en la plástica nacional debería ser, dados los niveles de estagnación de la misma, un evento bienvenido y memorablemente eufónico. Si no lo es así es porque, como todo acá, el evento tiene ribetes cacofónicamente políticos y un trasfondo de poder y control del mercado de arte.*

Por Raúl Quintanilla Armijo

A nadie le gusta apearse de su pata de gallina, especialmente cuando esta está ya tan pero tan calentita. Y si esa voz nueva resulta ser la de una mujer joven, para colmo formada en el exterior (léase sin "tradición" en la "cocina nicaragüense" de los cuques) y regresada al país para retar y ganarle a las jerarquías hasta entonces masculinas de la pintura nicaragüense (dos premios y una mención en los certámenes del 88, 89 y 93 hablaban bastante claro): Peor aún. Y cuando la nueva voz comienza a recibir el merecido (y escamoteado acá) reconocimiento en el ámbito internacional es el acabose. O más bien el principio del fin, para citar al incitable. El principio del fin de la generación vieja y caduca y la ratificación de la OTRA generación. Que por aclaración nada tiene que ver ni con la pepsi, ni con la coca. Zape! Globalización.

La nueva voz es la de Patricia Belli (Managua, 1964) una de las artistas con mayor personalidad y originalidad en la actualidad. Es ella una de las más jóvenes miembros de la virtual generación OTRA, que actualmente da la cara, quiérase reconocer o no, por la Plástica nicaragüense. Una generación que si bien no cierra, ni concluye aun su obra, si presenta ya suficientes búsquedas y logros, sustentados



en el dominio y la equiparación de los oficios y en la liberación absoluta y sin límites de la imaginación, como para ser auto-evaluada y evaluada tanto en el ámbito nacional como internacional. Piénsese, por ejemplo, en Mesotica II (1996-98/ Itinerante por Europa), en la I Bienal de Arte Iberoamericano de Lima (1997), en la III Bienal de La Habana (1989), en el II Salón Internacional de Estandartes de Tijuana (1996) o en ARCO (1997), en el caso específico de Patri-

cia. O piénsese en la XVII Bienal de Cuenca (1998), la XXIV de Sao Paulo (1998); la I Bienal Centroamericana de Pintura de Guatemala (1998); o la II Bienal de Lima (1999) en donde participaron y/o participaron otros artistas vinculados generacionalmente a los nuevos planteamientos conceptuales y prácticos que caracterizan y diferencian a este ecléctico, a lo menos, grupo de artistas (Ocón, Arthola, Núñez, Blandino, Villalobos, etc.). El astigmatismo característico de la crítica criolla (con su consigna de "que me la pegue pero que no me deje") y la condescendencia de sus referencias a lo nuevo desnuda *ipso facto* sus intereses

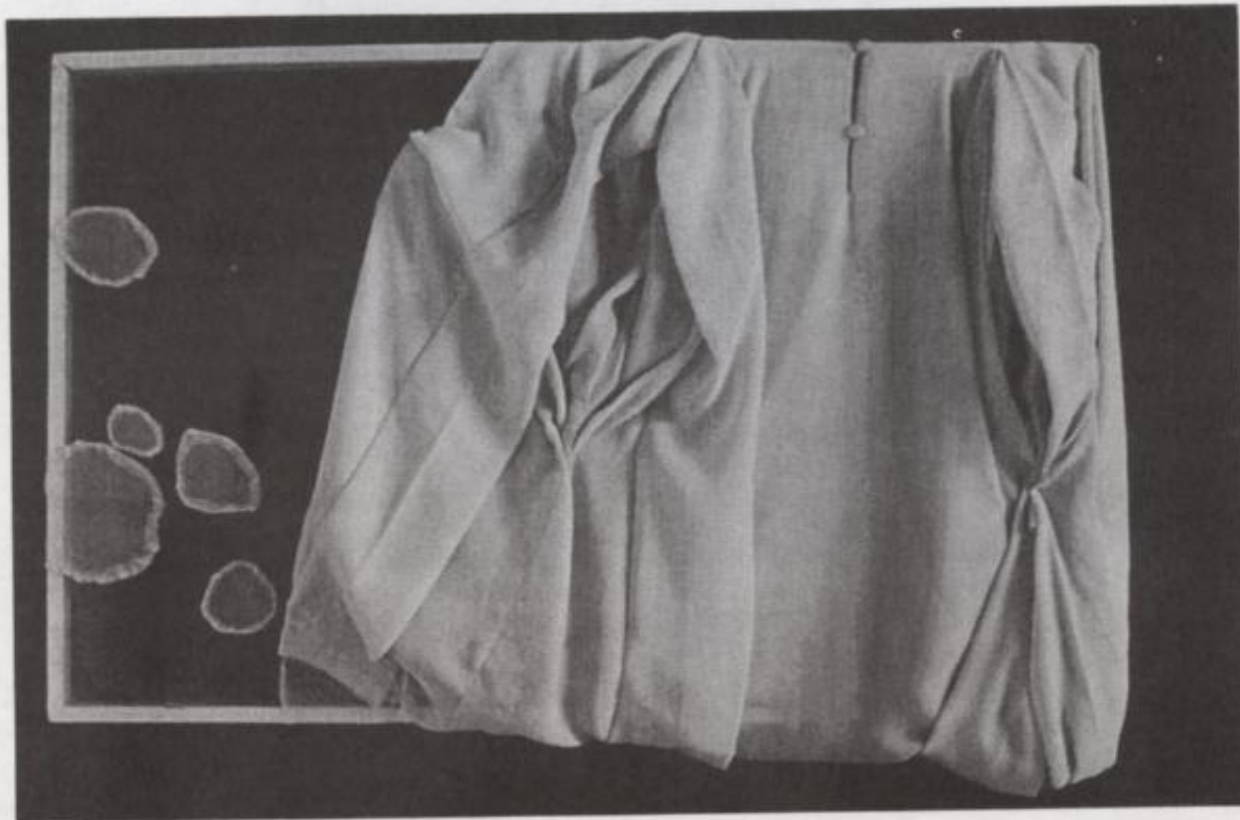


conservadores, mercantiles y pro status *cubo*.  
¡Ni Modo!

Para colmo de males los orígenes de esta generación que comienza a finales de los 90s a consolidarse como el remplazo necesario de los vestigios de la extenuada generación Praxis, rechazando de plano y sin ambages su abrazo envenenado (*poisoned embrace*) intergeneracional, así como su concepción anacrónica de la práctica artística, se encuentran en la muy evadida y devaluada década de los 80s. Este hecho, de hecho cardinal, no representa, con la excepción de los artistas exiliados, ningún trauma existencial para los artistas plásticos, a como lo fue aparentemente en el caso de los poetas y escritores de la generación del *Mea Culpa Kunderiano* con su eterno dilema entre Libertad vrs Lineamiento. Al contrario los 80 en la plástica nicaragüense fueron una época de apertura y democratización (aunque a estas alturas suene cursi y/o ridículo utilizar estos términos) en el ámbito de los medios y lenguajes visuales. Bastará recordar, por un lado, la instauración de los anuales Certámenes Nacionales de Artes Plásticas, con su amplio rango de categorías (pintura joven,

pintura vieja, dibujo, grabado, instalación, escultura), que permitían evaluar y confrontar el avance y desarrollo de la producción artística, y por el otro lado el desarrollo de los Foros de discusión teórica, dados paralelamente, como muestra de la dinámica que incidió en la formación de esa generación.

Patricia Belli como hemos insinuado es uno de los puntales de esta nueva generación. A partir de su regreso a Nicaragua en 1987 (recibe su licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Loyola, Nuevo Orleans) comienza a desarrollar una obra, primero a través de la pintura y el dibujo y luego con la instalación y el ensamble, de una sensibilidad plástica cuya sensualidad y sexualidad era ajena hasta entonces en el arte nacional. Será esa sensibilidad y sensualidad particular y diferente de su obra la que la define por primera vez y con claridad como una voz femenina plenamente autónoma en la plástica nacional. El fenómeno es tardío (las primeras voces de mujer en la poesía datan de mediados de los 60, p/e). Los roles asignados hasta entonces a la mujer eran sino el de "modelo - objeto sexual" del pintor, el de "tejedoras" (en el amplio sentido peyora-







**Será esa sensibilidad y sensualidad particular y diferente de su obra la que la define por primera vez y con claridad como una voz femenina plenamente autónoma en la plástica nacional**

tivo) de pintura "primitivista", o en última instancia el de pintoras de domingo ("mujeres de buen gusto....decorador(a)s bien avenid(a)s pintando en medio de un miserable e irreprochable buen gusto..."). La pintura "seria", es decir la pintura de verdad, era cosa y cuestión de hombres, aun cuando muchos de ellos se metieran en sus closets por las noches. De hecho las pocas pintoras con alguna pretensión de modernidad tuvieron que optar, para sobrevivir, a la condescendencia y tutela de algún maestro. "Durante estos años los testículos e intransigencia fueron el baluarte del orgullo patrio"

Patricia Belli aprovechando las posibilidades del nuevo contexto creado por las transformaciones sociales de los 80, sé rehusa a jugar este "su" papel preestablecido. *Se devela y se rebela*. Su obra desde el inicio es un grito desgarrador en *off*. Por eso es que muchos no lo escuchan ni lo escucharán. A oídos necios palabras sordas: ok. Un grito que abre una grieta, o quizás mas bien una herida, para ir creándose y curándose (en el doble sentido de la palabra) un espacio nuevo y vital. Un espacio personal y privado absolutamente ajeno al mesianismo totalizador y chambón de la antigua generación del arte nicaragüense. El nuevo paisaje nicaragüense es, pues, interior. El locus es el hacer el ser *a pesar de usted*. La problemática esencial del arte de Patricia Belli, y lo es así para casi toda la nueva generación de artistas plásticos, es la historia personal y única del individuo. De la descarnada lucha por sobrevivir y reafirmarse como la mujer, hombre o gay que cada uno de ellos es. De allí la cercanía del cuerpo y la violencia, del erotismo y el sexo en la obra nueva. De allí su carácter un tanto confesionario y de autoafirmación. La identidad que se persigue reconstruir (no buscar) es ahora la propia y a



través de ella la colectiva. La idea es revolucionaria y lo suficientemente modesta a pesar de lo egotista. El artista como sujeto y objeto de su propia historia, que de alguna manera es la de los demás. Escuchemos a la artista.

Hoy ocho años después del fin de la guerra, la calle y la casa son los herederos de esa violencia. La sala y el dormitorio, el semáforo y el escritorio. Si bien estos escenarios no fueron nunca ajenos al comportamiento machista, los ánimos estuvieron concentrados en otras batallas. Hoy que la batalla principal es la de la sobrevivencia individual, especialmente la económica y que los culpables son tan aparentemente abstractos, los géneros se enfrentan con mas bríos, se culpan mutuamente, el macho desde su posición ventajosa, la hembra desde una diversidad de posiciones... Esta nueva guerra.... es como todas las guerras violenta, salvaje y dolorosa para ambos bandos. De esto trata mi trabajo, de la injusticia domestica, de las venganzas



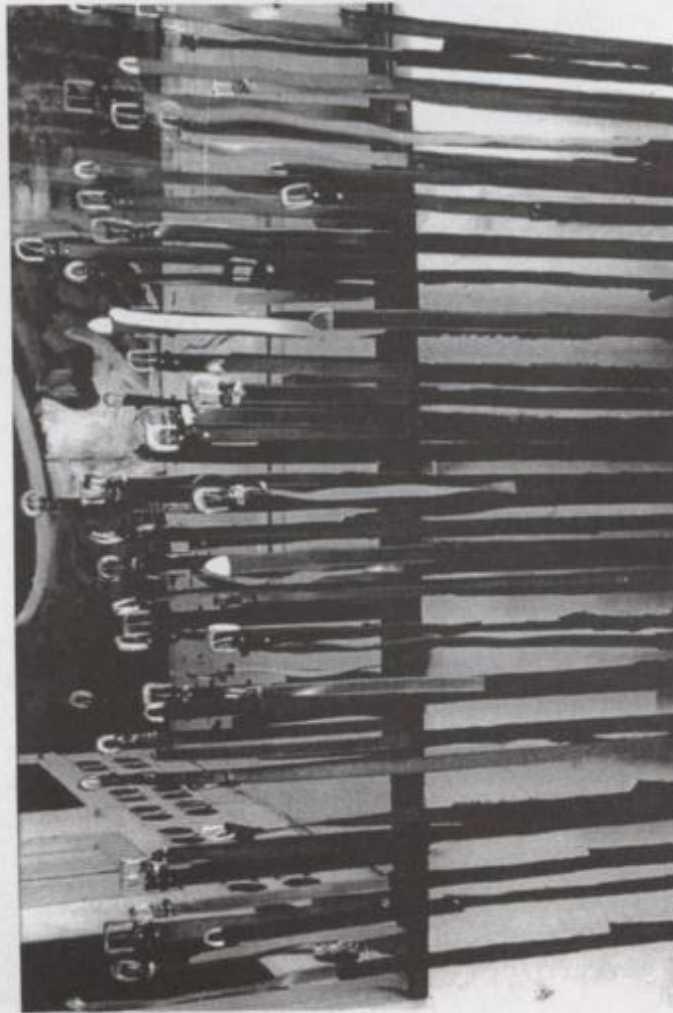
callejeras y de la soledad que acarrear. De esto y de la esperanza. Es decir de la invención de otro mundo en el que tanto hombres como mujeres podamos ser compasivos y tiernos, en el que las mujeres podamos ser soberanas, y en el que ambos mujeres y hombres, sin ser iguales, seamos semejantes.

O sea, esta nueva arena del conflicto humano, más privada y personal y por tanto quizá más invisible para la sociedad (aunque no por eso menos violenta como bien lo señala la artista) sirve de trasfondo para un arte cuya dimensión política, subversiva y porque no revolucionaria es igual, sino más intensa, que el arte "comprometido" de las anteriores generaciones vociferantes de nuestra plástica. Daisy Zamora, a quien citaremos extensamente dada su relevancia, estudiando el fenómeno de la poesía de la mujer nicaragüense, apunta que "en una sociedad opresora para con la mujer, asumirse mujer, ser humano, pensante y actuante, bendiciendo su sexo, es subversivo. (...) exaltar el cuerpo, celebrar la sensualidad y sexualidad del cuerpo, para nosotras las mujeres tienen una intención subversiva y de allí surge su expresividad. (...) Hablar del natural funcionamiento del organismo de una mujer como mujer, supone desgarrar velos que cubren el "pudor" o la "moral" burguesa y, por tanto, los motivos se

**Hoy cuando el incubo del recién creado Ministerio de la Familia, así como el esperpéntico pacto arnoldo-frentista, tratan de extirparle los ovarios al movimiento de mujeres nicaragüenses, el carácter subversivo del ser mujer, se vuelve no solo necesario sino obligatorio**

tornan subversivos". La reiteración casi obsesiva del carácter subversivo del ser mujer, en la autora, habla por sí misma. La necesidad impostergable de empoderamiento de la mujer,

en todos los campos, fue sin lugar a dudas uno de las experiencias culminantes de la revolución de los 80s. Hoy cuando el incubo del recién creado Ministerio de la Familia, así como el esperpéntico pacto arnoldo-frentista, tratan de extirparle los ovarios al movimiento de mujeres nicaragüenses, el carácter subversivo del ser mujer, se vuelve no solo necesario sino obligatorio así



que terminemos el párrafo con una cita de Doris Tijerino: "No somos dolientes, sino combatientes....."



"Y en el que ambos mujeres y hombres, sin ser iguales, seamos semejantes".

Retomo las palabras de Patricia para enfatizar el factor diferencia y tolerancia, que marca su obra. No solo será el hecho de ser mujer lo que la diferencie, una condición genética (atricosis) la priva desde niña de su pelo. Las primeras consecuencias de esto fueron la discriminación y el simulacro. La vergüenza se hizo característica, junto al dolor, la pena y la esperanza de sanar. Y ocurre. En 1982 ingresa a la universidad de Loyola para estudiar Artes Visuales. "Inicie un proceso de autoaceptación en el cual el arte jugó un papel muy serio como medio de expresión". Su relación con la creación será pues, desde temprano, una relación de intensidad dramática. Para ella, a pesar de que su padre fue pintor, el camino a las artes no fue la tradición familiar, sino más bien la necesidad de afirmarse y reafirmarse como mujer y ser humano. Ella siempre fue la otra. La excluida. Su encuentro con las artes fue, pues, catártico.



## Ni se lava, ni se plancha

A Patricia Belli y su exposición

"El espinario": en algún museo de Roma el muchacho con la pierna geniflexa sobre la rodilla agarrándose la planta del pie para sacarse la espina, el leve adolescente con el torso doblado adopta una actitud tranquila. El recuerdo de aquel bronce oscuro y lustroso viene apoyado en un acto banal.

Más espinas, rodeando los corazones de Jesuses, enlazándolos como cadenas retorcidas entre goterones de sangre, de la frente manan las hileras rojoscuras, saliendo de las puntudas púas.

La corona de espinas, camuflada en las rosas del tocado conforma el círculo que retiene el velo, la novia sale blanca y radiante como la canción de Alberto Vázquez, recibiendo el baño de arroz, pisando suavemente las baldosas y enterrándose las espinas tupidas como una plantilla infame, dolor de caminar, dolor cotidiano, dolor tuyo de cada día, dolor de género, cual género de dolor?

Si acaso hay novias con zapato de raso negro o damas que caminan sobre alfombras de granos básicos no importa, no digas: me chima el zapato, me aprieta el zapato, te espina el zapato.

Ahora puedo ver tu soledad sentada y reflejada en ese plato lleno de agua, el vestido vacío vistiendo la silla como un cuerpo vacío, guante de cuerpo, envoltura de nada, un solo plato en el centro del mantel que se derrama y se arrastra en torno a un túmulo, nido de zarzas o espinas. Escribiste en sus bordes "ahora soy de agua, tus espinas no me rozan", leyenda de moneda validada, orgullo que disfraza o viste o enmascara una queja, un reproche. Un par de cubiertos claveteados, como dos testigos, instrumentos de torturas habituales, diarias, trasegando una ración de hiel.

Pero vos no querías tremendismos, únicamente colgar trapos, tus despojos de algo o alguien que golpeó tu puerta antes de salir, dejando el eco de aquellos golpes enredados en los zíperes, los botones forrados, los cuellos de encaje, los lazos anudados, las bolsas abiertas arrojando cuerdas.

En medio de la cama están las huellas de dos cuerpos, boradaciones profundas, excavación en la superficie de las sábanas, huecos que llenaste de hojas secas, pardas tostadas, multiplicando sus profusas señales de caídas y devastaciones en alcobas con almohadas desparramadas.

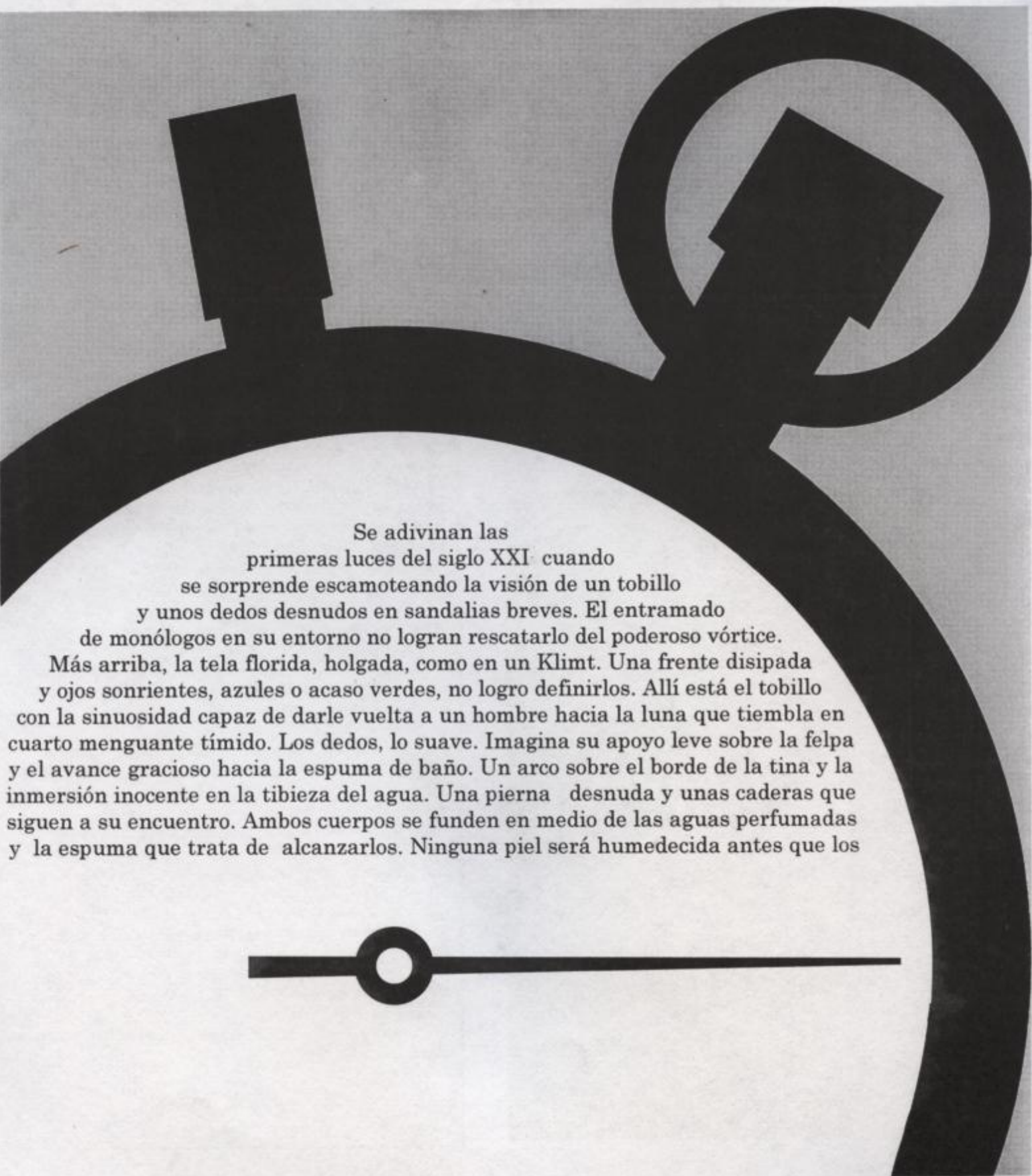
Así arrimada a la pared dejaste la escalera, retoñada de espinas, brotada de hojas débiles, abierta en sus extremos como las manos que se agarraron para ascender, apoyándose en el muro y escalándolo para otear otro aire, otra racha de esperanza.

Pero aún no termina el ritual del amor y el desamor, si bien deja sus lágrimas regadas en los trapos, sus cicatrices apenas remendadas, al menos retengamos en sus tramas de algodones su doloroso olor.

David Ocón

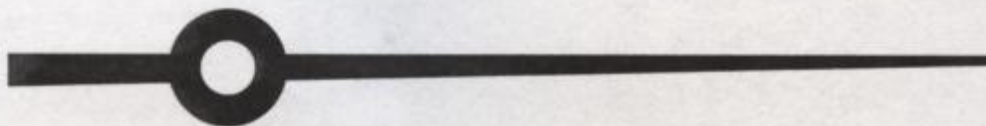


# Poco antes del siglo XXI



Se adivinan las  
primeras luces del siglo XXI cuando  
se sorprende escamoteando la visión de un tobillo  
y unos dedos desnudos en sandalias breves. El entramado  
de monólogos en su entorno no logran rescatarlo del poderoso vórtice.

Más arriba, la tela florida, holgada, como en un Klimt. Una frente disipada  
y ojos sonrientes, azules o acaso verdes, no logro definirlos. Allí está el tobillo  
con la sinuosidad capaz de darle vuelta a un hombre hacia la luna que tiembla en  
cuarto menguante tímido. Los dedos, lo suave. Imagina su apoyo leve sobre la felpa  
y el avance gracioso hacia la espuma de baño. Un arco sobre el borde de la tina y la  
inmersión inocente en la tibieza del agua. Una pierna desnuda y unas caderas que  
siguen a su encuentro. Ambos cuerpos se funden en medio de las aguas perfumadas  
y la espuma que trata de alcanzarlos. Ninguna piel será humedecida antes que los





labios del otro hayan acariciado cada pequeño espacio. Encuentra en los pezones la misma sutil delineación que en la sinuosidad del tobillo de la visión primera. En el vientre mayor sensibilidad y en el pubis, en la hendidura maravillosa a la que todo puede perdonarse, la frescura y la gracia del rostro de ella. La cara es el reflejo del alma, ¿nada más?. Prefiero siempre la locuacidad de los pies y las manos, y estas que lo buscan bajo el agua son un torrente de expresividad. Le acarician los testículos y la raíz del bálano con una ternura estremecedora hasta que de a poco van apoderándose del músculo vivamente inflamado y tenso. Lo agradable del agua tibia es la nada ante la impresión de su boca rozando primero la punta con un beso tierno como puede serlo el beso en la mejilla, hasta que sus labios se abren y resbalan, cubriendo poco a poco la campana hirviente, y sigue abarcando en toda su extensión la raíz embravecida, buscando el acomodo para apoderarse de todo lo posible, mientras persigue los ojos de él que se han perdido en sus adentros, entornados hasta el éxtasis que ya casi alcanza cuando ella le advierte y salta y antes de que el agua acabe de plegarse en el piso en un desborde inevitable, ella ha llegado y se hace sembrar el tallo enrojecido que en un tris le penetra. Otra vez allá arriba la sonrisa clara y la súplica, casi la orden para que no la invada aún con su derrame. La expresión es tan dulce que debilita la endeble resistencia del hombre, la carne tan deseable que desde algún rincón le llegan los refuerzos a su ánimo. Respira profundo, se incorpora ligeramente y la abraza con fuerza. El roce de sus senos ligeramente fríos por efecto del agua le proveen de alivio con un cosquilleo de dulce distracción y siente que se resiste por un momento más. Pero su mirada cae en la trampa evidente de las caderas que se mueven ante sus ojos con un desplazamiento espectacular, que viene desde muy dentro, ahí en el centro mismo de ambos cuerpos, donde unos labios rojos ahora violáceos succionan del febril badajo y revientan los placeres al unísono. El se muerde los labios. No puede más ella lo sabe. Lo apresura para hacerle sufrir la desesperación de la entrega que exige y en el último instante, cuando las lágrimas de la locura están por saltar, se deja ir ella en un grito animal de placer que no olvidaría el hombre desde las frías y agrestes cavernas, hasta la tibia tina de habitación de ...¿dónde será que vive... Abre los ojos y mecánicamente libera los labios de la intensa mordida que amordazaba el grito. La tertulia justo a terminado y ella lo mira, con una expresión extraña, pudiera decirse, sonriente. Pasa frente a él susurrando algún nombre y una mirada extraña. El apenas le habla. Mira sus espaldas, desnudas a la noche de aquel cuarto menguante. Mientras ella se aleja él busca entre las sombras y el vuelo de la falda la visión del tobillo, el poderoso escorzo de ese pie femenino. Pero una segunda vez le será negada. No habrá visión igual ni más encuentros. Queda a penas un nombre: ¿Ana? no, Alba. No, no, sería Gala?... sin dirección ni más señas, que aquellas imágenes que le han quitado el alba.

## Alejandro Aguilar Rodríguez

**E**s una orilla mi cuerpo.  
La orilla de un río ensimismado.  
Un río que bordea sin rebasar.  
Una orilla en vilo.  
Como un pozo de aguas absortas,  
embebidas en sí.  
Un juego de subterráneas hecatombes.  
Pedrerías contenidas  
al filo de una precipitación.

Mi cuerpo es la orilla de un abismo.  
La eternidad de un instante arenoso.  
La duda de una precaria afirmación.  
Un significado con referencia oblicua.

Una letra, es mi cuerpo,  
la memoria de páginas  
reescritas, releídas.  
La voz de un olvido decrepito.

Mi cuerpo es el poema que no he escrito.  
El gran poema de la tarde.  
Un poema de significaciones acuosas,  
de líneas y rayas desmoronándose.

Es mi cuerpo el aliento de venideras  
estanterías,  
la infinitud de posibles anaqueles,  
y la persistencia de ubicuas bibliotecas.  
La escritura de Dios.

Es mi cuerpo la ávida memoria de otro cuerpo.  
La certeza del deseo,  
la habitación de los roces,  
la gravitación del delirio.

Con mi cuerpo llego a otro cuerpo,  
a través de abismales inconstancias,  
en un juego de mínimas avenencias  
y de impredecibles entregas.

Llego a otro cuerpo  
con la persistencia ritual de la muerte  
y la tenaz amenaza de la vida.  
Llego a otro cuerpo para conocer a Dios,  
para tener memoria de la obscuridad,  
y constancia de la luz.

Y mi cuerpo es sustancia de aquél.  
Aquél en el que mi cuerpo navega,  
bucea, ara, siembra su no destino,  
su inteligible palabra.

Es un mar mi cuerpo,  
una pequeña flor de sal,  
un molusco,  
lechoso, viscoso, jugoso.  
Es un río.  
"Todo río es una herida"

# Mi cuerpo





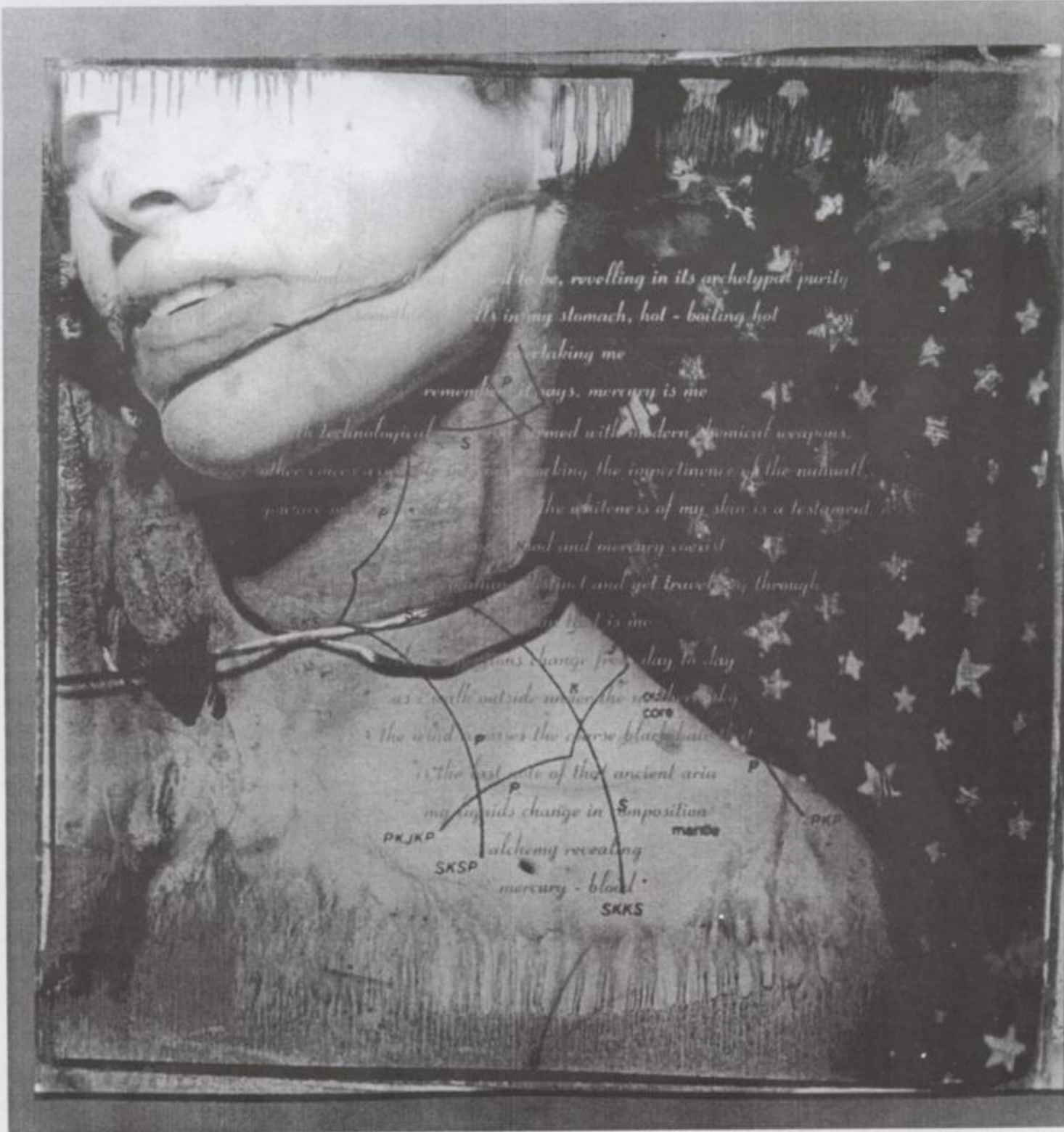
Elke Krystufek

## Hoy

Hoy me levanté temprano, antes de terminar de soñar y fui al baño a lavar el sueño en mi cuerpo. Y mi sexo era un globo inflado que volaba con el agua y te recordaba. Recordaba el olor a madera de tu cuerpo, el olor a pino recién cortado, el olor y sabor de arena y agua salada de tu sexo. Y quería abrazarte y tocarte, oír tus ruidos. Tu voz elevada, tu voz queda. Ver tu cuerpo, tendido a la luz de la tarde que entra por el ventanal. Y mi sexo era un barco que navegaba alrededor de tu cama. Tu cama que es un río de tactos, un mar de olores. Un espejo en donde me veo y te veo. El único lugar donde sin atajos puedo besar tu silencio y tu cuerpo. Te sueño en la mañana y caigo rendida ante la incertidumbre de verte o no verte. Y recuerdo tus manos de escritor y tus dedos de tractorista, tocándome y dándome la dicha de poder tragarte con mis poros, y digo ay cuando te abrazo y mi abrazo no alcanza, ni termina de abrazarte. Y recuerdo tu espalda que es como un monte, un monte lleno de fieras y árboles. Y mi sexo sueña bajo el agua.

## Carola Brantome





Patricia Villalobos



# Centro América Y el caribe:

*una historia en blanco y negro*

Virginia PEREZ-RATTON

El segmento de la bienal de Sao Paulo en el que se incluye este proyecto calca la estructura clásica del modelo de Venecia, o sea, las representaciones nacionales cuya responsabilidad recae en cada país, y en este caso, limitadas a un solo artista de cada uno. El resultado de estas modalidades — que me recuerdan los concursos de belleza, o un “quién es quién” transformado en los de arriba y los de abajo — ha sido el acrecentamiento de la distancia entre los centros hegemónicos y todo lo demás. Se desperdicia una ocasión de confrontar, analizar, y apreciar la enriquecedora diversidad entre nuestros muchos mundos, al presenciar secciones enteras de artistas seleccionados mediante procesos dudosos, por intereses comerciales o políticos locales en el peor de los casos, o simplemente falta de criterio curatorial en el mejor, todo esto dentro del mayor desinterés por parte de los responsables de los eventos.

Adicionalmente, aun si se selecciona un artista o un proyecto de interés, el apoyo oficial local, requerido por la Bienal, es casi inexistente en muchos países en desarrollo, y el patrocinio privado es casi imposible y en más de un caso

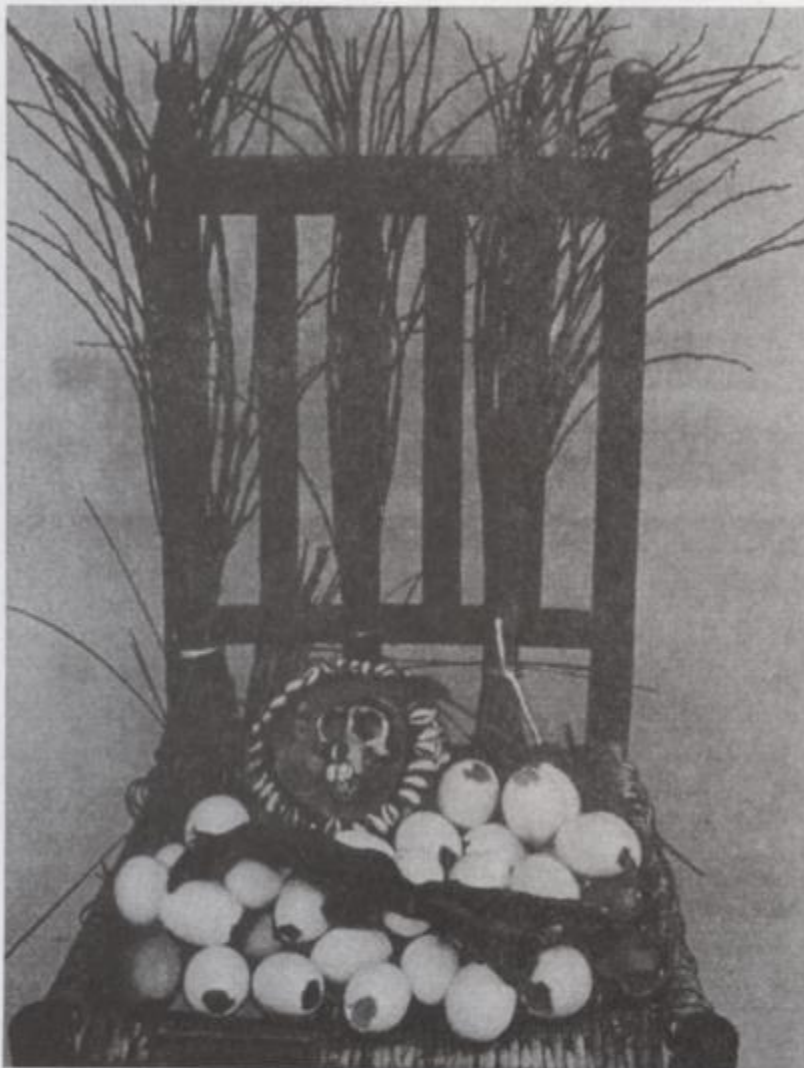
terminan participando, a veces año atrás año, quienes pueden costearse sus gastos personalmente.

Este año, la bienal ha decidido modificar en cierta medida parte del segmento de las representaciones nacionales. Paulo Herkenhoff es el primer curador de un evento como Sao Paulo en poner pie en la región: conociendo la existencia de artistas y de buena producción en la región, había expresado su honda preocupación por su pobre presencia en pasadas bienales. Buscando cambiar esta percepción negativa mediante una modificación de la estructura tradicional, pensó en la posibilidad de una curaduría regional. Se me ha solicitado así actuar como Curador Regional para tratar de articular conceptualmente las representaciones nacionales de América Central y el Caribe en esta edición, coordinando estrechamente con la curaduría central de la Bienal, y orientando la muestra sobre todo hacia la fotografía.

Curar una exposición de esta área del mundo, en el seno de las “representaciones nacionales” de una bienal como Sao Paulo, debe tomar en cuenta no solo los aspectos de cualquier selección por país, sino considerar toda una serie de otras variables. La falta casi total de documentación, referencias o trabajo crítico sobre los artistas del área, las dificultades logísticas y los altos costos de viajar por las islas, son aspectos que no pueden obviarse. Este proyecto implicaba sobre todo el reto de presentar trabajo que podría funcionar como conjunto, pero también acercarse más a lo que se está haciendo actualmente en estos países. No solo



**Abigail Hadeed** Trinidad e Tobago **Albert**  
**Chong** Jamaica **Allora e Calzadilla** Porto Rico  
**Carlos Garaicoa** Cuba **Ernest Breleur**  
 Martinica **Luis Paredes** El Salvador **Mario**  
**Benjamin** Haiti **Martín López** República  
 Dominicana **Moisés Barrios** Guatemala  
**Priscilla Monge** Costa Rica **Raul**  
**Quintanilla** Nicaragua **Regina Aguilar**  
 Honduras **Sandra Eleta** Panamá



"Throne for the keeper of the boneyard"  
 1991  
 Gelatin silver print inscribed corner mat.  
 Dim.: 50x40"

Albert Chong

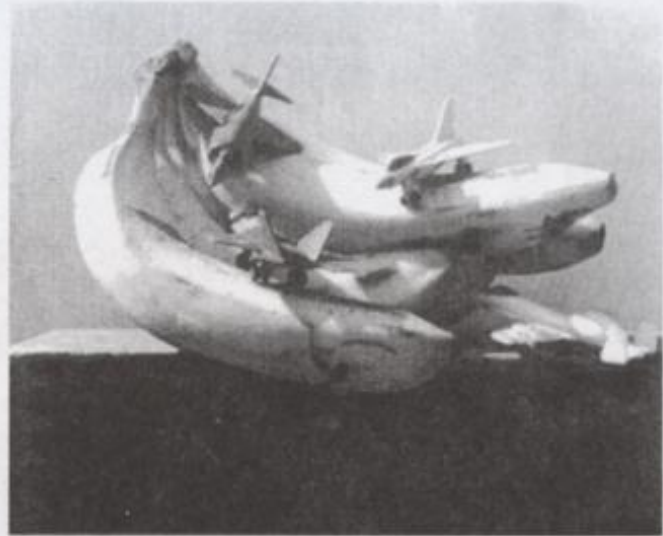
"Throne for the justice"  
 From the thrones for the ancestors series.  
 1990  
 Dim.: 38x28"





"Mosquitos"  
Proyecto café Malinowski  
1998

Moises Barrios



"Torre Tatlin"  
Proyecto café Malinowski  
1998

Sao paulo

debe presentar alguna coherencia y las obras específicas tener vida propia, sino que se espera que contrarreste los aspectos negativos de las representaciones previas. En todo sentido la tarea ha sido compleja, como también lo es la región. El período de investigación en sí ofreció gradualmente las claves para la articulación final de la exposición, tratando de mantenerse dentro del marco de referencia de la bienal.

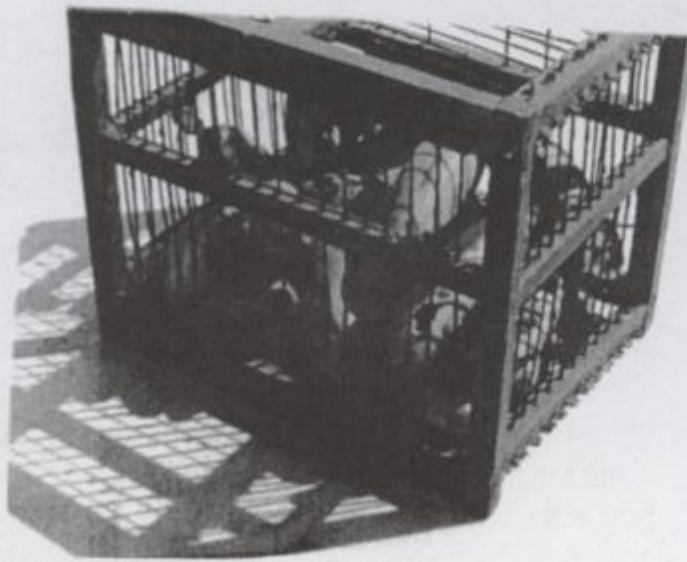
Entonces, cómo articular una muestra que básicamente reúne un grupo de países tan diversos, solamente porque pertenecen a una región que debe estar presente? Cómo seleccionar solo un artista por país — el cual, en la visión local "REPRESENTARA" a su país — sin caer en definiciones del artista como "nacionalmente correcto"? Cómo funcionarán las expectativas locales con las de la bienal, como coincidirán? Obviamente hay una ambigüedad en la mera idea de concebir una exposición colectiva cuya razón de ser es la obligación de una presencia nacional y se enfrentan grandes dificultades cuando se sigue el patrón del financiamiento local nacional.

Una opción pudiera haber sido seleccionar unos cuantos nombres conocidos, circulantes en la arena internacional desde hace algunos años, y presentar una visión conservadora y segura del arte caribeño y centroamericano. Esto sin embargo acrecentaría el falso concepto de que solo existen unas cuantas figuras claves y reforzaría la idea de paradigmas nacionales. Consciente de emprender un trabajo más arriesgado, escogí seleccionar artistas cuyo trabajo tuviera la capacidad de establecer nexos

y eventualmente encontrar resonancia en otros de la región. Se han incluido algunas caras maduras — sin embargo poco conocidas fuera de su país — con algunas "novedades" que irónicamente han gozado de mayor confrontación internacional. Algunos de los artistas trabajan directamente en fotografía, otros integran imágenes fotográficas o de video, propias o ajenas, dentro de su trabajo usual, o bien parten de imágenes apropiadas para trabajar en otros medios. Poco a poco, el proceso de estudio dejó salir un hilo conductor que permitía integrar las obras específicas dentro de un tejido más amplio, un denso cuerpo de trabajo, algunas veces debiendo apartarse del medio fotográfico.

Por qué la fotografía? Inicialmente, la bienal expresó su interés particular en este medio. Podría sin embargo parecer absurdo pensar en uno de los medios menos desarrollados en la región — realmente apenas está iniciando su camino como una disciplina artística, pues los mismos fotógrafos limitaban su alcance al trabajo documental básico y hasta ahora, de hecho, por lo general se auto-excluían de la escena artística. Esto no es el caso de Cuba por supuesto, pero aquí estamos frente a un escenario totalmente diferente al resto de la región. Sin embargo, si seleccionar el medio fotográfico hubiera podido en primera instancia parecer limitar el alcance de algunas participaciones nacionales, la sorprendente consecuencia de buscar propuestas en este medio fue que los contactos en cada país orientaron su visión hacia un sector tradicionalmente excluido al tratarse





"Así es la vida en los tropicos"  
Proyecto café Malinowski  
1998

de bienales. Es con gran interés que he visto el resultado. Por otro lado, presentar un proyecto esencialmente fotográfico o relacionado con la imagen fotográfica podría también estimular el desarrollo, el conocimiento y la aceptación del medio como otro lenguaje más en las prácticas artísticas contemporáneas.

Una muestra relativamente monocromática provocará además una reacción a las usuales expectativas del público con respecto al Caribe: pintura colorida. El medio entonces ha condicionado el color de la exhibición, lo cual constituye uno de los aspectos curatoriales y temáticos que quisiera enfatizar: la historia de esta región en blanco y negro, marcada desde un inicio por las oposiciones raciales, en las cuales el indio y el negro llevan la peor parte. El tiempo presente enfrenta además, una profunda contradicción entre la imagen que se proyecta y la realidad que se vive. Es chocante el contraste entre el aura lunamielesca del Caribe y la vida cotidiana de sus poblaciones, los hoteles de lujo en escenarios naturales extraordinarios, aislados de los deteriorados centros urbanos en donde poblaciones desempleadas tratan de sobrevivir en muchos casos sin siquiera los servicios básicos de agua y luz, entre las luces brillantes de las destinaciones turísticas y la oscuridad de los pueblos. Y la pintura tradicional, el medio más favorecido y apoyado, usualmente figurativo, transmite una imagen ideal de venta internacional, el estereotipo que solo conserva los aspectos paródicos del Caribe, frente a una identidad en continuo cambio, una identidad "creolizándose" (1), que muchos sectores no desean admitir. El Caribe se esconde y se disfraza de carnaval, pero el carnaval es mucho más que la visión colorida que se llevan los turistas (2), la realidad de la región es mucho más ocre que los vivos colores que envuelven a los descendientes de los mayas en el istmo centroamericano.



## Parte 1

La mayor parte del arte contemporáneo de la región, con la excepción obvia y notable de Cuba, es casi desconocida, convenientemente ignorada o percibida erróneamente a través de lo que aparece en las galerías locales orientadas hacia el turismo. Hasta en algunas ferias de arte, un amplio porcentaje de galerías transmiten la idea de un arte bastante comercial, colorido y vendible, el producto perfectamente formateado que se espera de este paraíso bailable lleno de música y color. Mientras Brasil, Cuba, Venezuela, Argentina y algún otro país latinoamericano han alcanzado reconocimiento y respeto por su arte, por su manera particular de enfrentar la contemporaneidad, y pueden contar con un apoyo local razonable, tanto del sector público como del privado, los estereotipos sobre Centroamérica y el Caribe parecen ser difíciles de erradicar, lo cual es agravado por la poca producción.

Los movimientos primitivos, intuitivos o de art brut en Jamaica, Haití y Nicaragua, y un poco el caso de Velázquez en Honduras, se han desvalorizado injustamente, convertidos en la única cédula de identidad caribeña y al ser atribuidos falsamente a toda la región — primitivismo globalizado! Las infinitas variaciones, ya vacías, de un realismo mágico recalentado, y un brillante hiper realismo de salón inundan galerías de segunda. Sin embargo, la realidad es que en la mayor parte de nuestros países, hay unos cuantos sólidos artistas del modernos, poco conocidos afuera, y además un inicio de un fuerte movimiento contemporáneo que sobrevive a pesar de una estructura de apoyo casi nula y de un interés local muy relativo, que conduce a que nuestra producción se vea poco fuera de los límites nacionales, y no se dé la retroalimentación crítica tan necesaria.





Siguiendo la concepción modernista de tendencias y movimientos, hasta hace poco se miraba a París o Nueva York para seguir las corrientes internacionales, y así lograr reconocimiento o "estar al día", a veces a costas de adoptar lenguajes y temas arbitrariamente.



Por otro lado, el exilio voluntario de un medio provincial — hacia Europa sobre todo — hizo carrera de la latinoamericanidad, creando una imagen de la que aun debemos liberarnos. Wifredo Lam se destaca casi en solitario. Más recientemente, algunas de las investigaciones locales, válidas en su momento, han desembocado en imitaciones formales con poco sentido, con alguna referencia pseudo social pero que



básicamente no cuestionan los términos aceptados del "buen gusto", y más bien imponen a las nuevas generaciones valores estéticos conservadores y hasta decorativos en algunos casos. Esto ha impedido en cierto grupo la investigación más arriesgada y ha creado un grupo de artistas comercialmente muy exitosos, el status quo nacional incuestionable que termina por simbolizar a la región. Finalmente, mucho del arte de "protesta" de los sesentas y setentas, en general no ha tenido la capacidad de ir más allá de una denuncia panfletaria, sin desarrollar una sólida propuesta estética y manteniéndose en una reiterada ilustración.

He mencionado este último aspecto, pues después de un período en el que se seguían de cierta las tendencias

internacionalistas con criterios casi anti-locales, el péndulo se inclinó hacia un localismo que sobrevaluaba el arte de denuncia, que ignoró aspectos de orden más conceptual y dentro del cual una extraña percepción de la identidad — que buscaba eliminar las "influencias externas" — preparó los actuales estereotipos que se busca eliminar. Ninguno de los dos extremos ha contribuido a la definición de expresiones propias (3)

**En los últimos años, sin embargo, y a pesar de las condiciones dramáticas del área, algunos artistas han emergido, que asumen una actitud diferente con respecto a las posturas tradicionales, a los discursos oficiales y a las manipulaciones identitarias demagógicas. Estos artistas están leyendo su presente y su contexto desde un punto de vista crítico, en formas que reaccionan en contra de la vocación mesiánica ungida al "Artista".**

En relación a esto, en el mismo texto mencionado anteriormente, decía que *"Esto refleja nuevas condiciones en Centroamérica, pero es también coincidente con las nuevas circunstancias a nivel mundial. El artista ya no pretende cambiar el mundo, escoge ser su testigo. Y siente que puede hacerlo desde su propia individualidad. Tradicionalmente, el artista proveniente de los centros hegemónicos, de la tradición eurocéntrica, ha sido considerado siempre como portavoz de sí mismo, la voz del YO personal. No ha requerido de credenciales de un YO nacional o una identidad colectiva, tarea que con facilidad y frecuencia se le encaja como condición sine-qua-non de la validez del artista de cualquier periferia. El artista centroamericano busca también ejercer su libertad de ser o no esa voz colectiva, y asumir su YO personal en la práctica artística sin la mala conciencia de años pasados. La ironía permea en algunas de las obras, sin embargo, el trabajo por lo general se percibe despojado de actitudes cínicas o implicaciones veladas presentes en mucho del "arte del desencanto" en otras latitudes". (4)*

En situaciones precarias como las de Guatemala, Honduras y Nicaragua, los artistas mismos han decidido organizar grupos y conferencias, buscar alternativas físicas y mentales a la falta de centros de arte y de apoyo local. Con presupuestos minúsculos, han comenzado a organizar exhibiciones, publicar y estimular una dinámica diversa en sus países. Las carencias existentes en el campo curatorial y crítico han impulsado a algunos de los más articulados a escribir y a emprender esta práctica dentro de sus comunidades artísticas.



En el Caribe, es obvio que Cuba sigue siendo la estructura cultural más fuerte, y el punto álgido de las artes visuales de la región, al punto de que cualquier proyecto que involucre a Cuba suscita de inmediato el interés. Como muchos países de la región, que abrieron academias de arte cerca de inicios de siglo, empezó también con una tradición y orientación europea conservadora. Esto evolucionó más o menos de igual forma en muchos de los países, donde el indigenismo y las escuelas nacionalistas trataron luego de crear un lenguaje local. Sin embargo, estas tendencias idealizaban o romantizaban una realidad mucho menos inofensiva de lo que transmitían. La segunda mitad del siglo 20 presenció el inicio de los cambios, y en el caso de Cuba, esto se intensificó con la figura de Wifredo Lam, y con el advenimiento de la Revolución. Con todos sus altibajos, a pesar de mayor o menor censura, Cuba, con un sistema educativo fuerte, ha logrado formar artistas y profesionales en muchas disciplinas artísticas que empezaron a cuestionar la situación misma de la isla a partir de los años ochenta. Esto, acompañado por una posición crítica con respecto a las tradicionales estructuras hegemónicas ha contribuido a asumir una posición combativa que ha alterado las relaciones entre los Centros tradicionales y el resto del mundo. En esta discusión, ha mantenido una posición de liderazgo y ha creado condiciones para indagar en sus propias complejas expresiones e identidades, tanto en las artes visuales como en el cine, la literatura, la música y la danza.

El apoyo local oficial, fuertes aportes internacionales de diversa índole, además de la mitología que rodea a Cuba, han colaborado por su lado para que la Bienal de la Habana haya celebrado seis ediciones en condiciones económicas adversas, y se haya convertido en centro de los primeros encuentros sur-sur, como un punto de inflexión en el mundo del arte contemporáneo. Cuba es la potencia cultural de la cuenca del Caribe.

En cuanto al panorama institucional y comercial, toda la región se caracteriza por lo precario de su gestión y promoción cultural oficial, lo débil de su mercado de arte, la falta de alternativas organizadas, así como parlas carencias en la formación artística práctica y teórica. Aun países como Costa Rica, que cuenta con un fuerte ministerio de cultura, varios museos diversificados, múltiples espacios expositivos con buenas condiciones y varias escuelas de arte, sufre actualmente grandes recortes en su apoyo institucional y trabas burocráticas. Sin embargo, el mercado de arte, tradicionalmente localizado en el Salvador y Panamá, se ha ido fortaleciendo en Costa Rica y el público ha iniciado un discreto coleccionismo contemporáneo, pues en los demás países, es relativamente conservador.

Buena parte del Caribe y de Centroamérica aun está luchando por encontrar sus propios lenguajes, en parte debido a las condiciones mencionadas anteriormente, pero

sobre todo por una extraña conciencia de sí mismo y la ausencia de autorreferencialidad. Las continuas referencias a imágenes o ideales externos han sido agravados por procesos de independencia tardíos, asuntos raciales y relaciones verticales hacia las metrópolis coloniales. También han sido comunes largas dictaduras, apoyadas por reiteradas intervenciones extranjeras, prolongados períodos de guerra, una violencia urbana creciente en ciudades urbanizadas masivamente, más fenómenos migratorios de todo tipo. Más recientemente, en tal situación de precariedad, las súbitas presiones globalizantes han desestabilizado aun más a sus pueblos en aspectos tanto económicos y sociales, como intelectuales.

Podría decirse que esta ausencia de autorreferencialidad está más relacionada a las artes visuales, ya que se encuentra gran riqueza en la producción literaria y musical, y en algunos casos en las expresiones cinematográficas. Con relación específicamente a la plástica, la institucionalización de unos cuantos pintores y escultores modernos, ha colaborado en simplificar y sintetizar una visión mucho más compleja así como la escandalosa falta de infraestructura cultural ha configurado situaciones muy diversas pero igualmente difíciles para los jóvenes artistas contemporáneos.

El caso haitiano de los artistas primitivos es una excepción, en donde una expresión vernácula local emergió hacia un reconocimiento internacional. Sin embargo, los pintores del inicio, cuyo arte estaba profundamente arraigado en una percepción muy personal del mundo, de su dramática historia, de sus complejas prácticas religiosas, y una particular visión de la vida cotidiana, se ha visto remplazada y desvirtuada por cantidades masivas de imitadores superficiales que inundan el mercado, las galerías y aeropuertos de tal forma que el Caribe se percibe caricaturescamente, como una interminable serie de escenas coloridas en las cuales una población paupérrimamente feliz vive sin conciencia.

## Parte II

El subtítulo de este proyecto me fue sugerido por una exposición del artista costarricense Joaquín Rodríguez del Paso, organizada en el MADC de San José en 1995. Inspirado por la pintura de género de los pintores viajeros del siglo XVIII, Rodríguez pinta aborígenes en ambientes exóticos, titulando sus piezas mediante especies de escudos de armas con inscripciones como "América indómita", "Nativos industrioses" y otros estereotipos creados en relación al continente. En una de las series, realizada en colores pastel, el sujeto provenía del mito asociado con el "bon sauvage" y en otra serie, gris, la lujuriente naturaleza tropical sirve de telón de fondo monocromático para los primeros "turistas" blancos transportados por ríos y montañas sobre las espaldas de indios y negros.

# XXIV bienal



La región centroamericana y del Caribe ha sido durante siglos un punto de convergencia de poblaciones europeas, africanas, asiáticas. Cada una de ellas llegó en condiciones y circunstancias muy diversas, que marcaron para siempre los procesos históricos siguientes y determinaron la jerarquía y el tejido social y religioso. El siglo 20 ha presenciado movimientos inversos, en lo que ha sido una de las más dramáticas diásporas de estas mismas poblaciones importadas, que ha dividido nuestra población en proporciones enormes y creado nexos ambivalentes con la nueva metrópolis y su influencia homogenizadora. En estas condiciones, se dificulta elaborar o analizar el concepto de un lenguaje o una expresión artística propios,<sup>(5)</sup> simultáneamente diverso y con rasgos compartidos.

La cuenca del Caribe, incluyendo las costas centroamericanas hasta el Darién, fue el primer punto de entrada de los conquistadores españoles (1492-1502). Desde las ferias de Portobelo, en la actual Panamá, y de las Antillas, partía la poderosa flota española cargando los enormes tesoros extraídos del Nuevo Mundo, previamente transportadas a lomo de llama o por los indígenas desde puntos tan distantes como Perú. La exterminación más temprana y más rápida de los pueblos prehispánicos se consumó en esta región, y desde el principio, la falta de mano de obra resultante fue la base y excusa para la implantación del sistema esclavista por parte de españoles y portugueses, y luego amplificado por franceses, ingleses y holandeses.

El periodo colonial inicial marcó para siempre su historia: inmigración forzada, codicia y pillaje, dominación y explotación racial. Esta situación persiste al día de hoy. Pero al mismo tiempo, su historia es rica en su diversidad, su capacidad de hibridizar y crear una identidad compleja y cambiante, con contradicciones por doquier. Como lo describe poéticamente Edouard Glissant, <sup>(6)</sup> las culturas 'atávicas' que conquistaron y ocuparon la región, han sido gradualmente creolizadas, y este mestizaje continuo y actual ha sido nuestra propia manera de practicar la antropofagia. La región presenta una de la mezclas culturales más densas — un muticulturalismo real, anterior al invento de la palabra.

Una vez que la mayoría de los indígenas desaparecieron, en la región caribeña, fueron remplazados por esclavos africanos y servidumbre blanca. Pero mientras los servidores blancos — cristianos — eventualmente podían integrarse a la sociedad colonial, el africano se encerró en su mundo. Sus lenguas eran ya híbridas al llegar pues la confusión se inició aún antes del *middle passage*, después de largos meses de cautiverio en África, separados de sus tribus y familias y mezclados con muchos otros. Sus rituales y tradiciones fueron recuperados por lo que Glissant llama "la trace" (la huella) <sup>(7)</sup> ya que sufrieron dilución, fueron reprimidas, luego modificadas y sincretizadas, pero durante largo tiempo se mantuvieron en la oscuridad, dentro de la estructura

socio-económica de la plantación. La ecuación blanco-negro fue inicialmente la relación amo-esclavo, que sentó las bases de la subsecuente estructura de poder. El siglo 18 fue testigo de la llegada de poblaciones asiáticas, pero sus condiciones no fueron las mismas. Aunque trabajaban como esclavos, los hindúes, chinos, y otros asiáticos eran fuerza laboral empleada, hombres libres desde un principio. Su presencia en la región contribuyó aún más a la mezcla de culturas pero estaban situados entre los dos extremos. Negro y blanco se expanden hacia muchos significantes, desde las connotaciones raciales, económicas y sociales hasta todas las oposiciones implicadas por una concepción maniquea. La estructura de poder está simbolizada por el nombramiento piramidal de las razas de acuerdo al porcentaje de sangre negra. La región está llena de estos extremos, y la falta de equilibrio es una característica constante.

En Centroamérica, persiste un alto porcentaje de población indígena, descendientes de los grupos autóctonos decimados pero que gradualmente han repoblado sus regiones. La estructura social presenta similitudes, resabios del concepto de la encomienda, mediante el cual el colono español se apropiaba de la tierra y era dueño de las poblaciones asentadas en él. Hasta el siglo 20 se ha perpetuado un sistema casi feudal en el cual los campesinos laboran prácticamente por su comida y su techo.

La oposición racial marcó pues el funcionamiento del área desde el puro inicio, aun antes de la llegada de los africanos: mientras los pueblos indígenas jamás consideraron a los españoles como superiores o inferiores, los recién llegados de inmediato establecieron una jerarquía basada en su concepción atávica de cultura y civilización que no daba espacio para ninguna *otredad* al mismo nivel. La relación práctica *conquistador-indígena* se inició mediante el trueque de bienes, una costumbre común ampliamente practicada por las poblaciones nativas. Pero muy pronto el contraste en los valores otorgados a las mercaderías — obviamente con respecto al oro, la plata y las perlas — y la codicia ilimitada desencadenaron una desenfadada búsqueda de riquezas, a costo de miles de vidas indígenas. Los recién llegados, vistos al principio exactamente como eso por los primeros grupos de las Antillas, se convirtieron rápidamente en el enemigo, la confrontación se desató y los indígenas fueron poco menos que exterminados. El celo religioso también sirvió como la excusa y el instrumento perfecto para atormentar y decimar las poblaciones. En la historia posterior, las malas conciencias crearon los mitos del buen salvaje, reduciendo un complejo proceso histórico que implicaba la política y la economía mundiales del momento, a una ecuación básica y de hecho creando las condiciones para una actitud paternalista general hacia las poblaciones indígenas restantes, ideal para mantenerlas como un grupo social pintoresco no pensante. De la misma forma, los negros fueron asociados a las prácticas intuitivas o instintivas — música, ritmo, primitivismo, non-chalance — mientras se



identificaba a los blancos con la intelectualidad. Negro y blanco, y toda la gama intermedia, se convirtió en más que una escala simbólica de valor y posición social.

El proceso colonizador fue puesto en práctica de varias maneras. Mientras los españoles fundaron centros urbanos con instituciones educativas y conglomerados religiosos importantes, los ingleses, por ejemplo, establecidos en grandes propiedades rurales, siempre volvieron su mirada hacia la metrópolis, y los plantadores exitosos se convirtieron en los propietarios ausentes de una población y una tierra sobre-explotadas que financiaban su lujoso tren de vida europea (8). Los niños se enviaban allá a estudiar, manteniendo así un estrecho arraigo en la patria colonial. La dominación española se basó en gran parte sobre el poder de la Iglesia Católica y la cristianización. Aunque esto fue responsable por muchas e inexcusables atrocidades, por otro lado se creó un arraigo local, una cierta pertenencia a la sociedad criolla. Se dieron también estilos artísticos propios, sobre todo el segundo barroco, expresado tanto en la arquitectura y la ornamentación así como en la pintura y la escultura. En Perú y Guatemala por ejemplo, integraba la estética de la contrarreforma con la simbología e iconografía indígenas, usadas en una manera similar por sus estructuras político-religiosas para ejercer poder sobre las masas.

Pero aunque los españoles vinieran a quedarse y crearon este nuevo mundo sobre las ruinas de las culturas prehispánicas, y a pesar de un largo y fuerte proceso de sincretización, sobre todo religioso, las bellas artes siempre miraron hacia los modelos europeos y no incluían las expresiones vernáculas. Esto ha sido así en la mayoría de los países de la región. Las academias de fines del siglo 19 se fundaron en parámetros europeos y en muchas del Caribe anglófono ni siquiera había esto, tal y como lo comentaba Edna Manley a su llegada a Jamaica en 1922 (9).

La actitud academicista, pues, fue otro de los poderosos elementos de separación de los extremos: el "verdadero" arte era el que imitaba o seguía los modelos europeos más conservadores, en contraposición a lo vernáculo, el arte popular, que usualmente se refería a elementos más cercanos a la vida diaria, y que pertenecía a las masas sin educación, sin entrar en las instancias culturales de mayor rango, donde reinaba la belleza ideal y la nostalgia por la vida elegante de la metrópolis. El ignorar las tradiciones populares o evitarles establecer mayores lazos externos podría explicar parcialmente el hecho de que un lenguaje plástico propio haya tardado tanto en desarrollarse o no se haya desarrollado del todo. También explica el desequilibrio en el flujo de información y en el conocimiento mutuo que hasta hoy existe entre nosotros y los países desarrollados, aceptados tácitamente como los generadores de cultura.

Los artistas presentes de esta selección forman parte de una generación que mira hacia adentro y hacia fuera, en búsqueda de un arte para su tiempo y su espacio, relacionado con su contexto y que de-construye el discurso o la imagen oficial, y dirige su observación hacia detalles de su propio entorno social o urbano que los sectores dominantes no quisieran ver vistos. La mayoría de nuestros países viven una esquizo-dinámica: todos somos destinos turísticos, algunos más que otros, esencialmente concebidos por el "mundo exterior" como un lugar políticamente voluble pero fascinante y romántico. Y mucho del arte que se produce actualmente está jugando esta carta, con bastante apoyo local. Sin embargo, estos otros artistas han cesado de ser cómplices y han comenzado a descifrar su presente, integrando sin empacho todo tipo de elementos propios o ajenos en su producción y su práctica, en un auténtico canibalismo, propio de una región abierta a los cuatro vientos.

Nuestras realidades son complejas y divididas. El sentimiento insular es general, aun en el seno del istmo centroamericano. Cada país vuelve su mirada hacia el Norte, pero difícilmente tiende su mano a sus vecinos. No es sino hasta muy recientemente, al finalizar la guerra política, que estamos reconstruyendo los lazos rotos. Los artistas del istmo sienten el mismo aislamiento que sus colegas de las islas. La fragmentación post-colonial nos ha convertido a todos en islas.



Sandra Eleta



Abigail Hadeded



# XXIV bienal

## Parte III

La selección de artistas, particularmente en el Caribe, una región con la que no había trabajado a profundidad anteriormente, fue guiada en cierta medida por el grupo centroamericano, el cual, a excepción de Sandra Eleta, había sido incluido en la primera exposición centroamericana del istmo, curada por nuestro museo en 1996. Y a excepción de Cuba, que de nuevo, es una situación aparte, las condiciones que habíamos encontrado entonces en Centroamérica fueron casi las mismas en el Caribe. Gradualmente, empezaron a aparecer nexos entre los artistas. Una relación especial con su ciudad, con su sociedad y su entorno está presente en muchos de ellos: mientras Carlos Garaicoa (Cuba, 1957) se refiere al paisaje urbano, las mágicas ruinas de La Habana, y crea un lazo personal con las calles, los edificios y los escombros, y convierte a la ciudad en su héroe trágico, Martín López (República Dominicana, 1955) observa y captura la cotidianidad del transeúnte dominicano en las calles de su ciudad.

Abigail Hadeed (Trinidad, 1955) camina por los "panyards" de Puerto España, cuna de las famosas orquestas metálicas (10), y documenta, registra y testimonia de su saga. Allora y Calzadilla (Puerto Rico 1974 y 1971) usan imágenes de una pista de baile ficticia — uno de nuestros espacios sociales privilegiados — y se refieren entre otras cosas al hecho de asumir un "cierto" punto de vista frente a una realidad. Sandra Eleta (Panama 1942), ha trabajado documentando poéticamente el tejido social de Portobelo (11), mirando como un voyeur las imágenes de la servidumbre de una casa burguesa de Madrid o más recientemente, compartiendo la vida de los indígenas a lo largo del río Chagres, poblaciones que han emigrado paulatinamente desde el fondo del Darién.

Otros artistas se concentran en una experiencia o memoria más personal, y varios de ellos remiten a la idea de reparar-soldar, unir, reconstruir realidades a partir de la fragmentación de otras anteriores, a la búsqueda de sí mismo a través de la investigación de orígenes múltiples o por la abstracción de un contexto físico. Los materiales utilizados son a menudo completamente ajenos al concepto final. Dos de los artistas que se sitúan en el nivel más íntimo viven fuera de sus países: Luis Paredes (El Salvador 1966), ha vivido en Dinamarca por varios años y Albert Chong (Jamaica, 1958) es profesor en Boulder, Colorado.

Ambos trabajan específicamente en fotografía y ambos indagan su pasado, a través del cuerpo, en maneras completamente diferentes. Mientras Chong se orienta hacia sus orígenes mixtos, Paredes trata de reconstituir sus memorias de un El Salvador que conoció de niño, diferente de la violenta ciudad en que se ha convertido desde el final de la guerra. Ernest Breleur, (Martinique, 1945), se sirve de radiografías deshechadas que une y marca con puntos de sutura en color. Mario Benjamin (Haiti, 1964), inicialmente pintor, como Breleur, se ha vuelto hacia imágenes luminosas proyectadas sobre cubos de poliuretano.

Moisés Barrios (Guatemala, 1946), Regina Aguilar (Honduras, 1954) y Raul Quintanilla (Nicaragua 1954), integran en su trabajo elementos o referencias precolombinas o históricas locales, que contraponen a objetos o imágenes occidentales o tecnológicas, en varios grados metafóricos de reflexión sobre mundos que chocan y se yuxtaponen, relacionados además con la inclusión de elementos no-occidentales en las prácticas artísticas tradicionales. Tanto Barrios como Quintanilla agregan con frecuencia rasgos profundamente irónicos a su trabajo, aspecto poco común en períodos anteriores, y que en cierta forma contribuyen a desacralizar el arte.

Priscilla Monge (Costa Rica, 1968) forma parte de una generación de artistas costarricenses que representan una fuerte ruptura, que cuestionan abiertamente el discurso de la igualdad y la justicia promovido por las voces oficiales de un país, que sin duda con alguna razón, ha sido convertido en el paradigma de la democracia y la paz. En una manera diferente, el trabajo de Priscilla Monge es el equivalente conceptual de la crítica social de Carlos Garaicoa. Cuba y Costa Rica comparten en cierta medida una situación similar: un fuerte apoyo gubernamental a la cultura durante muchos años, pero una imagen oficial que hay que mantener y exportar. Y en ambos países, una reacción de los artistas contemporáneos a este discurso, que de pronto ha conducido al ámbito artístico a convertirse en el espacio de discusión política. Mientras algunos artistas costarricenses de este grupo experimentan dolorosamente el crecimiento desmedido y la urbanización descontrolada de un entorno previamente muy natural, el trabajo de Priscilla Monge ha sido desde el principio de su carrera un continuo cuestionamiento a una realidad velada, y se ha mantenido investigando dentro de un fuerte, coherente y constante marco conceptual.



## Parte IV

Es posible que de manera subliminal, Moisés Barrios haya ejercido una de las mayores influencias sobre la actual generación de artistas guatemaltecos, aunque pertenece al grupo y exhibe con ellos. Su investigación se ha situado en los medios más tradicionales — pintura al óleo — y por momentos casi marginales — dibujo, xilografía, libros de artistas. Recientemente ha integrado la fotografía en sus proyectos. Su amplísimo cuerpo de trabajo, desarrollado en los últimos veinte años, es testigo de una profunda percepción del conflictivo contexto de Guatemala y de una constante búsqueda de un lenguaje personal. Todo su trabajo está forjado con sentido de la ironía y la burla de sí mismo, dentro de una fuerte conciencia histórica y una solidez intelectual poco común. Su iconografía ha permeado el trabajo de muchos otros y resulta interesante observar el fenómeno de intertextualidad e inter-apropiación visual conscientes que presenta el grupo guatemalteco.

Su último proyecto pictórico, "Bananas", una serie de óleos a lo "poster" años cincuenta, se basaban sobre un juego de palabras sugerido por el término de "repúblicas bananas", definición peyorativa aplicada a todos nuestros países. Pintó manos de bananos en varias posiciones, organizados y refiriendo a los símbolos de poder en los medios del mundo del arte occidental (afiches del MOMA, portadas de Art in America, anuncios de Sotheby's o Christie's, publicidad de Vodka Absolut). Simultáneamente, exhibió una serie de autorretratos en instantáneas sepia, presentándose a sí mismo como una curiosidad etnológica, integrando su propio cuerpo como parte de un ensamblaje con varios objetos estereotipadamente asociados con Guatemala, sus prácticas religiosas y su identidad indígena. Para la bienal, ha construido y fotografiado docenas de pequeños ensamblajes, irónicos comentarios a la historia del arte occidental, subvertido por la presencia de botellas de coca-cola, bananos, latas de conserva vacías, frutas y flores tropicales, - las aves del paraíso! En "Café Malinowski" Moisés Barrios actúa como un francotirador- apuntando donde quiera y devorando todo a su alcance, sea este, oeste, norte o sur o sí mismo. Barrios agencia una desviación, una lectura aparentemente "light" de los iconos de la historia del arte mediante un robo de imágenes totalmente irreverente y abierto. La canibalización de las máscaras africanas, despojadas de su sentido ritual, encuentra una contraparte burlesca en la serie de Barrios. Defiende el derecho al robo, y este conjunto de instantáneas es realmente una derisión sobre el concepto del arte no-occidental como derivativo del oeste.

A diferencia de Guatemala, donde una larga tradición fotográfica ha abierto el camino para una continua investigación, Honduras no tiene prácticamente artistas que utilicen la fotografía más que como un medio orientado

hacia una estética tradicional o como una muy básica documentación. La escultora, Regina Aguilar, después de haber estudiado fuera y gozar de prestigio y reconocimiento por sus esculturas en vidrio, ha regresado a Honduras y ha cambiado totalmente su vertiente de trabajo. Después de un par de obras de arte público comisionadas por el gobierno, una de las cuales fue destruida por vándalos a sueldo, Aguilar se encuentra mezclando sus conocimientos técnicos y su formación con los rudimentos locales de talla ancestral en piedra volcánica aun utilizada para elaborar piedras de moler, que han conservado la forma antigua y siguen en uso por parte de las poblaciones rurales indias y mestizas. En otros trabajos, se apropia de estas formas precolombinas y las reinterpreta, provocando un sentimiento de ambigüedad en el espectador. El material que usa proviene de las canteras originales, y las formas, que remiten también a los *metates*, (1 2) o que evocan formas arquitectónicas prehispánicas, turban al espectador por la inclusión de elementos inútiles agregados a objetos utilitarios aparentemente antiguos, o por la modificación del objeto para conferirle un grado de absurdo, una trágica metáfora de una situación sin salida. En la pieza preparada para la bienal, integra partes en vidrio fundido mediante sofisticadas tecnologías con piedras de moler sobredimensionadas, como una interpretación simbólica de mundos tan distantes pero coexistentes. El trabajo de Regina Aguilar es puro en su forma, perfectamente terminado, pero su compromiso formal no oscurece las implicaciones históricas tanto del material como de la forma, sino que refuerza su base conceptual.

Nicaragua tiene en Raúl Quintanilla un artista controversial. Formado como arquitecto, es escritor y curador en su país, además de coordinar y dirigir el grupo *Artefactorio*, que estimula a artistas a experimentar y explorar alternativas en un ambiente artístico y social muy conservador. Es también el editor de *Artefacto*, una revista de arte y cultura, cada una de cuyas ediciones es realmente concebida como un libro de artista. Quintanilla es un intelectual, y uno sarcástico, incómodo y provocador. En sus trabajos recientes yuxtapone artefactos pre- y post-colombinos en pertinentes comentarios sobre diversas situaciones, dentro o fuera de Nicaragua, pero también se refiere irónicamente a los movimientos "indigenistas". Escoge materiales locales, pobres, combinados con objetos industriales simbólicos que refieren a la invasión de bienes manufacturados importados, o de conceptos enlatados de importación. El choque entre el oeste conquistador y las situaciones locales, la intervención militar o económica de fuerzas externas en la toma de decisiones y en los procesos políticos nicaraguenses, la eterna amenaza de sanciones por nuestra eventual "desobediencia" o "desacato" y la ambigüedad de la sociedad puritana norteamericana con

# sao paulo





Raúl Quintanilla Armijo



*aprecio en un recorrido largo. Lo comparación puede resultar significativo si se mira más allá de este sentido general pues en estas fotos se mira la ciudad como tramo, como continuo de un espacio humano, un mosaico de seres, ambientes y acciones. Es una visión de la ciudad en cuanto ciudad caminada, vivida." (15)*

El caso de Abigail Hadeed es una historia de amor con las "steel bands" de Trinidad. Más allá del característico sonido familiar a quienes han disfrutado del carnaval trinitario, estas bandas son una empresa colectiva compleja impulsada por la necesidad de encontrar un lenguaje musical propio, que tomó su forma a partir del deshecho industrial. Originalmente, los "panyards" son lotes vacíos en barrios marginales alrededor de Laventille, donde los músicos empezaron a afinar y luego tocar estos metales, y en los que se almacenan los instrumentos para los ensayos nocturnos. Gradualmente están desapareciendo, desplazados o simplemente destruidos como espacio social. El famoso panyard de los "Desperados" ha visto erigir una enorme estructura cerrada, de concreto, a manera de teatro para la orquesta, para acomodar centenares de espectadores y crear un punto de atracción turística. Las orquestas siguen tocando, ahí están los "pans" y los músicos siguen ensayando por la noche, pero el verdadero espíritu que animaba el espacio ya no está, se ha roto el tejido social creado por la presencia de estas orquestas al aire libre en medio de las viviendas y el quehacer diario de la gente.

Formada en los Estados Unidos en fotografía comercial, Abigail Hadeed volvió a Puerto España y trabajó durante un tiempo como reportera gráfica con un tabloide local. Era enviada a cubrir eventos de orden político o escándalos de corrupción, a registrar crímenes, detenciones, robos, suicidios, desastres naturales y a captar el tipo de imágenes que venden periódicos. Poco a poco fue integrándose a la realidad de su ciudad, y empezó a realizar su propio trabajo documental, tanto en Trinidad como en el interior de la Guyana. Esto fue el periodo inicial de su vagar por la ciudad, que eventualmente la llevó a observar muy de cerca lo que estaba sucediendo en los panyards con estas bandas metálicas. Es una presencia habitual de estos espacios, recibida por los músicos como parte de sus vidas.

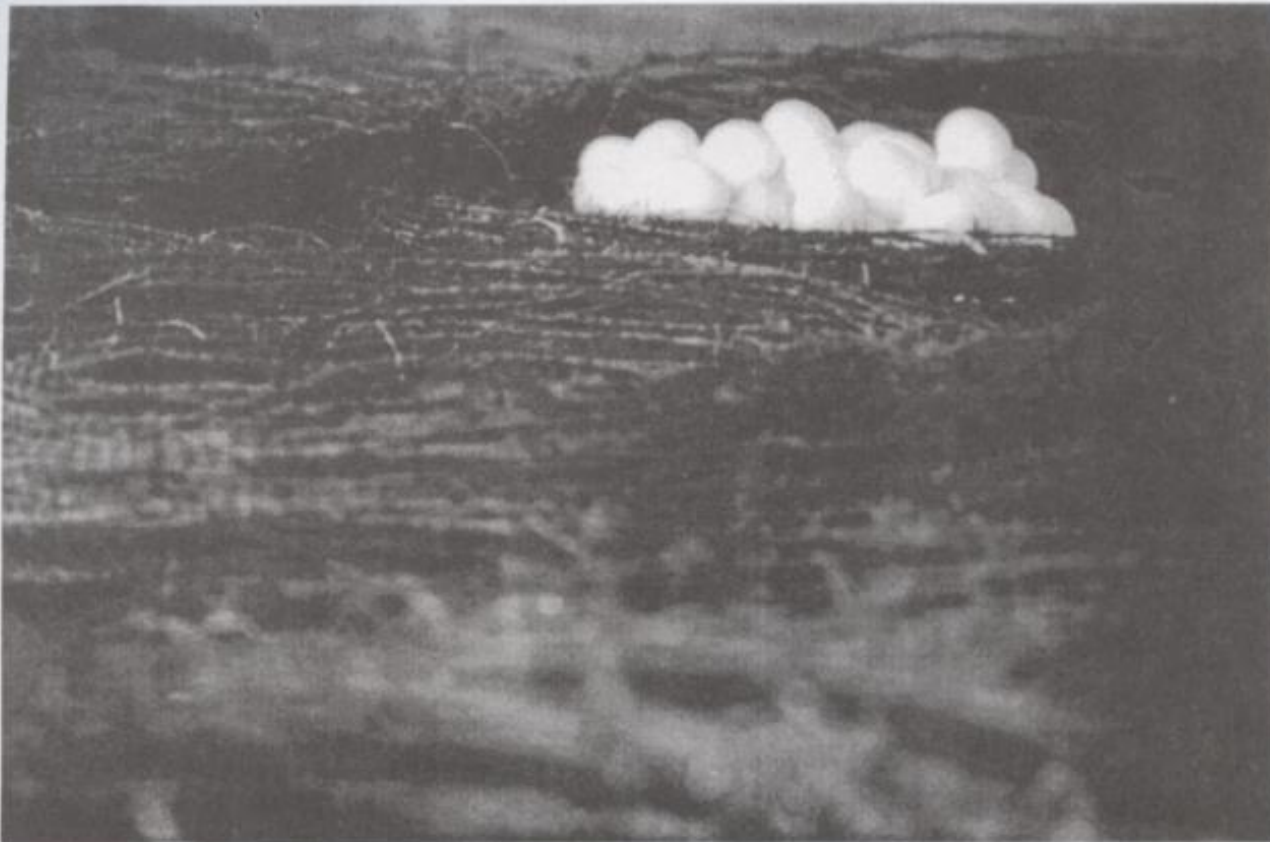
Opuesta a artistas como Moisés Barrios y Martín López, en donde el servicio corriente y común del laboratorio comercial para el revelado e impresión de sus fotos es parte del concepto, Abigail Hadeed es una fanática del cuarto oscuro en sus propias y cuidadas impresiones, chequeando cada detalle. Conserva el marco total, nunca recorta y mantiene el borde irregular del negativo como parte de la imagen. Chris Cozier, artista, crítico y curador trinitario, dice de Abigail: *"sus imágenes no transmiten el encanto nostálgico o el posado idealizado, se ocupan más de lo feroz del presente." (16)*

Sandra Eleta, una de las fotógrafas más respetadas en América Latina, trabaja con un espíritu similar. Ella misma ofrece la clave básica para acercarse y comprender su trabajo: *"busco penetrar lo más posible en la identidad del sujeto con que estoy trabajando: busco el diálogo mas que atropar momentos (...). Quiero capturar el entorno invisible de mis sujetos" (17)* Su conocido y muchas veces expuesto proyecto de Portobelo es un largo foto-ensayo sobre los habitantes de este pequeño puerto, descendientes de los esclavos africanos. Fue fundado en el siglo 16 sobre el Caribe panameño, y estaba conectado al Pacífico como el punto comercial en donde se intercambiaba la mercadería europea contra oro y plata. Al pasar los siglos, Portobelo fue saqueado, abandonado y fue decayendo, su destino marcado por el debilitamiento del poder español. Gradualmente, el puerto fue dejado a la población negra traída originalmente para trabajos forzados y en el presente es una imagen doble: *"declarado patrimonio de la humanidad, presento sin embargo un cuadro menos exótico: una tasa de desempleo que excede el promedio de todo el país y es el segundo del istmo, una economía de subsistencia y condiciones de salud y vivienda insuficientes." (18)*

Sandra Eleta también ha producido varios videos premiados, sobre diversos temas, incluyendo la última invasión norteamericana de Panamá. Su trabajo más reciente, seleccionado para la bienal, sigue en gran medida el patrón de compartir profundamente el tiempo y la vida de las poblaciones rurales que tanto ama, esta vez con los indios Chocoes. Fue a vivir con ellos al borde del río Chagres durante largo tiempo, y de la misma forma que estableció relaciones privilegiadas con los habitantes de Portobelo, sobre todo con los niños, este foto-documental está guiado por los sentimientos que le inspira América, su "ángel-pezuña", una joven niña del río. Esta serie de fotografías, de corte menos dramático que la serie de Portobelo, documenta el presente de este grupo de indígenas, emigrados del aislado Darién hacia los distritos centrales cerca del río. La historia de Panamá se inicia y termina en el Chagres — el "gran río" de las poblaciones precolombinas donde muchas culturas convivían y se mezclaron mucho antes de la llegada de los conquistadores. Luego se convirtió en la vía fluvial por excelencia para transportar bienes y tesoros a las flotas españolas. *"Resulta difícil encontrar un Río en los cinco continentes que hoy transporta más oro que el Mavi o el Chagres..." (19)*

No existe traza de una actitud complaciente o exotizante por parte de Sandra Eleta. Su trabajo es un documento, sin pretender ser un estudio antropológico o una crítica social. Más que solo una visión de los indígenas del Chagres, o de sus sabias y esenciales relaciones con su ambiente, es un estudio de la cercanía. Un enfoque espontáneo del objetivo hacia el sujeto, dentro de una complicidad solo posible mediante la comprensión profunda adquirida





cariñosamente por Sandra de cada uno de sus sujetos. Dudo que su intención sea la de denunciar, es meramente un diario fotográfico de una fuerte experiencia personal. Y para el espectador, es parte de lo que conforma nuestro presente, no algo del pasado recreado para el ojo viajero superficial. A escasas dos horas del distrito financiero de Panamá, viven los Chocoes en estrecha relación con el agua, con el "gran río".

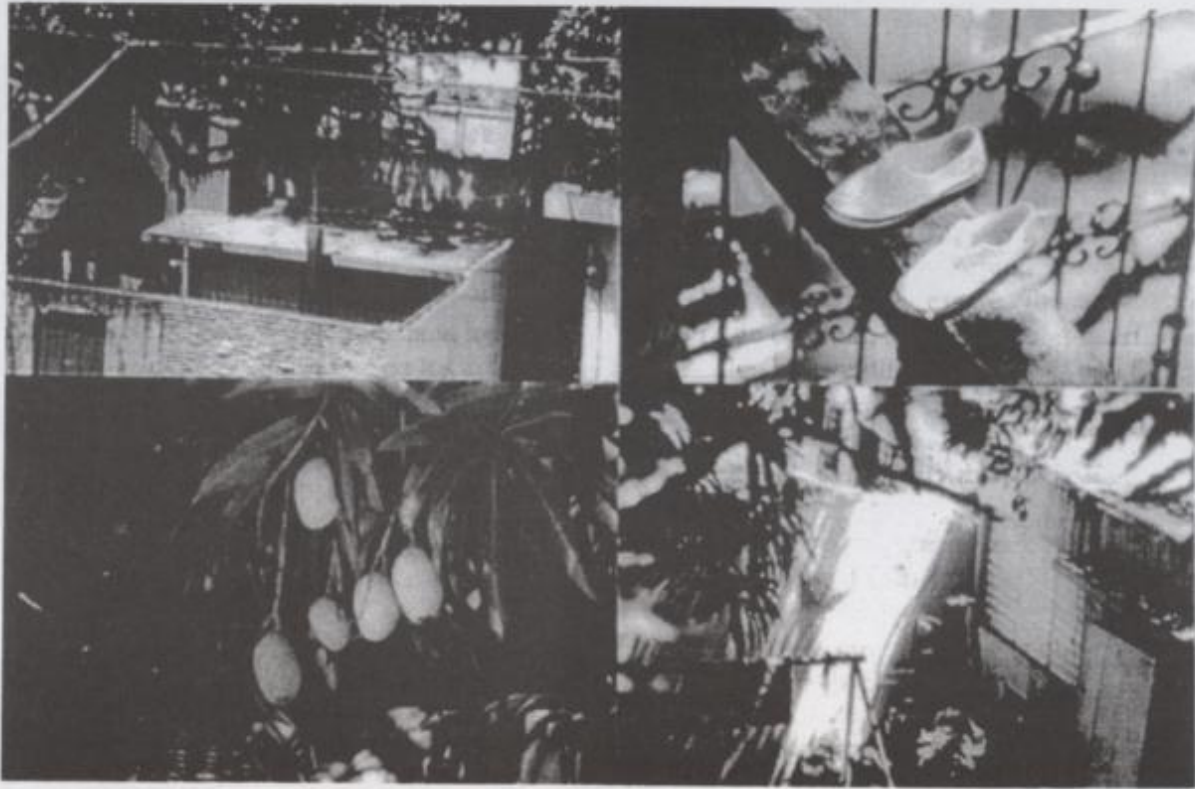
Carlos Garaicoa, un joven artista de la última generación, pero muy cercano al ahora mítico grupo de los ochentas, ha establecido una relación personal con la ciudad, La Habana. La ciudad se descompone, se cae la Habana Vieja, sus edificios se desmoronan y sus cloacas se salen, pero aún así la ciudad magnetiza, la vida entre los escombros continúa, de una manera u otra. Garaicoa reconstruye La Habana en sus sueños, sus trazos de lápiz buscan sostenerla con estructuras imaginarias, o prolongan infinitamente las ruinas al cielo.

Su doble instalación/performance para la última bienal cubana presentaba en un espacio interior un jardín japonés, rodeado de fotos de la ciudad desmoronada. Afuera, un performance en las ruinas reales, fuera del área expositiva irreal, blanca, perfecta. El artista dice de su trabajo: "Pretendo establecer una nueva lectura de este espacio urbano, en la que el objeto actúa como sujeto de la narración, y se propone, desde su recitrada en el espacio

*del discurso cultural del que fuera violentamente arrancado, como el protagonista de esta "nueva" escritura(...)" (20)*

Diálogo entre la ciudad y el transeúnte, ambos en crisis, en palabras de Carlos. En otro cuerpo de trabajo, el artista alude al episodio cubano de Angola. Se convierte en una conciencia histórica de un tema tabú, por lo demás prácticamente sin tocar ni remover por las autoridades o los intelectuales. Ha trabajado en relación con el silencio que rodea la guerra de Angola, mediante callados grafitis no leídos, las marcas de las balas en muros no vistos, y las sombras de cuatro excombatientes irreconocibles.

Para Sao Paulo presentará una serie de "edificios ideales" — dibujos arquitectónicos y cajitas de luz con los planos de estas construcciones irrealizables junto con una maqueta de cristal de la ciudad imaginaria. Continuamente evoluciona entre la realidad y lo irreal, los "espacios de ficción" (21) que puede permitir esta realidad. "Arrancar el secreto de una ciudad y mostrarlo, es uno de los propósitos de mi trabajo. Aun más, instituir este secreto como un discurso cínico de la sociedad contemporánea." (22). En palabras de Gerardo Mosquera: *En Cuba vivimos las ruinas de glorias pasadas, entre los escombros de la ciudad y de la utopía. (...) Nadie ha construido mejor el imaginario de la caída de la epopeya cubana que Carlos Garaicoa. Su obra es la gran metáfora del derrumbe" (23)*



Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla son los artistas más jóvenes de esta muestra. Graduados recientemente de la escuela de arte, han realizado ya trabajo fuerte y consistente, sin ningún límite en los medios y materiales utilizados: algunas piezas son instalaciones como *El Césped siempre es más verde en otro lado* (1996) o *La Móquina Torturadora del Perro Caliente* (1997), esta última consistiendo de dos idénticas camas totalmente blancas, una grande y otra pequeña, perfectamente tendidas, y ubicadas en un campo nevado. En otros trabajos, algunos de ellos de la serie *"Espectáculos de indiferencia"*, han utilizado laca automotriz sobre tela, acrílico sobre madera, esmalte sobre fundición. Todas sus piezas son elaboradas por ambos, uno absorbe al otro y dos artistas se funden en uno devorando el trabajo del otro. Extremadamente organizados, casi clínicos en sus propuestas, van en pos de ciertos objetivos en los cuales se unen nociones opuestas. En la pieza de la bienal, una pieza de piso — la *Pisto de baile de Carbón* — los artistas han dibujado un grupo de gente bailando en cualquier lugar local, en este caso uno virtual. Los dibujos provienen de fotografías tomadas sobre la pista, de manera que las imágenes presentan escorzos forzados de la cabeza para abajo. Allora y Calzadilla retoman una de las actividades principales de nuestra región, la cual es también un acto efímera, y mitigan su color, sonido e impacto. Esta pista de baile virtual, imagen robada y compuesta que nunca existió, permite que el público pueda realizar la imposible acción de caminar sobre un techo de cristal por encima de una

*"discoteca imaginaria. Al movernos, la perspectiva cambia, el efecto es de vértigo, y tenemos que continuar caminando (desdibujando) para lograr el punto de vista ideal desde donde el ilusionismo de la pareja dado se revela perfecto. La obra obliga a un caminar obsesivo sobre la superficie, en una acción que termina por obliterarla. Disfrutarla es destruirla. (24)*

Allora y Calzadilla son una mezcla de raíces cubanas, puertorriqueñas, italianas y norteamericanas. Las características de estas proveniencias, junto con su particular formación, transparecen en todas estas tempranas piezas, como un resultado involuntario de sus orígenes multinacionales. Pero en el fondo no se sienten particularmente preocupados por este aspecto, y esto es algo bastante común en las generaciones más jóvenes. No es el caso de Albert Chong, en el cual es su herencia, sus ancestros mezclados que salen a relucir como preocupación principal, y cuya búsqueda ha constituido la materia prima de su investigación artística. Chong es una figura simbólica de las mezclas raciales de sangre china y africana en el Caribe. Vive y trabaja en Boulder, Colorado, con una larga trayectoria tras él y amplio reconocimiento internacional tanto por sus fotos como por sus instalaciones. La mayor parte de su trabajo es una reflexión y una recreación de su Yo interior y de su pertenencia y orígenes entrelazados. Vuelve su vista hacia su identidad múltiple, superponiéndose ritualmente él mismo y diversos objetos de estas diversas proveniencias. Recientemente ha vuelto a



# sao paulo

Jamaica por un periodo e iniciado una exploración del otro, mediante retratos de personas un pequeño pueblo en el campo. Sin embargo, el trabajo más conocido de Chong proviene de los años 80 e inicio de los 90. En esta exploración identitaria el artista se había fotografiado como un espíritu que desaparecía, frente a ensamblajes de materiales varios asociados a las prácticas religiosas ancestrales (25) y muchas veces convirtiendo sillas comunes en tronos totalmente inéditos y personales. Estos tronos recuerdan a los asientos ceremoniales del antiguo Zaire, tallados en madera y que representaban diversas figuras rituales. Los tronos de Chong parten de simples sillas y su transformación se da por los materiales y símbolos agregados que le confieren otra identidad — a imagen del descendiente de diversas razas, transformado por el aporte sucesivo de diversos elementos culturales y raciales, por la canibalización de estos elementos hacia una nueva identidad en cada generación.

Luis Paredes siempre ha utilizado la fotografía como su medio esencial. De frágil textura, Paredes se ha exilado de una realidad que no puede confrontar por más de un corto periodo. Vive y trabaja en Dinamarca, y sobrevive en exilio al conflicto mental que le ha impuesto la situación en El Salvador. En periodos anteriores, grandes impresiones sobre papel muy opaco colgaban, sin marco, con el tema básico y relativamente común en el área, de los símbolos religiosos vernáculos centroamericanos, mediante la utilización de figuras femeninas, interviniendo y alterando las imágenes desde el negativo mismo. Dentro de sus trabajos más recientes, se nota una mayor relación con la memoria de días pasados en su país, en alusiones a su propio imaginario o archivo visual, mediante el uso de fragmentos de cuerpos, reconstruyéndolos difuminados, o de reconstituciones de un jardín del Edén para siempre irrecuperable. Paredes logra esto tomando "clase ups" extremos de corolas de flores, luego ampliándolas mucho, quemándolas en exceso, para crear un inventario básico de fragmentos los cuales a su vez reordenará en grandes piezas tridimensionales. Su proyecto de "jardinería" se refiere a la nostalgia de un momento desaparecido, a través de los cuatro elementos del universo: la tierra, el aire, el fuego y el agua. Tierra para plantar, pero al mismo tiempo su propia tierra, su tierra perdida. Aire en el cual respiran las flores, aire que envenenan en recintos cerrados. Agua para que el jardín crezca, agua para la sed, agua para apagar el fuego. El fuego es la fuerza de la destrucción como la de transformación y renovación hacia una nueva realidad, compuesta de la visión re-formateada de la anterior. En la bienal ha presentado un tríptico Cruzada - en el cual se sirve del elemento floral para referirse al encuentro de las religiones en el momento de la conquista: "Con el título de mi obra me refiero al proceso de fragmentación geométrica

que sufre la unidad de la imagen en mi trabajo, si como a la

guerra que la cultura cristiana declaró a los enemigos de su fé para someterlos a la geometría de la cruz." (26)

Ernest Breleur, formado como pintor, con referencias expresionistas como muchos de nuestros artistas, trabaja desde hace unos años con radiografías recuperadas de los hospitales de Fort de France. Empezó a ensamblar estas radiografías deshechadas, uniendo sus pedazos con imaginarios puntos de sutura en color, que simbólicamente reconstruían el cuerpo desaparecido. La reconstrucción de una nueva realidad partiendo desde los cuerpos radiografiados desmembrados y la insistencia sobre el factor de unir, de juntar, de reparar, ha tomado varias formas en los últimos años — y es un tema recurrente en toda la región. En sus primeras piezas, casi planas, aun no se había definido la separación de la pintura tradicional, al cambiar el soporte pero no el concepto. Trabajos más recientes se han distanciado del muro, y mediante iluminación adecuada, reflejan una segunda imagen, virtual, detrás de la verdadera. En sus últimas piezas, Breleur sugiere la profundidad del lente de un objetivo, colgando varias piezas del mismo tamaño uno tras otro, habiendo cortado un círculo sucesivamente más pequeño en el centro de cada una. La pieza se completa con una proyección de video hacia este centro, de varios tipos de elementos en movimiento: agua, fuego, cuerpos. Como si la búsqueda de una definición propia pudiera encontrar su esencia en elementos externos, también el fuego, el agua y el movimiento están sugeridos en las imágenes de otro artista caribeño: Mario Benjamin. En un país con una tradición pictórica tan fuerte y tan dirigida como en Haití, tan definitivamente anclada en lo primitivo, Mario Benjamin es uno de los artistas jóvenes en busca de maneras alternas de trabajo, para romper la circularidad de las propuestas visuales haitianas. Pintor fotorrealista en sus inicios, su trabajo jamás se acercó a las corrientes intuitivas, pero en cierto modo ha evocado la fragmentación corporal relacionada con las prácticas del vudú. Luego evolucionó hacia la representación y el autorretrato, presentando caras cegadas o partes de cuerpos en colores sombríos y amplias pinceladas. Después de empezar poco a poco a incorporar objetos en su obra, su trabajo reciente, que presenta para la Bienal, consiste en retroproyecciones sobre cuadrados de poliuretano, cuadros de imágenes, memorias enredadas, como si el abandono de una imagen reconocible pudiera guiarlo en descifrar su pasado.

## A manera de conclusión

Como he mencionado a lo largo del texto, la cuenca del Caribe se define por su fragmentación, aislamiento e insularidad. Esto puede parecer redundante. Sin embargo, se aplica no solo a las Antillas sino al istmo centroamericano, la *ferro ferma*. Los proyectos de integración centroamericana han fracasado, en gran parte como resultado de desiguales desarrollos post-coloniales



pero también por la incapacidad local de hacer frente común y solidario frente a las sucesivas intervenciones externas. El sistema colonial de la plantación azucarera de las islas tuvo su reflejo en los bananales centroamericanos, en el control económico extranjero gracias a la venalidad local. Recientemente, un largo periodo de inestabilidad política y conflictos bélicos serios han desarticulado las relaciones trans-centroamericanas. En el Caribe, las enormes dificultades de comunicación en el seno mismo de la región - sistemas telefónicos y postales defectuosos, conexiones aéreas imposibles, complicaciones logísticas de toda índole - resultan en relaciones bilaterales verticales con los centros o con las metrópolis coloniales en lugar de propiciar las relaciones multilaterales y horizontales internas. Las Antillas aun siguen trabajando como micró-núcleos aun entre ellas mismas, sin siquiera mencionar la poca relación con el istmo centroamericano.

En términos generales, las estructuras culturales son limitadas. Una lamentable carencia de apoyo gubernamental, el cortoplacismo de los proyectos, y la casi total ausencia de un sistema galerístico profesional hacen difícil la visibilidad internacional de los artistas de la región. Unos pocos países si presentan las condiciones necesarias para que los artistas contemporáneos puedan trabajar y exhibir, y en algunos casos, participar en eventos internacionales. Pero en general todo es de una gran inestabilidad. Aun en países con economías un poco más fuertes, la proporción de fondos destinados a la cultura es muy baja. Las instancias oficiales más bien destinan fondos y apoyo a actividades que atraen turismo, en una permanente confusión entre cultura y promoción turística.

Sin embargo, al recorrer la región, artistas de países diferentes tienen interrogantes similares y el sentimiento general que encontré en cada país, cada isla que visité era el profundo deseo de comunicación, de recrear lazos perdidos, así como la conciencia de la necesidad del trabajo en conjunto. Un número creciente de artistas han empezado a transferir su búsqueda pictórica hacia medios que les permita desarrollar un lenguaje más complejo adaptado a una mayor conciencia de pertenencia y contexto. Se puede percibir la preocupación que gira alrededor de conceptos de reparación, re-unión, recreación. En lugar de expresar una nostalgia de tiempos pasados y representar escenas de otra época como muchos de los artistas anteriores, y que corresponde a un esquema político particular, los artistas actuales parten de las diversas experiencias de esta fragmentación y dispersión para plantear la comprensión de su realidad a través de una percepción propia. La transformación acelerada de nuestras ciudades, su desintegración progresiva de la mano de la nueva conquista

— la industria turística — o del abandono de sus dirigentes, son factores que han afectado fuertemente a nuestros artistas. Estamos en un periodo privilegiado para retomar un nuevo y ampliado concepto de región, borrar los límites territoriales, pasar de la exclusión a la inclusión, involucrándonos en un terreno global sin olvidar lo que somos.

Hay también mayor libertad en tragarse al otro, en apropiarse de elementos de donde les parezca y en utilizar una mezcla de lenguajes. Las civilizaciones precolombinas se reunían alrededor del objeto, pero la tradición europea poco a poco desplazó esta cultura objetual de las clasificaciones de las "bellas artes". Aunque la pintura es el medio más fuerte en la región, cada vez más se utilizan lenguajes tridimensionales, incorporando dentro de las instalaciones al la gráfica y el dibujo. Los artistas también interrogan el discurso artístico tradicional y los valores impuestos por muchas de las escuelas, y buscan una mayor conciencia de su propia historia, pasada y presente.

El grupo seleccionado para Sao Paulo, como cualquier proyecto curatorial, es una visión parcial del presente centroamericano y caribeño. Cuando hablamos de prácticas artísticas, sin entrar dentro de los reglamentos o expectativas de ninguna bienal, podría ser más apropiado incorporar varias disciplinas para captar mejor la realidad artística. Como mencionaba anteriormente, es innegable la riqueza literaria en toda la región, y la industria cinematográfica es importante en países como Cuba y Trinidad. La música está tradicionalmente presente en la vida cotidiana y ha sido durante años internacionalmente reconocida. Pareciera que las artes visuales han sido al ámbito menos desarrollado. Sin embargo, la inclusión gradual de elementos vernáculos locales, la libertad con que los jóvenes artistas practican conscientemente una actitud propiamente canibalista hacia la historia del arte occidental, mayor formación profesional internacional, han definitivamente cambiado el panorama plástico. Fortalecer los nexos internos, documentar el presente y conocernos mejor, así como hacer ver la necesidad de mayor apoyo local, es un asunto de vital importancia si aspiramos a participar en una arena de confrontación internacional sin convertirnos una vez más en una mala copia del sistema central. Nuestro tiempo y nuestro espacio son diferentes, es uno entre muchos otros, y los artistas tratan de definirlo, de enmarcarlo y encontrar los elementos de su pertenencia/pertinencia, y trabajar en este tiempo/espacio en particular, que es a la vez local y global.

Virginia PEREZ-RATTON

São Paulo





# desciframe o

# te devoro

## "Só a

antropofagia nos une".  
Dama vestida de blanco  
y negro amenaza  
comerse al tercer piso  
de los in-cunables,  
(término en acepción  
económica, pues las  
obras estaban  
aseguradas por un  
monto de 300 millones  
de dólares).  
16 era el número del  
núcleo histórico:  
Magritte, Giacometti,  
Volpi, Clark, Siqueiros,  
tú por detrás de  
Lautrech, que tampoco  
llegó, salieron de las  
arcas por las que  
transnavegaron hasta el  
Parque Ibirapuera.  
Espléndido bosque en  
medio de inmensa  
ciudad para hacer de  
anfitriones en la 24  
Bienal de Sao Paulo.  
Te voy a comer a besos  
exhalaba mientras te  
retorcía con sus vahos el  
degenerado de Francis  
Bacon en aquella sala  
amplia de dentista. Y

## Y hasta aquí llegaron cmr las anécdotas. Ahora que ya no te pone nervioso el desparrame de las naranjas por el suelo.

después de ti, a Tarsila D\* Amaral que te dio su icono del movimiento antropofágico: "Devorando o pay e urrando d\*alegría. En las salas contiguas Velázquez y Jonathan Brown esperando. En la lápida de van Gogh estaba escrito; pasaje para la bienal por no haber devorado el color tropical y por tanto por haber sido consumido por la angustia de los colores europeos. Y en la de Malevitch., tres ceros. Con el mordisco se deshizo el hielo "pielar", gritaba a lo miles de visitantes que se la codearon la norteamericana Judy Pfaff." Les reclamaba que sobrevivieran a los depredadores, mientras ella exhibía destrozos del huracán como bóveda , y los chavalos, abajo, patinando en una

pista de 36 metros cuadrados de hielo. Tú enjuaga, mastica y veremos si no tiene veneno. Y ahí ponía la boliviana su palangana con líquidos viscosos en medio de un cuarto vacío, adornado con vulvas azuladas, inconscientes. Si la carta es in-vertida; Juguemos perro al ritual anterior del comer o joder, silbaba el ruso cuando se rebelaba en felonías de pene-pelo. Ya que tu cuerpo devoró el arte, aconsejaba la Clark, métete en la antropofagia del paisaje de Reverón, el venezolano, loco, de luz de arena, blanco y más astillada la fibra. Como para que te babeés poeta, desde el tercer piso asomándote al caribe. Ojo, porque bella a muerte, la sueca Ann-Sofi Sidén te metía en la

pantalla y despertabas debajo de su cama con cadenas, embadurnado, pero cuidando que se notara por los labios y las tetas que eras un humano.

Te dejaré morir por hambre.. FOOKk-U-2-.mostraban los maices que se enjuagaban en coños. Dicese de Barbies que herían las mismas, la obra era del artista Raúl Quintanilla, elegido por la curadora del Caribe, Virginia Perez Raton para representar a Nicaragua.

## II

Llegamos 8 días antes. Un recinto enorme edificándose a lo interno por capricho y disposición de los artistas. Aquello era una feria... A la entrada en bytes luminosos se anunciaba: "El verdadero artista es una

asombrosa y maravillosa fuente luminosa". Y eso, (contradiccio in-terminis) se repetía como surtidor. Rítmico, intermitente. Cada quien te gritaba o agitaba el señuelo, ven y vete. En la plaza, el artista de Varsovia ofrecía miles de chicles, en chicleras de vidrio sobre peñascos y, cada quien agarraba, mascaba y dejaba pegado el olor en roca de modo que resultaba inconfundible el hedor de lo mascado. La argentina Constantinni talabarteaba con carne humana pezones en la fashion. En un espacio por el que todos pasaban sin mirar, reconocías a Max Manders; íngrimo, suave coraza, enlodado como un predio, bien huleado-a, con núcleo de yerro o a saber qué!, con las patas bien





Nicola Constantino

### III.

En el acto inaugural, te hubieras aburrido demasiado. Concentrados en la antesala de jardines y mesas con dulces, con barras de bebida repletas e inaccesibles, por entre los "apretujados" un nuevo diogenes desnudo entre dos tablas que decían: "hombre con hambre", se hacia paso.

Cuando al fin abrieron las puertas del **enigmático recinto**, como por seis embudos y con cuentagotas unas 5000 personas dejando el vaso en la puerta se abalanzaron por los pasillos. Las obras cerraron los ojos a la manada ambulante de visitantes y les entregaban su fotografía en bellísimos catálogos. Que los visitantes nos lleváramos como pan caliente.

Una mujer ebria, causaba recelo al estar sentada en el suelo, apodioserada, desgreñada, en un lugar esquinado de luz, bebiendo "a pico botella" una cuzuza blanca.

### IV.

6 horas después los vidrios y las aguas se pusieron a lampasear el recinto sacro de las artes. Estupefactos los 54 países representados y en stand bay los 450 mil visitantes esperados.

El curador Paulo Herkenhoff, apoyado en las rodillas de su brother lloraba.

La intensidad de un evento magno y la irrupción de una tormenta inesperada.

Chango en su rayerío y Santa Barbara vagando embelesada.

Creo que por esto y por los decapitados de Gericauld no quisiste desembarcar.

Los periódicos anunciaron a todo color el desastre: había salido premiada en el rayerío en una bienal que al igual que en la de Florencia no hay premiados, una del Caribe, o sea con nosotros. - que entre 11 países formábamos un exilio. La obra llevaba por titulo: "pista de baile de carbón". La noche anterior, bienvenidos, esfumándose sobre un playboot los danzantes imaginarios. Y los visitantes con babuchas de finísimo plástico habían bailado tanto sobre ella, que el sudor llamaba al agua.

abiertas, dejando a la luz la carencia de sexo. En las calles transversales del saber, Dada, Picabia, Lautremont de trapezistas, elásticos entre el canibalismo e internet. El yo estaba pegado al dolor, la antropofagia a la sobrevivencia, a la necesidad, y quizás ése era el núcleo atractivo de la cuestión. Ese enmarañado sueño se desplegó en un recinto sembrado de creaciones. Era la decisión de unos curadores mágicos alrededor de la Antropofagia (de fagomai, comer), la orgía, la religiosidad, y 99 acepciones más que

distribuyeron de antemano a los artistas invitados. Largo fue el debate sobre la selección de los actores y enormes las diferencias económicas con las que contaban unos u otros. Abismales, bajo el síndrome de Saturno. Francia presentaba unas 70 pantallas de TV. Cada una un rostro en primer plano. Todos apretaban los labios, a cual más sensual, y a la vez movían los ojos de cabo a rabo, o sea que no resistías ahí dentro mucho rato. No fuera a ser que te engulleran seductoramente como plantas antropófagas.



Dos artistas en un sola obra. Allora y Calzadilla. portorriqueños en EEUU. Y demás mezclas. Felicidades a la critica, Mnamar Benítez que un mes antes había escrito en el catalogo: su obra es de naturaleza efimera, seductora. La destrucción colectiva de esa identidad forma parte del espectáculo. En-hora-buena, la curadora Virginia Perez Ratton, a pesar de ciertas criticas, decidio que ellos representaban a su isla aunque estuvieran en otra parte, ya que su obra hablaba de unas mayorías transhumantes, jóvenes y ensayistas del arte.

V

Ahora, te hablaré de tu amigo, pisándole los talones a los portorriqueños, A& C. , pero en lugar de A&C : Ahora — cineastas: A&Q; A Quemarropa: Quintanilla Armijo, Raúl. Delicado hablar de el en su "Artefacto 16—" Pero juntos llegábamos al "8", D\* Altamira D'Este ,y juntos fuimos a Sao Paulo. "moi" con tarjeta plastificada al cuello que decía,"ajudante d\*o montagem".Su obra, cabia en su cerebro y en la valija de mano. Eran

seis fotos, reveladas en un tono café deslavado. Tres mazorcas, and tres barbies, adentrándose en un coño de mujer, acuosa, abierta. Colocadas en 6 cajas de vidrio, recostadas al borde de un petate tierno, tenido de pigmentos naturales, de 6 mts, mantel hecho para la ceremonia en Masatepe. En cajas como para que el maíz sintiera asfixia del gorgojo. Quizás antropofagia a lo nómada, entre el maíz y la barby. Remarcada por otra muñeca barby en silla de ruedas erecta en medio, a la que la había travestido con una cabeza de terracota maya, como para decir al revés te lo digo para que me entiendas. Pero que estaba amarrada con scotch de embalar a un despertador, fantasía intermitente de las obras de Quintanilla. Ahora formalizada como la bomba de tiempo. El diario brasilero; "O mundo"; publico la foto de tres visitantes atónitos. Al pie de la foto la pregunta: " que es esso"?, estaban ante la obra de nicaraguense. La imagen de la instalación titulada, El sueño de la razón produce monstruos, no aparecía. El comentario, sí: "las más ousadas de la bienal". Nos pusimos más contentos que unas pascuas. Coños de

mujer, labios, anillos, morros, que engullen. Deprisa pero con calma. Comer maíz, adornarse con la sangre ausente, engullir barbys sin perder la calma. Los electricistas, y demás obreros que iluminaban el recinto, sesgaban el espacio, pintaban, cepillaban, erigian metales para cubículos, artesanos de la construcción efimera. Cansados a muerte, hacia las 7p.m. antes de bajar en montecargas al subterráneo a cambiarse se estiraban en el suelo patas arriba y alucinaban. A ellos les parecía que daba un gran placer. Era una ironía, una provocación, un lenguaje claro: te lo cuento en sexo para que me entiendas. Y, entendían que denunciaba: Comerse a la especie, es hacerla desaparecer. FOOK-you 2.-hartate a tu madre hijo de puta. En casi en medio de aquellos 34 millones de habitantes, codo a codazo en la misma urbe, el artista Moisés Barrios de Guatemala, tenía unos amigos; Eso fue " un amor así delicado de Caetano Veloso. Cumplía 35 anos una mujer bella, a la que unos le regalaron ramas, otros flores, otros bocadillos y algunos amuletos. Me sentía en la plaza publica de la diversidad.

Y les contaba entremezclando vocablos brasileros y gestos en español que el editor de Artefacto había mandado a Tijuana una verga de 5 metros con prepucio circuncidado de espinas de seibo, con el titulo: " Me repugna mis Lewinsky" reiamos como locos de solo pensar que el jefe del imperio pudiera caer por una mamada. Después replicaban que los latinos no hablamos portugués por lo general , mientras que todos los que estaban ahí, unos mas y otros menos entendían, hablaban y les era agradable aprender el idioma de sus vecinos. Milton Nascimento, Chico Science, Buarque, Ara Ketu, eran el sustrato unificable que nos ensambó hasta el amanecer.

**Teresa  
Codina**



**XXIV Bienal de São paulo**





# Echados del paraíso

## **Semántica Feminista**

Desde hoy el caos será la caas  
porque igual derecho tienen el  
género humano y la génera humana.

Por lo que si Dios creó al hombre  
deberá crear a la hombra, para que  
el idioma español sea  
la idioma española.

## **Decepción Femista**

Me dijiste que eran catorce  
¡y me sales con una!

## **Los Fariseos**

Somos lo que quisiéramos decir y  
no dijimos, porque nos pareció más  
saludable decir lo que no somos.

## **Fracaso del harén**

La existencia de las once  
mil vírgenes como la  
existencia de Dios,  
sigue en veremos.

## **El solitario Charles Darwin**

Cuando yo era feliz  
porque no había bajado  
de los árboles, y no  
existía la mujer del prójimo.





Robert Mapplethorpe

# **!DISCOTHEQUE GAY PARA JOVENES DE LA TERCERA EDAD!**

por Héctor Avellán

Él tiene tantos años que ya se le ven sucios (debería sentarse en largo corredor a ver irse la vida, recibir cada mes visita de hija o hijo que llega a mostrar a sus hijos o hijas el ascendiente sanguíneo más último o ultimado).

El otro es bastante otro y pequeño en edad mas no en músculos (debería ver desde su verde ocular pezones de chavala difícil, agarrar ese mundillo femenino y luego tirarlo, debería estar ahora como está, lamida su dentadura por un viejo que no está en un asilo).

El siguiente personaje que deduzco es el entrometido amor (sólo él podría mediar ésta inverosímil relación, hacer posible lo que parece perdido, para este viejo que habrá llegado a los sesentas solo y homosexual; pero justo ahí en su destino nació el chavalo, y tuvieron que pasar un par de décadas para el vello pubiano y el tamaño apropiado de glúteos, para que el amor fuera entre ellos potable. Al muchacho la vida le iba a dar lo suyo por poco, porque un viejo es un viejo y no se puede amar a un viejo por mucho tiempo. Pero el día cualquier día llega, y lo poco basta).

El muchacho como todo es inquieto entre beso y abrazo, un trago, una bocanada de humo para aliviar el aliento a vejez que dejan los besos. Y a cada tanto al baño.

En el baño lila el cuarto personaje, el sujeto moreno (quien soy yo y cuento) que desde la barra cerveza en mano veía al otro en brazos del viejo, ahora lo encuentra embrocado sobre el inodoro vomitando nada con los ojos verdes y rojos.

-¿Qué te pasa? ¿Te hacen daño las canas?

-No he bebido lo suficiente para trabajar, responde, y reanuda la faena.



## **EL OFICIO DEL PUTO. ESTA MALDITA LABOR DE POETA**

por Héctor Avellán

No había llegado a pensar, aunque lo hace a menudo, que su conjunto de huesos, carne y movimiento, pudiera tener otro objetivo que no fuese la muerte. Y lo supo, al hurgar en el periódico y aun más tarde.

Él es poeta, o intenta al menos, pero no se vive de eso ni se convive de manera sana con eso (no consigue hallar el centro de ningún poema, y quizás sólo sea escritor de correspondencia, que es bastante, pero no tiene amigos).

Había decidido no buscar más empleo en ese oficio de traductor de realidades, moldeador (lenguaje es bulto oscuro, masa oscura que adquiere la forma deseada por quien lo toca, quien escribe o habla o piensa y calla). Y

además, posee la peligrosa habilidad de hacer poemas mientras cocina.

Como cada día despierta (si duerme, todo poeta padece insomnio, se dice) y entre clasificados del diario matutino "La Carne", encuentra el anuncio que ha aparecido por días y es menos específico que habitual, por lo tanto

atractivo, sobre todo cuando se ha llegado al nivel "peor es nada" o "solo, ni muerto": "SE NECESITA HOMBRE PARA TRABAJO DOMÉSTICO. DORMIDA ADENTRO". El anuncio aparecía con el correspondiente número de teléfono, al que se decide y se impone llamar, pero antes, para asegurarse que es el empleo adecuado, busca en el diccionario anónimo la palabra "doméstico" (Aplicase al animal que se cría en compañía del hombre, a diferencia del que se cría salvaje. Mansedumbre de un animal, natural o adquirida).

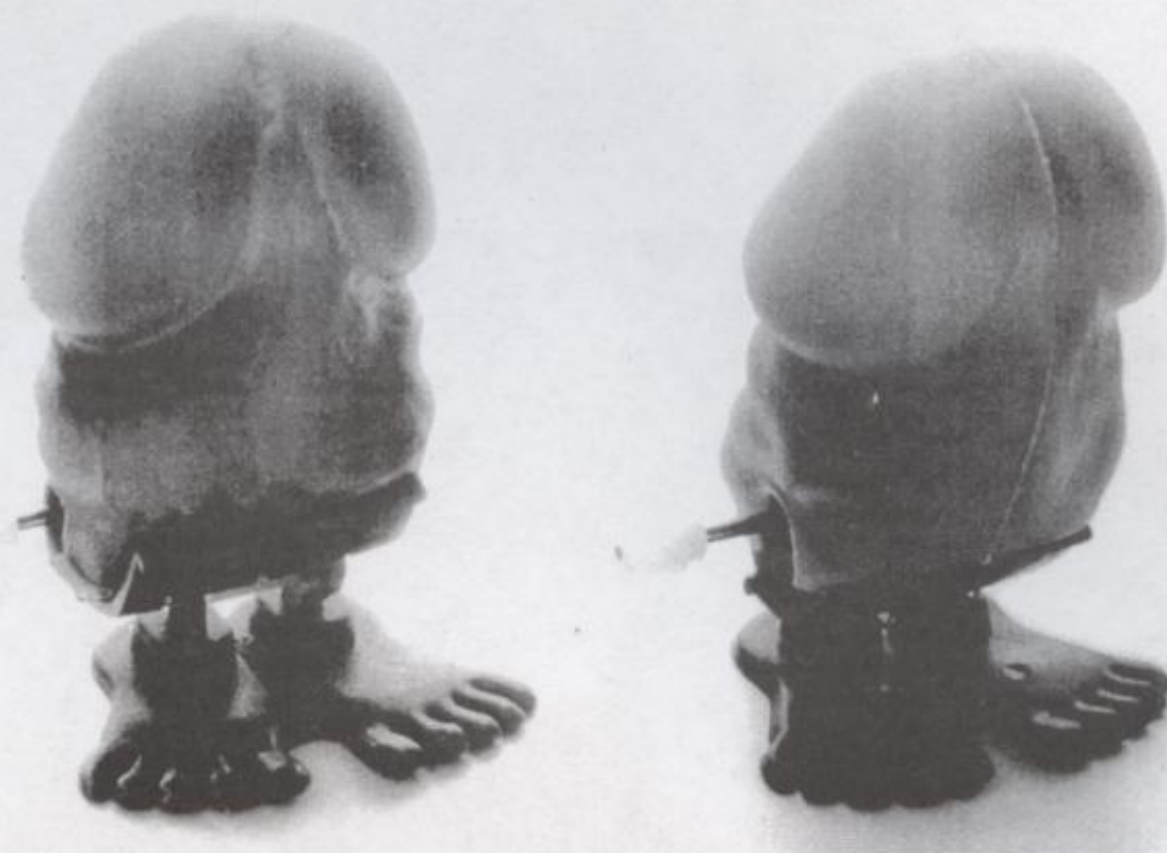
Dejar de ser poeta, domesticarse, justo el trabajo que necesitaba.

Llama, y al otro lado del hilo telefónico, largo como solitario, una voz de hombre, la mía que cuenta, responde:

-Tenés que hacer de todo. Barrer, lavar las llantas del carro, quitar el polvo y no dejar pasar el tiempo por las cosas. Y en la noche dormir con el jefe. Conmigo.

El trabajo lo obtuvo, revelar su habilidad lingüística se lo aseguró (todos queremos oír por los pasillos de casa, y cerca en cama, el susurro de un poeta, ese que sufre y me salva).

Su trabajo es dormir junto a mi, feo como el dinero, y bueno. Hacerme el amor, mientras se le viene el deseo, siempre inoportuno, siempre impertinente, como el recuerdo, la línea de poema que por vergüenza o vanidad, a menudo se esconde: "Quiero escribir, pero me sale espuma".



## BAÑO DE HOMBRES SÓLO PARA SEÑORITOS

por Héctor Avellán

Ningún hombre piensa mientras orina que en el urinario contiguo está el sujeto de su vida. Ni yo. Es decir, uno piensa la costumbre, lo que suele pasar entre dos personas que no se conocen, y sucede.

Sostiene con su mano su pene como una pistola mientras expele natural su líquido excrementicio, por lo común de color amarillo cetrino. Y yo quedo, mirando a su materia.

Escucho su hilo de orín perdido por la cañería, y entre los dos una cama de posibilidades (chocaría con su alma, sobándole el destino con mi mano, le dejaría tranquilo, ya que es un alma a pausas, en fin, le dejaría posiblemente muerto sobre su cuerpo muerto).

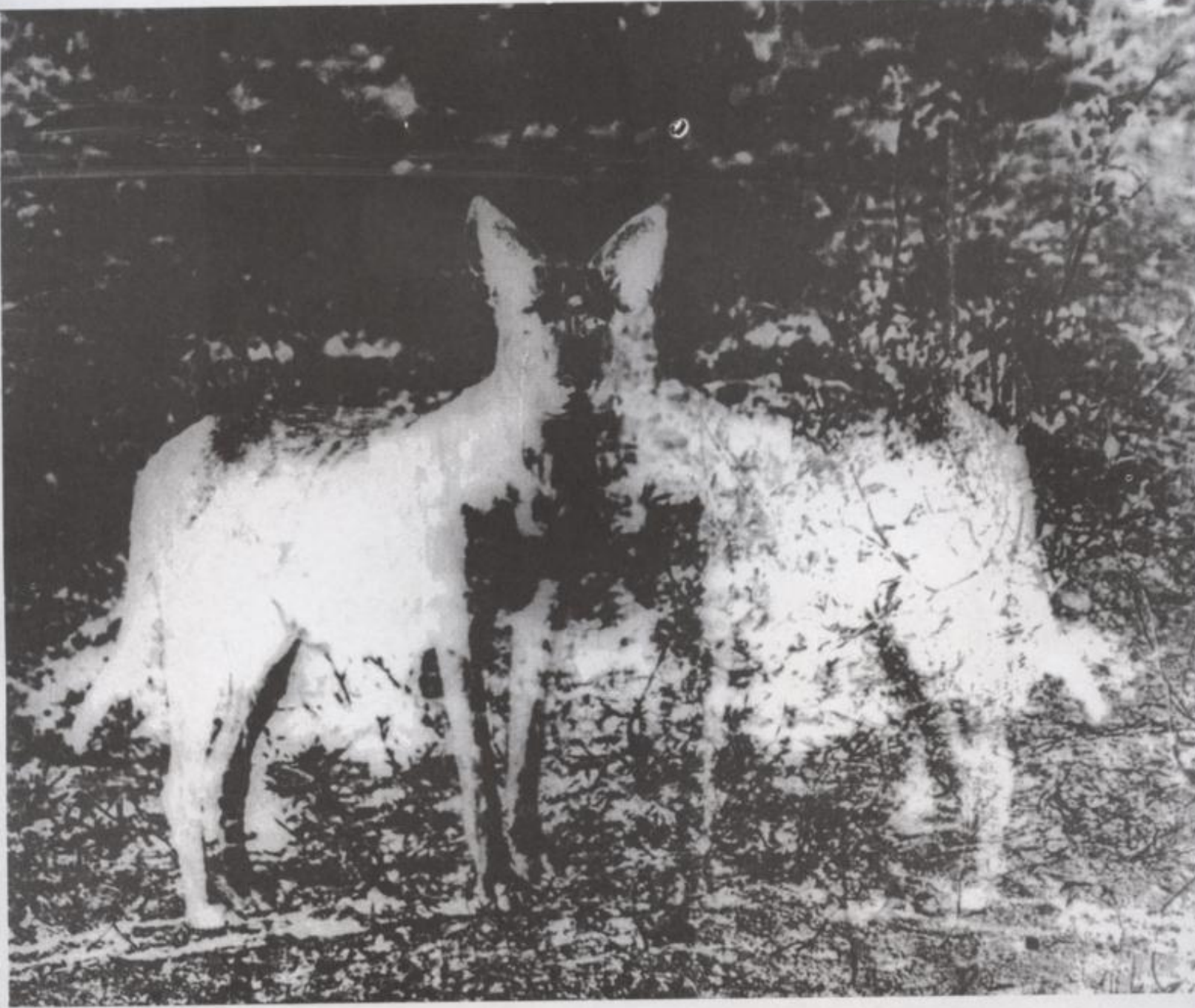
Luego, y pasa siempre, pregunta:

-¿Qué tiempo es?- a la vez que dobla su miembro viril de buena manera y se lo guarda en un bolsillo de la gabardina (no lo veré afeitarse al pie de la mañana).

-Son las tres,-respondo, y después él marcha.



Celeste González



el

UA, Mujeres en las Artes, instancia hond

promoción según su nombre, ha realizado un e  
artístico internacional "MUA Instala '99, Evid  
Memoria", consistente en la muestra de  
alternativas creadoras del arte femeni  
Centroamérica y el Caribe. La actividad com  
exposiciones de artes visuales, espectáculos d  
teatro, cine, vídeo y una serie de conferencia  
tema Voces y Perspectivas de las Mujeres en

Aquí nos ocuparemos de las exposiciones  
visuales, presentadas por bloques nacionales,  
modalidades: las individuales y las colecti  
criterios curatoriales fueron propuestos po  
curadora nacional de modo que no exist  
voluntad central, sino curadurías focales de inte  
diversas. El conjunto evidencia en su ra  
heterogeneidad, bastante madurez artística  
fecunda apropiación del hecho femenino.

Los montajes nacionales, espina dorsal del recor  
alguna manera contribuyen a estructurar la  
integral. Si un lenguaje común puede recono  
por oposición al colorismo costumbrista de la  
local. Esta negación del estereotipo exotista se  
en un interés mayor por la vivencia social, en  
ideológica de las personas, que por la belleza de  
y fauna regionales.

Isabel Ruiz, Guatemala, con su instalación  
propone una lectura múltiple de la negociació  
que dos sillas llenas de clavos se... enfre  
contemplan?, mientras otras dos sillas chamus  
dan la espalda. Por donde se empieza a leer la c  
lleva a diferente conclusión: ¿qué fue prim  
intento o el fracaso, el fracaso o el reintento?  
salón aparte. Isabel presentó su instalación "Lo

La existencia concreta de un arte femenino en la region centroamericana y del caribe quedó plenamente demostrada en el encuentro internacional "Evidencia y Memoria" llevado a cabo reciente-mente en Tegucigalpa, Honduras.





**Sentidos**": cinco acuarelas colgantes, pintadas sobre retratos fotográficos e iluminadas desde atrás con luces eléctricas cuyos alambres se vuelven orgánicos en el fluido desorden del piso, acordes a las ilustraciones de los órganos sensoriales. Los retratos sirven de punto de partida para pintar y raspar sobre ellos imágenes anatómicas de los sentidos que deberán recordar la tortura. Difícilmente se encuentran instalaciones hechas con tan diversos materiales y técnicas, en las que no sean éstos los protagonistas. El vigoroso logro de Los Cinco Sentidos, es el ritmo y la fuerza con que la pieza opaca la efervescencia de los recursos.

La representación colectiva de Guatemala, curada por Rossina Casalli, comprendió el trabajo de Diana de Solares, Irene Torrebiarte y María Dolores Castellanos. Diana de Solares colocó cajas de cartón negras en el piso cuyo contenido: fotos fragmentarias de un cuerpo de niña, una cama, una camisa de adulto, está iluminado por un bombillo con cordón de plancha, alusiones a lo doméstico, la niñez, el miedo, las ilusiones y el pasado. La inclusión de una niña en la **basinilla** es un detalle pastoso que desmerece el conjunto.

Las almohadas clavadas a la pared que nos presenta Irene Torrebiarte son pequeñas y delicadas (el sueño, la suavidad?), y soportan con compostura la lesión del clavo en su centro perfecto. Resulta inquietante el orden geométrico de la disposición, almohadas blancas en la pared negra, imágenes muy limpias de un dolor aséptico. Este mismo tipo de alusiones al dolor femenino hace María Dolores Castellanos quien moldea vasijas de azúcar, literalmente dulces como "deberíamos" ser las mujeres, laceradas por alambres de púas, balas y espinas. De aguda concepción, saturan y distraen tantas ilustraciones del sufrimiento, siendo las vasijas de azúcar real, por sí mismas, una decantada crítica a la dulce receptora, pasiva y pura.

Sustentada también en el objeto, una exposición de Marta Eugenia Valle, curada por Astrid Bahamond, representó a El Salvador. Valle realizó una instalación formada por piezas independientes de cedazo y componentes varios en las que el material, más que un instrumento se le volvió un estilo, apareciendo en piezas que podían prescindirlo como el vestidito de tela, miniatura de carácter espiritual, cuyo fondo de cedazo le resta fuerza. Por otro lado, Luna, una cara de cedazo repujado con fondo de espejo, es probablemente el objeto mejor logrado por la economía de recursos y la armonía de los materiales. El borde de arena alrededor de la sala fue un detalle seductor, aunque las trilladas veladoras del suelo y la incongruente tela expresionista desdijeron de la posible calidad del todo.

A Regina Aguilar, Honduras, se le pasó la mano con los elementos y no le alcanzó el tiempo en la realización de una obra que critica los abusos de la ingeniería genética. El mensaje está astutamente sintetizado en la figura del venadito plástico montando un leoncito plástico, y, en la pieza "Haga Su Propio Bebé" en la que utilizando una lista escrita de características fisiológicas, desde el color del pelo hasta diversos síndromes congénitos, propone una selección múltiple, meticulosamente cruel, que provoca el espanto del espectador. Estas dos imágenes ilustran la sustancia de la instalación, que por lo demás necesita mucha labor de limpieza.

Honduras también estuvo representada por Johana Montenegro, curada por América Mejía. Jovencísima artista (dieciocho años), Johana presentó una obra colgante de materiales diversos, primordialmente costales de bramante pintados, que muestran su inclinación matérica e instalacionaria. Los textos pintados sobre los costales fueron los definitivos protagonistas de la obra, desafortunadamente descuidada en su eclecticismo y acabado.

Patricia Belli, Nicaragua, expuso seis instalaciones y objetos alrededor de la temática de la mujer en la pareja, en la casa y en la separación. Utilizando una iconografía casera - mesas, sillas, camas, cortinas- elabora un discurso que denuncia las desventajas femeninas en situaciones dolorosas, debido a los asumidos parámetros de debilidad, y los contrapone a la fuerza real de la mujer, como en el texto del plato

Considerando todas las muestras como un cuerpo se pueden observar varios ejes temáticos que trascienden las divisiones nacionales: las dicotomías cuerpo/alma, vida/muerte, simbolizadas por iconografías anatómicas. La denuncia de la violencia social o doméstica, representada por objetos cotidianos a su vez frecuentemente intervenidos por objetos punzantes. Las propuestas a cerca de la identidad individual, concretizadas en imágenes figurativas simplificadas y ambiguas. El arte como oficio ritual creador de objetos ceremoniales. La presentación de estéticas y costumbres regionales, manifestadas con sensualidad y humor.



cuyos cubiertos están forrados de espinas: "Ahora soy de agua, tus espinas no me tocan, mi piel se aparta ante tu deseo".

La exposición colectiva nicaragüense, curada por Patricia Belli, estuvo constituida por las fotografías de María José Álvarez, Celeste González, Claudia Gordillo y Patricia Villalobos. Les correspondió a las primeras tres la visión directa y analógica del evento: registros de personas en la cotidianidad, la fiesta o el rito, que muestran la ideosincracia cultural de mujeres y hombres en la región, ocupándose entre ello, de los roles de cada género.

Asumidamente documentales, las fotografías de María José Álvarez, se ocupan de las relaciones íntimas. Sus composiciones clásicas, con frecuencia retratos de hermanas gemelas, sugieren una búsqueda de identidad individual. Otro tipo de identidad, la sexual, específicamente de las niñas, es la esencia de la obra de Celeste González. Sus fotos tienen un carácter evocativo que el uso de espejos, ángulos oblicuos y detalles pintados a mano les confieren, logrando afirmaciones sutiles de un erotismo inocente y saludable.

Las ceremonias correspondientes al rito contemporáneo / tradicional: fiestas de quince años, bodas, fiestas patronales, entierros, son el tema que Claudia Gordillo documenta en imágenes escrupulosamente pulidas, proponiendo una lectura mestiza y sincrética de la identidad colectiva.

Los trabajos de Patricia Villalobos se escinden del resto de la muestra nicaragüense por el lenguaje simbólico, la gran escala y la intención crítica. Villalobos trabaja fotografías de personas amarradas, mutiladas, o en actitud amenazante, sobre las cuales imprime textos bilingües a cerca del exilio, la discriminación cultural y la homofobia. Mucha de su fuerza expresiva radica en la propia fuerza teatral de la artista, modelo de sus fotos.

Otra obra de denuncia es la de Priscilla Monge, Costa Rica. Pero mientras la imperiosa obra de Villalobos se ocupa de victimizaciones indiscutibles, la contenida denuncia de Monge trata de las consecuencias del juego subliminal y terrible por la dominación, en el contexto menos axiomático de la cotidianidad. Característicamente pulcros y mordaces, se presentaron en MUA instala sus pantalones de toallas sanitarias, insultos escritos en bumerangs, plegarias de deseos profanos escritas sobre tela, y exhibidos en vitrinas: cajilla de huevos de oro, balón de fútbol de toallas sanitarias y un maravilloso cepillo de pelo humano, el suyo, propio pelo, que tiene algo de Lady Godiva y mucho de onírico y sensual, cualidades poco comunes de su tajante y muy inteligente trabajo.

Mediante la curaduría de Virginia Pérez Ratón, la exposición colectiva de Costa Rica estuvo integrada por Sila Chanto, Karla Solano y Emilia Villegas. Las bellas y enormes xilografías de Sila Chanto representan figuras hieráticas dispuestas en posturas sin diagonales ni escorzos. En ellas se alude a las relaciones humanas y las relaciones con el yo, a través de personajes estoicos que toleran la ofensa y la lesión con solemnidad. Sus heridas y cicatrices se vuelven así más trágicas que dramáticas.

Karla Solano por su parte mostró fotografías sobre soportes transparentes, cuyas imágenes de rostros y cuerpos se superponen a radiografías o dibujos anatómicos de los sistemas orgánicos. Sus modelos son ella misma y su familia, como referencia particular a temas comunes de orden existencial: el tiempo, las generaciones, la vejez y la muerte. La obra *Bajo mi Piel*, compuesta por tres fotografías en secuencia vertical, rostro, tórax y piernas y manos, merece especial mención por recoger no sólo el concepto general de su trabajo, sino por lograr, mediante la variación en la escala de las secciones, un efecto turbador que alude vagamente a los accidentes genéticos. Los acrílicos sobre papel de Emilia Villegas tratan otro tema existencialista, el libre albedrío versus las circunstancias. Anulando casi totalmente los detalles y el volumen, Villegas logra una equivocidad sugerente en la actitud de sus personajes planos y negros sobre fondo blanco que sostienen juguetes y artículos deportivos. El juego simbolizado no es lúdico sino irónico y estremecedor en cuanto son los personajes los verdaderos objetos, juguetes de la circunstancia.

Lúdicas en verdad, y nostálgicas, son las fotografías de Irida Icaza, (Panamá): huevos, embarazos, mujeres ensombreadas y manos arrugadas presentan una visión frágil de la vida biológica y emotiva, del cuerpo y el alma. A la delicadeza física de los motivos se suman los colores suaves o neutros y la imprecisión de los contornos, para afirmar el carácter onírico de la obra.

Otra observación respecta a la existencia de un arte femenino en la región. Femenino en cuanto se interesa y retoma asuntos que tradicionalmente se han asociado a la mujer, por naturaleza o por cultura, como la casa, la familia, el funcionamiento del cuerpo femenino, la pareja, lo doméstico y lo privado, y tomando estos intereses, recrea con ellos una óptica legítima que avanza hacia el replanteamiento de la brecha genérica.



# *Iraida Icaza*



Fotografía No. 3 (Mujer con sombrero de pico)

La exposición colectiva de Panamá, curada por Mónica Kupfer, mostró trabajos de Haydée Victoria Suescum, Sandra Eleta, e Isabel de Obaldía.

Haydee Victoria Suescum pinta abanicos eléctricos, planchas y bicicletas con una torpeza encantadora que recrea la pintura mural de las tienditas en Panamá, tema del cual habla con auténtica emoción a partir de un planteamiento sobre las ilusiones como objeto y sujeto de esos murales y sobre el evidente esmero con que los pintores comerciales pintan sus artículos predilectos en ellos. Sus planteamientos, tanto el verbal como el pictórico regalan un pedacito de deliciosa luz naive sobre esta forma del kitschs comercial.

Sandra Eleta crea imágenes también deliciosas pero nada inocentes. Señora fotógrafa en todos los sentidos del término, expuso en MUA Instalaciones fotografías de indígenas de Portobello, Panamá, en las que su documentalismo estilizado, histriónico o escenográfico, a la vez sobrio y voraz, muestra a los personajes en actitudes inquietantes aunque sus miradas sean apacibles, o viceversa, causando un placer somático en el espectador.

Isabel de Obaldía mostró sus figuras de vidrio, masculinas, incompletas más que mutiladas, frágiles por el material y sin embargo fuertes en su actitud. Parecen salidas de una tumba arqueológica, cuyo simbolismo mítico se advierte en su gesto severo. Sonámbulos se llama la serie de hombrecitos con los brazos extendidos, pero no parece ser el sueño la referencia, sino el aliento del inconsciente.

Para terminar, Lidzi Alvisa, representante de Cuba, curada por Lilliam Llanes, expuso trabajos en los que utilizando el registro fotográfico de sus propias experiencias a todo color, así como imágenes de pinturas medievales, las contrapone a la madera tallada del resto de la pieza, reuniendo su historia personal con la historia universal: la búsqueda de lo trascendente en y a través de su propia vida.

Considerando todas las muestras como un cuerpo se pueden observar varios ejes temáticos que trascienden las divisiones nacionales: las dicotomías cuerpo/alma, vida/muerte, simbolizadas por iconografías anatómicas. La denuncia de la violencia social o doméstica, representada por objetos cotidianos a su vez frecuentemente intervenidos por objetos punzantes. Las propuestas a cerca de la identidad individual, concretizadas en imágenes figurativas simplificadas y ambiguas. El arte como oficio ritual creador de objetos ceremoniales. La presentación de estéticas y costumbres regionales, manifestadas con sensualidad y humor.

Por otro lado, la instalación y el montaje parecen devenir medio preponderante del arte regional actual,

prestando posibilidades de una expresión múltiple. Matéricamente múltiple por definición y con mayores posibilidades semánticas para el espectador contemporáneo, en consecuencia.

Otra observación respecta a la existencia de un arte femenino en la región. Femenino en cuanto se interesa y retoma asuntos que tradicionalmente se han asociado a la mujer, por naturaleza o por cultura, como la casa, la familia, el funcionamiento del cuerpo femenino, la pareja, lo doméstico y lo privado, y tomando estos intereses, recrea con ellos una óptica legítima que avanza hacia el replanteamiento de la brecha genérica.

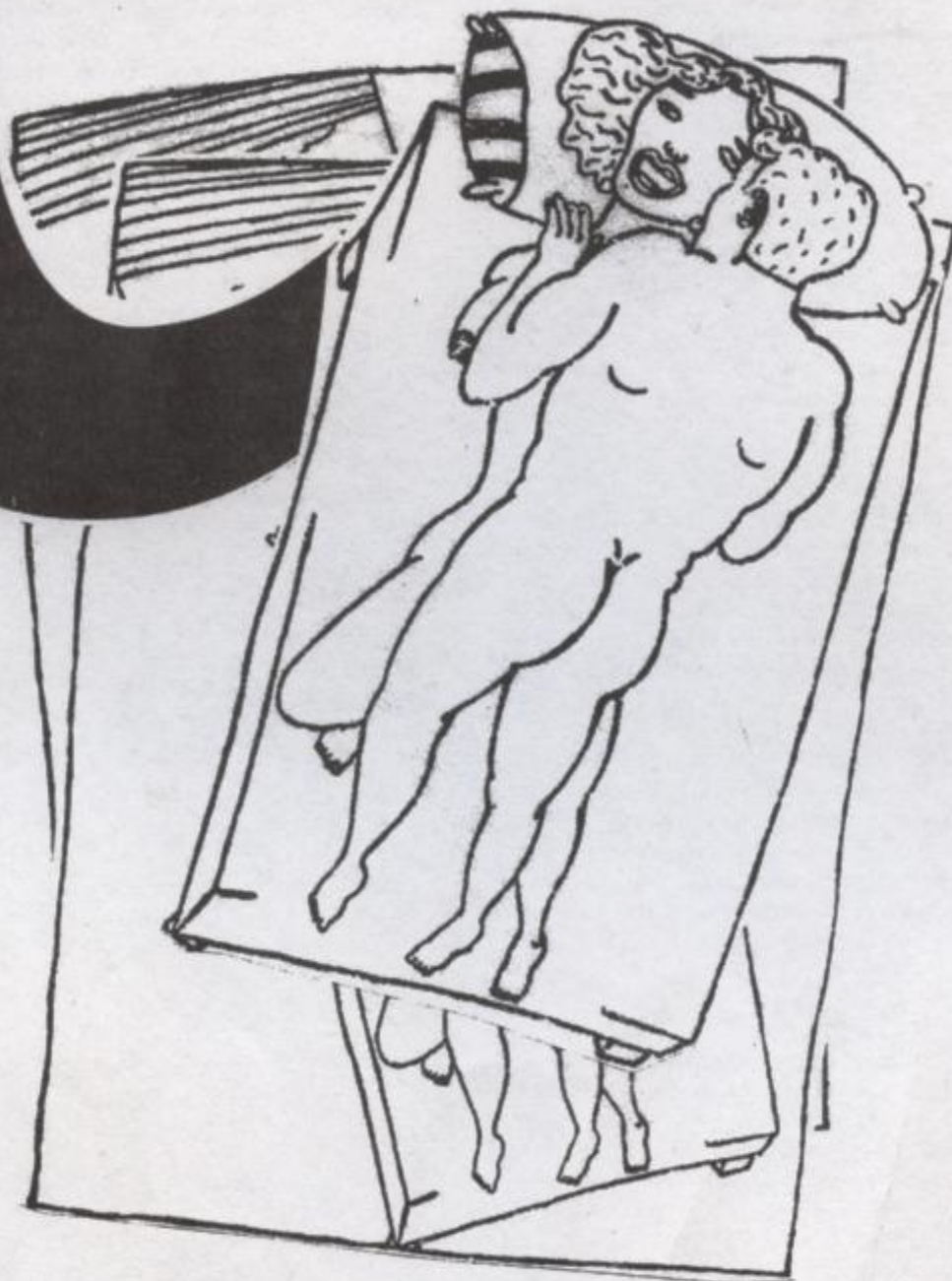
No ha sido hasta hace pocos años que el arte contemporáneo centroamericano y caribeño ha empezado a conocerse, por nosotros y los otros. Debido al esfuerzo conjunto de artistas, teóricos y gestores de la región, cuya visión del arte está basada en la vivencia social y espiritual y en la exigencia de lo auténtico, se ha podido llegar hasta hoy sin untar el oficio de complacencia. Actividades como esta nos permiten alimentarnos de nosotros mismos y cultivar la calidad de nuestro arte. Huelga, pero no huelga, enfatizar la necesidad de promover eventos de esta naturaleza, en los que mirarnos al espejo.



"Crabman"  
1998



# Canon de alcoba:



una economía del placer sexual

*Erick Blandón*

La sexualidad y el erotismo han estado presentes en la producción de discursos en la América Hispana, unas veces para convertirse en escarnio de quienes lo practican exclusivamente como deleite placentero, otras para fomentar la multiplicación de la especie, que garantice la reproducción de la fuerza de trabajo; pero también presentes en sus movimientos literarios más significativos, desde el Modernismo hasta la más reciente escritura que suele denominarse como del Post-Boom. Sin embargo, pese a la creciente producción de obras narrativas que abordan abiertamente el tema de la pederastia, la homosexualidad masculina, la bisexualidad, el onanismo, el lesbianismo o cualquier forma de sexualidad no reproductiva, además del incesto, siguen siendo vistos como tabú y se les persigue y condena en el discurso eclesiástico y en los espacios de poder, como atentatorios a las buenas costumbres y contrario a la moral pública y privada.

De modo que la sexualidad y el erotismo en la literatura, al margen de su estatuto estético, deviene no sólo desafío sino transgresión de los cánones religiosos y morales que simientan los espacios de poder en la sociedad hispanoamericana de este final del siglo XX que vivimos. Y así, del Río Bravo a la Patagonia, son cada vez más frecuentes las publicaciones de novelas y libros de cuentos en los cuales el tema del placer sexual y el erotismo son

centrales. No es éste, pues, un fenómeno que se produce nada más en las metrópolis del subcontinente, sino que también se da en regiones que suelen ser invisibilizadas por la academia tanto de Estados Unidos como de Europa, donde la idea de América Latina, la mayoría de las veces, tiene como referente de cultura letrada sólo a México y al Cono Sur, excluyendo por lo tanto a la región andina, a Centro América, a El Caribe, y a Paraguay.

Comoquiera, es válido para las diferentes regiones culturales del subcontinente americano que habla y escribe en español, la presentación de la sexualidad en la novela hispanoamericana cuyos rasgos más salientes Donald L. Shaw los ve en:

1. The virtual abandonment of reference to sexuality as a means of conveying moral commentary.
2. The general tendency to react against the modernista exaltation of sexuality as a road to new perceptions either about the self or the human conditions. Sexual behaviour as leading to self liberation exists as a theme in the Boom, but only as a minority phenomenon, and even then it tends to be divorced from love.
3. The significance of the brothel image.
4. The marked shift of attitude, including the realignment of sexual activity with love, which seems to be a feature of the Post-Boom, in which women writers are playing a leading part ( 126).

Sí, no se puede negar el giro que ha tomado la narrativa, principalmente escrita por mujeres en lo que a la erótica se refiere y particularmente abordando temas de autocomplacencia, bisexualidad y lesbianismo como veremos más detenidamente en la obra de Tununa





Mercado, *Canon de alcoba*. A esto, sólo habría que agregar que hoy los temas de la homosexualidad masculina son tratados en la narrativa del Post-Boom por autores como Senel Paz, Reynaldo Arenas, Oscar Villordo o Luis Zapata, despojados de los disfraces que “en el baile de máscaras” modernista debió llevar Julián del Casal; y que la obra de Manuel Puig es fundacional de dicha corriente temática, sin olvidar, por supuesto, la novela *Lugar sin límites* (1966) de Jose Donoso. Aunque, tampoco, tal tema ha dejado de ser motivo de escarnio y burla en autores que sólo por razones cronológicas se incluirían dentro del Post-Boom; por ejemplo, el nicaragüense Sergio Ramirez en su novela *Margarita esta linda la mar* (1998) presenta a un homosexual con los rasgos de los estereotipos homofóbicos.

De acuerdo con lo que va dicho, la erótica y la sexualidad en el discurso hispanoamericano no siempre estuvieron presentes en la literatura, pero sí en el discurso moralizante y políticamente comprometido con el sostenimiento del

orden conservador. Es que la sexualidad es el lugar donde la moral dominante puede enunciarse. Así, en las sociedades hispanoamericanas, gobernadas por regímenes militares durante casi todo el siglo XX, el discurso sexual vino a ser componente fundamental de la doctrina de seguridad nacional que apuntalaba a las dictaduras militares en América Central, El Caribe, y en países como Chile, Uruguay y Argentina. Por ejemplo, en este último, la dictadura militar que gobernó desde principios de los setenta hasta mediados de la década de los ochenta, tenía como prioridad la defensa de un sistema cultural subordinado a la moral reaccionaria del estado y a los intereses de la seguridad nacional; en consecuencia, la censura era determinante para prevenir la contaminación con aquello que moralmente se considerara pernicioso para la sacrosanta defensa del régimen. Andres Avellaneda sostiene que para alcanzar tales fines se erigieron tres constructos inmorales, a saber:

1. Obscenidad: aquí cabía cualquier tópico sexual que se considerara opuesto al decoro, tales como la homosexualidad, la prostitución; y aquellos que vulneraran las situaciones familiares: el adulterio, el aborto, la falta de respeto de los hijos a sus padres y la degradación del matrimonio.
2. El ataque contra las instituciones religiosas: la Iglesia Católica y la moralidad cristiana.
3. Las faltas contra los intereses del Estado y la seguridad nacional. (en Logan 58, traducción mía)

De manera que en un contexto de férrea censura y control como el descrito era impensable la producción y publicación de



una escritura erótica; además, no sobra decirlo, para entonces la mayoría de los escritores vivían en el exilio. Esta realidad caracterizará a gran parte de la generación de narradores pertenecientes al Post-Boom. Será hasta finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, al establecerse regímenes tolerantes y electos popularmente, que regresarán a sus países los escritores exiliados. Entonces, sin censura impuesta ni auto censura, los temas de la sexualidad y la erótica vendrán a ocupar un espacio de avanzada en las letras hispanoamericanas.

### **Canon de alcoba, ¿un discurso feminista?**

Tal es el caso de *Canon de alcoba* (1988), cuya autora Tununa Mercado, nacida en Córdoba, Argentina, vivió desde 1974 hasta finales de los ochenta exiliada en México. O sea que la casi totalidad del tiempo que rigió a su país la dictadura de los militares, ella lo pasó afuera. De regreso en Argentina escribe y publica *Canon de alcoba*, con el que en 1988 va a ganar el premio *Boris Viam*, al mejor libro del año.

En primer lugar habría que decir de este libro que es una obra de profundo contenido erótico, al celebrar el cuerpo femenino como espacio de placeres inagotables, activados por una sexualidad ajena a la reproducción. A partir de ahí, el libro resulta altamente subversivo para el canon moral vigente, que aunque ya no tenga el soporte de la censura de Estado, aun rige "las buenas costumbres", y tiene en la

escuela, en la Iglesia, en la moral judeo-cristiana y en los medios de comunicación social a sus principales garantes, en tanto que agentes ideológicos del sistema económico-social.

Conformado por veintisiete textos, *Canon de alcoba* es transgresor, además, en el orden formal. La autora trasciende los límites de los géneros literarios y echa mano de cuentos, ensayos cortos, viñetas y poemas en prosa, para construir una obra literaria atípica en más de un sentido; donde, por ejemplo, los personajes no tendrán nombres y el narrador o la narradora serán, a veces, indefinidos. La estructura narrativa pergeñada por Tununa Mercado ilustra los preceptos de un discurso feminista que, de acuerdo con Carolyn Burke es "plural, autoerotic, diffuse, and undefinable within the familiar rules of (masculine) logic" (en Logan 67). Aunque como veremos más adelante, la





autora se coloca a prudente distancia de cierto feminismo. Los textos aparecen repartidos en siete secciones, de las cuales tres no son propiamente eróticas, sino que “elaboran material onírico (“Sueños”); político (“Realidades”), y reflexiones sobre poética de la escritura (“Punto final”)” (Mora *Escritura* 134).

Aquí nos aproximaremos, sobre todo, a las secciones que tienen que ver con la sexualidad; entendiendo ésta, en el sentido foucauldiano, como una economía del placer generadora de saberes. Así, veremos en *Canon de alcoba* una literatura erótica que se asienta “en la noción de que el sexo es natural y saludable”, además de que “representaría el placer sexual y contendría elementos estéticos y afectivos” (Mora *Escritura* 130).

### **Masturbarse: la inauguración de un orden nuevo**

Comencemos por la primera sección, “Antieros”, que transforma el ámbito doméstico —tradicionalmente asignado a las mujeres hispanoamericanas para el

oficio improductivo y no remunerado del ama de casa— en un nuevo espacio, en el cual la ausencia de otros seres, será propicia para el conocimiento y goce de sí a partir de una economía del placer, vinculada indisolublemente a las labores de cocina y de limpieza del hogar. La escritura aquí es morosa al evocar los aromas de las especias, las superficies y las texturas amables y sensuales de las alfombras, y cojines, así como las formas gozosas de los vegetales y las temperaturas de los caldos llevados a punto de cocción, para participar en la fiesta del cuerpo que se auto-complace. Se trata, por supuesto, de una sensualidad burguesa, culta y refinada, en la que también hay la inauguración de un orden distinto, que se enuncia en infinitivos, como correspondería a una regla monacal; pero que tratándose del canon de la nueva erótica, se articula en una voz que más que imperativa deviene susurro cómplice al oído de la receptora, que es la misma que lo emite. Es esta una trayectoria trazada desde las piezas, donde se sacude el viejo polvo acumulado y se acarician las texturas rugosas y complacientes con la piel, se disponen las sábanas y se discurre sobre sus pliegues y repliegues; se pasa por el baño para tallar y pulimentar la mayólica y las cerámicas, al tiempo que se ordenan las cremas y jabones. Finalmente se llega a la cocina, que de espacio tradicionalmente relegado, pasará a convertirse en central del placer. Ahí, ante el caldero van a fundirse, en un todo delicioso, el cuerpo femenino completo y las sustancias que segrega, con los ingredientes y aromas participantes del milagro de los alimentos preparados, que ahora adquieren un nuevo significado en la nutrición del cuerpo, no sólo a través de su ingestión sino como objetos capaces de proporcionar placer a la mujer en su soledad cotidiana. En ese lugar que es enteramente suyo y para su deleite, desaparecen como por encanto los dolores





y angustias de la vida. Se trata de un placer solitario, de auto erotismo femenino, alcanzado en la ausencia de otros seres, como se apuntó antes; y que según Joy Logan, es una demostración de "that rejects the traditional expression of women's sexuality as passive object of masculine subjectivity" (63).

### ¿Economía de la seducción homosexual masculina?

La sección "Espejismos" está poblada por un conjunto de textos narrativos densamente eróticos. Los textos designados con los números romanos del uno al tres nos trasladan a espacios públicos de la ciudad de México: el mercado, el metro, las plazas, los puentes y las calles. En estos textos se enuncia lo que viene a ser raigal en otros, como en "El último recodo", "un elogio al pene" (Mora *Escritura* 137). Debe decirse que en "Espejismos" para el lector no queda clara la identidad de la voz que narra. ¿Narrador o narradora? La autora juega frecuentemente con esa ambigüedad y al objetivizar el pene, que es focalizado por la multitud del mercado, desarticula el presupuesto de que en la cultura falocéntrica sólo la mujer es objetivizada por la mirada del hombre. En "Espejismos" se representan "dos escenas en que los protagonistas legitiman el valor de la mirada (gaze) en el ámbito público" (Tompkins 138); por su parte a Gabriela Mora le "resulta divertido ver por fin, para variar, una 'objetivización' de una parte masculina, y que sea una mano autorial femenina la que saque a luz algo que bien puede corresponder al imaginario femenino" (*Escritura* 136). ¿Por qué no también al imaginario masculino, se interroga uno, considerando que la economía de la seducción homosexual masculina tiene como objetivo y blanco de la mirada el pene del otro?



Pene y hombre iban desafiantes. La gente los miraba pasar. Algunos los seguían con los ojos y un movimiento del cuerpo, esperando un desenlace imprevisible, represivo, po-licial; otros guardaban en su interior la imagen, estáticos, tratando de preservarla intacta en la memoria; otros dejaban en ese sexo oscilante la promesa de un amor (24).

Queda claro en esta situación que la voz narradora, al focalizar la mirada de la gente sobre el pene y el hombre, no hace discriminación de géneros; por el contrario, y de acuerdo con la norma, al usar sin diferenciación los pronombres indefinidos 'algunos' y 'otros' se incluye tanto al género femenino como al masculino. Ahora, si tomamos en cuenta que la crítica feminista alega, con razón, que la gramática castellana invisibiliza a la mujer al pretender representar a ambos géneros con los pronombres plurales





masculinos, diríamos que, en los textos que nos ocupan, dichos pronombres excluyen de tajo al género femenino. Una relectura de la cita anterior corrobora lo que se

ha afirmado. Pero véase el texto donde se esfuminan las ambigüedades y parece cierto que quien mira al miembro del hombre que viaja en el metro es otro hombre:

Entre el pene portentoso y esa mirada que lo envolvía y lo absorbía había un vínculo tan fuerte como el que podía unir, inesperadamente, a dos iguales que se descubren (27).

La última frase de esta cita nos remite a otro ser del mismo sexo. Pero la autora matiza, además, sus textos con fina ironía y hasta privilegiado sentido del humor; por ejemplo, al reservar para el final la epifanía en la que uno se entera de que lo llevado por el hombre entre las piernas ha sido una pera que, al detenerse el tren, se pone en la boca. “Caemos entonces en la cuenta de que lo que leímos fueron espejismos del narrador o narradora, cuya vivacidad descriptiva nos hizo ver con ella (preferimos que sea ella) lo que era un deseo o sueño” (Mora *Escritura* 136). Sólo renunciando al reclamo que se hace a las formas machista de la gramática se podría forzar una presencia femenina donde la autora ha querido instalar una focalización masculina para contemplar el sexo de un congénere. Y es que, según esta lectura, “Espejismos” sería la única sección del libro en la que Tununa Mercado va a concederle espacio a la homosexualidad masculina, la cual no se representaría en el contacto íntimo de dos cuerpos, sino como en un juego de espejos donde lo reflejado y

deseado es el pene imaginario o real de uno de esos “dos iguales que se descubren”.

## El placer triangular de la contemplación

Detengámonos ahora en “Ver”, que también es parte de “Espejismos”. Se trata de un texto con todas las características de un cuento, que admite igualmente diferentes lecturas, lo que nos llevará a dialogar, de nuevo, con las mujeres críticas que antes se han ocupado de este libro. La narración se desarrolla al atardecer en la ciudad de Nueva York, concretamente en el Village, “en la Diez entre la Sexta y la Quinta — justo en la vereda de enfrente de la casa donde viviera Mark Twain” (32). Como en los textos I, II y III de “Espejismos”, en “Ver” nos encontramos con un narrador indefinido. Se trata de otra historia en la que la mirada va a ser rectora de la situación y ésta, según se dice, se asocia al voyeurismo atribuido al hombre que objetiviza a la mujer. En “Ver” es cierto que una mujer es mirada, día con día, en su ritual masturbatorio por un hombre desde una ventana; pero ese hombre, a su vez, es focalizado por quien narra. No se sabe si quien narra es un hombre o una mujer. Si es una narradora, como ha dicho unánimemente la crítica feminista, tendremos que aceptar que se ha vestido con el disfraz del voyeurista masculino. Si por el contrario se tratara de un narrador, entonces estaríamos ante un caso en el que el hombre que desde su ventana objetiviza a la mujer del otro lado de la calle, es objetivizado, a su vez, por el narrador que focaliza. Pero si, como han dicho las críticas feministas, quien narra es una mujer, cabría preguntarse entonces si la autora no nos presenta, por aquello del voyeurismo, un caso de narradora travesti; y preguntarse también si acaso es gratuita la mención de Mark Twain, que nos



recuerda el travestismo de su personaje Huckleberry Finn.

Sin embargo, Olga Uribe no ve si no a la propia autora focalizando y narrando. Dice que, "la mirada autorial ha sido influenciada por el punto de vista patriarcal, y hasta se podría inferir que su visión ha sido apropiada por la del hombre" (24). O sea que donde hay una voz ambigua, Uribe descubre a la autora en el punto de mira; y esto sí problematiza la situación, por cuanto cabría preguntarse si Uribe habla de una autora implícita o de la autora real; además, que en esta ficción la narradora o el narrador es ficticio y opera desde un punto de mira extradiegético, desde el cual focaliza externamente la acción de ambos personajes. No hay, por otra parte, ninguna evidencia para que el lector atribuya la contaminación patriarcal a la autora. En todo caso sería la narradora disfrazada de voyeurista. Aunque si se tratara, como se asume en este ensayo, de un narrador masculino simplemente su visión sería la de un hombre, heredero "del punto de vista patriarcal".

Pero es el final del cuento, cuando el acto de la contemplación se instituye como un sacramento, lo que provoca que sea considerado como "another example of the typical masculine gaze that objectifies, possesses and fantasizes the woman into a model of passivity and submission" (Logan 65). Esto nos lleva a pensar que si la voz narradora es femenina, ha habido una apropiación "of the typical masculine gaze that objectifies". Pero si en cambio fuera un narrador, arquetípicamente masculino, quien objetiviza a la que está en la escena dando el espectáculo y a quien, desde su platea íntima, la contempla, simplemente actuaría de conformidad con el prototipo del macho. De cualquier manera, cabe preguntarse si tanto el hombre como la mujer no son focalizados dentro del mismo

modelo de pasividad y sumisión. Veamos el fragmento en cuestión:

Ella parece gritar algo, aullar casi, su cuerpo se conmueve como si hubiera llegado a un sitio del que no pudiera retornar, y luego cae vencido. En ese momento, el pene, al otro lado de la calle, se derrama como una fuente, solo, sin que ninguna mano o estímulo le exija hacerlo: por la pura y estricta fuerza de la contemplación (41)

La cita anterior parece decirnos que en efecto, la autora consagra el placer de la contemplación, mediante el movimiento de un lente que ora focaliza a la mujer en su habitación iluminada, ora al hombre que la ve desde su butaca en la penumbra; y que el final de la escena se lo reserva, como postre del banquete, el narrador o la narradora, que opera como tercero que desea lo deseado por el otro en un típico triángulo lacaniano, al cual se volverá más adelante.

Para Gabriela Mora "Ver" es "el relato más cercano a cierta noción de pornografía" (*Escritura* 137). Su afirmación pareciera contradecir en parte el principio de su ensayo, donde establece el indisoluble lazo de la pornografía con la comercialización; además, ella ha dicho que la pornografía "representa un acto sexual violento" (*Escritura*, 130), con lo cual uno no tiene necesariamente que estar de acuerdo. Sin embargo, tal noción podría ser aceptada, pero a condición de que se asuma *avant la lettre* que aquí "el cuerpo es objeto de control y dominio para uno de los participantes, y degradación y humillación para el otro", según ha establecido Mora (130). Si esta observación se toma como válida, sería bueno preguntarse si tendríamos que obviar la calle de por medio que separa los dos edificios donde se hallan el escenario de la mujer y el mirador del hombre; o simplemente



recordar, que al final del cuento, nos enteramos de que él es quien, por teléfono, va guiando en su accionar a la mujer que se adormece después de alcanzar el climax:

Serenamente, el observador cierra los ojos y, antes de colgar el tubo del teléfono, oye una respiración armónica, de alguien que acaba de dormirse, luego de apagar la luz (41).

Como se observa, el único contacto humano es la voz a través del teléfono; y nunca sabremos si en las palabras que el hombre dirige a la mujer hay violencia, oferta y demanda. Este es un misterio que nunca nos será revelado; y no hay diegéticamente ningún elemento que lo sugiera. Por eso, en "Ver", la noción de pornografía que propone Gabriela Mora a partir de una comercialización masiva, representación de órganos genitales antes que de personas, violencia y ausencia de emociones y afectos, no tendría cabida. Al contrario, uno supone que —tal como se presenta la secuencia de los hechos— lo que hay de por medio son palabras encantadoras para que la otra actúe a su completa satisfacción hasta adormecerse después del gozo.

Pero "Ver" es, entre todos los textos, el más problemático en no pocos sentidos. Resulta el más complejo, no sólo si hacemos con él la lectura que Jacques Lacan hizo de *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, donde la narradora pasa a completar un triángulo con los que al otro lado de la ventana hacen el amor. En "Ver" el narrador o narradora participa de la ceremonia cotidiana del hombre y de la mujer que sin contacto físico se dan al goce, él mirando y ella sabiéndose mirada; los dos, espectáculo y deleite para quien focaliza la narración. Jamás será, el narrador o la narradora, "un tercer excluido". Así en este cuento como en "Oir", otro texto que

analizaremos más adelante, el triángulo opera como base granítica sobre la que se asienta y erige la construcción del acto sexual.

### ¿Marguerite Duras tras bastidores?

Y, a propósito de lo anterior, llama la atención que la crítica feminista que se ha ocupado de *Canon de alcoba* ignore su intertextualidad con la obra de Marguerite Duras. Claro, en Duras no hay finales fáciles, ni eficiencia en los orgasmos, el deseo tiene siempre su correlato: el goce del amado en *L'Amant* (1984) se va a ver socavado por prejuicios raciales, el bisexualismo incompleto, el incesto amenazado por la fatalidad; y la homosexualidad masculina realizada dolorosamente en *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986) donde, otra vez mediante una fórmula triangular, se objetiviza el cuerpo de la mujer, ahora para alojar el pene en la vagina que una vez albergó otro pene, el del deseado y a la vez lejano amante imposible.

Poseer el espacio que una vez fue poseído por el objeto de deseo es una manera indirecta y traumática de entrar en contacto con el otro por la intermediación de la otra. Es que en Duras, "for reasons of cultural custom, social or personal circumstances, or even sexual orientation, no relationship is possible" (Hills 139). Pero en ambas, Duras y Mercado, la sexualidad trascenderá los géneros, para transgredir el orden binario; y en ambas, el sexo no tendrá como fin la reproducción. En las dos, los genitales y el cuerpo todo serán espacios de deseo. Y triangular el acto sexual merced a ese 'Ver' que en *Lol V. Stein* es 'Les voir', "in an apparent triangular voyeuristic game" (Hills 67). Triángulo, que como ya se dijo, Mercado también presenta en "Oir".



Al hacer estas inevitables comparaciones literarias y extrañar las alusiones a Duras por parte de la crítica feminista, uno se pregunta si no es posible imaginar que en la formación de Tununa Mercado pudo influir durante sus años en Francia, de 1967 a 1970 y después, la obra de una mujer como Marguerite Duras, que por ese tiempo -y a partir concretamente de la publicación de *Le Ravissement de Lol V Stein*, en 1964- pasaba, de más en más, a convertirse en el centro de la atención de la opinión letrada de Europa y el mundo, no sólo por su obra narrativa sino también por su producción cinematográfica y periodística. ¿O será que Marguerite Duras ha sido declarada interdicta debido a que deja “as provocatively undecided the question whether the novel [*Le Ravissement...*] is compatible or not with the values and objectives of contemporary feminism”? (Hill 67). A este respecto hay que señalar que también Mercado parece tomar distancia del feminismo que la ha acusado de “adoración al pene”, según declarara a Gabriela Mora: “no veo porque no habría de tener su altar ese atributo masculino que tanto placer produce a la mujer cuando es llevado por el hombre que ama” (en *Tununa* 81). ¿O a lo mejor son simples coincidencias entre Duras y Mercado? quien, además y a propósito de esa constante suya y de la francesa, la triangulación sexual, dice: “supongo que la triangulación es uno de mis mitos” (en Mora *Tununa* 80). Es posible que se trate nada más de coincidencias inconcientes como las que advirtiera Lacan a propósito de su trabajo científico y el literario de la propia Marguerite Duras; y quien luego de leer *Le Ravissement de Lol V. Stein*, escribió lo que sería su único texto sobre un autor vivo:

This is precisely what I acknowledge to be the case in the ravishing of Lol V. Stein, where it turns out that Marguerite Duras

knows, without me, what I teach. In this respect, I do not wrong her genius in bringing my critique to bear on the virtue of her talents. In paying homage to her, all that I shall show is that the practice of the letter converges with the workings of the unconscious (124).

De cualquier manera, la lectura de *Canon de alcoba*, transporta de inmediato a la obra de Marguerite Duras y esto no sólo debido a la información de que la argentina pasó unos años en Francia; sino por “el efecto encantatorio y erótico” (Tompkins





140) de su escritura, que ha sido reconocida como "écriture feminine". Además, que tomando en cuenta la difusión masiva que después de *L'amant* (1984) alcanzó la obra de Duras, y que Mercado denota una sólida formación literaria, uno cree ver los vínculos más que en la teoría feminista francesa, en la literatura hecha por una de las mujeres más influyentes en el arte del siglo XX. Por último, uno piensa que a una creadora como Tununa Mercado hay primero que buscarle sus raíces en la literatura y después en las enseñanzas teóricas.

### Lesbianismo y bisexualidad

El siguiente texto "Oír", es la narrativa de dos mujeres que hacen el amor, mientras una tercera, las escucha "Voyeurismo del oído" (?), así le llama Gabriela Mora (*Escritura* 136). En este relato la voz extradiegética que narra, actúa sólo como testigo, focalizando en el oír y el ver de la que detrás de la puerta participa del triángulo, aunque retirada de la acción y a escondidas, desde la penumbra, que es el espacio privilegiado para la contemplación y la escucha:

Las otras habían advertido su presencia junto a la puerta, habían preferido no delatarla y estaba claro, habían terminado por incluirla como parte del triángulo (46).

En este texto, Tununa Mercado explora una vez más la posibilidad del goce sexual más allá de la heterosexualidad, mediante el contacto de la piel, por el poder de las caricias de la lengua y las manos; gracias a los sentidos de la vista y el oído; en general, por el roce terso y embriagador de los cuerpos "this reliance on tactile sensorial stimulation corresponds to the French feminist's concept of feminine sexuality that is corporeal rather than specifically genital" (Logan 64).

Feminismo francés aparte, veamos cómo esta clara práctica de amor lésbico, según Gabriela Mora, en aparente alusión a la insistencia de Logan, "no debe llevar a pensar que el libro es de algún modo una invocación a un lesbianismo militante como con frecuencia se halla en los Estados Unidos" (*Escritura* 136). De acuerdo, no esencializa el amor lésbico, pero no se puede afirmar que en este texto no hay un acto sexual entre mujeres o que aquí "la cuestión del lesbianismo es indiferente" porque "otros dos [textos] muestran mujeres que claramente no lo son" (Ibid). Negar que "Oír", es abiertamente una representación de la sexualidad lésbica es muy difícil, a no ser que se ignore por completo el texto mismo. También en "El recogimiento" nos encontramos con dos mujeres que hacen el amor "excitadas por las confidencias del pasado común en que compartieron al mismo hombre" (Mora *Escritura* 136). De nuevo, aunque de por medio haya la presencia virtual de un hombre lo que esas dos mujeres están practicando es un acto lésbico. Igual, si en un hipotético caso, dos varones acicateados por el recuerdo de una mujer que en un tiempo compartieron se disponen a realizar contactos íntimos y a entrelazarse carnalmente, estarían consumando un irrefutable acto de homosexualidad masculina. O bisexualidad en ambos casos. Por otra parte, "El recogimiento" también funciona como estructura triangular donde el tercero, no oye, no ve, no focaliza ni narra. Es evocado, y su imagen pone en acción el deseo de las dos:

Con los ojos más violetas que nunca, entrecerrados por el aletear del deseo, ella la había mirado fijamente, describiéndole, con lujo de detalles, las evoluciones sucesivas de un pene dentro de su cuerpo y de un hombre capaz de suspender los desenlaces del amor cuantas veces se le



antojara. Por discreción, ella había callado ante el testimonio, reconociendo, sin dejar traslucir ninguna emoción y en su fuero interno, que el fálico descomunal era el mismo que desde hacía varias noches la deslumbraba con sus peripecias (110).

### El sexo como mercancía

En el relato "Las amigas", donde tres mujeres hacen el amor entre sí, "tampoco sugiere lesbianismo" (Mora *Escritura* 136). De acuerdo, las mujeres se exhiben como espectáculo para clientes masculinos de un establecimiento dedicado al negocio del sexo como representación. Entonces ¿convendríamos, de acuerdo con las nociones de Gabriela Mora, de que en este texto lo que hay es pornografía? Estamos ante la presencia de la oferta y la demanda. La mercancía no es el cuerpo en sí, lo cual nos colocaría en el espacio de la prostitución, sino una *performance* donde se representa el contacto mutuo de las tres mujeres y se destacan, con énfasis, sus órganos genitales. Una alternativa al placer en la sociedad de consumo. Y los establecimientos dedicados a la pornografía ofrecen en su canasta una variedad de artículos de entretenimiento, incluidos los espectáculos en vivo. Sólo que en el relato no hay violencia de por medio, que para Mora es consustancial a la pornografía, lo cual es discutible y materia de otro ensayo.

### El orden bipolar estremecido

Tununa Mercado, como hemos visto, trata con las diferentes formas del placer sin esencializar. Hace converger, también sin traumatismos físicos ni morales, los goces de la carne mediante el onanismo, la homosexualidad, el bisexualismo y la heterosexualidad. Sin descartar, la compra-

venta del placer. Hay la presencia, además constante, de "la triangulación como uno de los mitos de nuestra cultura" (en Mora *Tununa* 80).

*Canon de alcoba* resiste diferentes lecturas, porque ahí se encuentra, lo que Lucy Irigaray, teórica del feminismo francés (!) denomina "a plural and multiple libidinal economy that is not based on the logic of an either or model" (en Logan 63). Parece que Tununa Mercado, entonces, no enarbola ninguna bandera, como no sea la del desmantelamiento del hegemónico constructo occidental de la heterosexualidad. O mejor dicho, su canon derriba el orden bipolar que asfixia a la otra sexualidad; y en sus páginas parece no haber espacio para la economía de la sexualidad matrimonial sancionada por la tradición judeocristiana, en tanto no hace referencias a la multiplicación de la especie, mandada desde el Génesis. Aquí sólo hay espacio para el deseo y su consumación sin atender a ninguna enseñanza que deslegitime al placer.





## Obras consultadas

- Bracamonte Allain, Jorge. "Los nefandos pecados de la carne. La Iglesia y el Estado frente a la sodomía en la Nueva España, 1721-1820". *LASA Meeting*. The Palmer House Hotel. Chicago, 24-26 Sept. 1998.
- Dario, Rubén. *El oro de Mallorca*. Ed. Introd. Y notas Carlos Meneses. Madrid: Devenir/El otro, 1991.
- "Abrojos" en *Poesía*. Managua: Nueva Nicaragua, 1994
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Tr. Ulises Guinazu. México: Siglo Veintiuno, 1996.
- *Historia de la Sexualidad 2. El uso de los placeres*. Tr. Martí Soler. México: Siglo veintiuno, 1996.
- Hill, Leslie. Marguerite Duras. *Apocalyptic Desires*. London: Rotledge, 1993.
- Lacan, Jacques. "Homage to Marguerite Duras, on Le Ravissement de Lol V. Stein". Tr. Peter Connor. In *Marguerite Duras by Marguerite Duras*. San Francisco: City Lights Books, 1987. 122-129
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosh, 1979.
- Logan, Joy. "The New Eroticism: Tununa Mercado's Canon de Alcoba". In *Love Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature*. Ed. Alun Kenwood. Melbourne-Madrid: Voz Hispanica, 1992. 57-73.
- Mercado, Tununa. *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Ada Korn Editora S.A., 1998.
- Montero, Oscar. "La periferia del deseo: Julián del Casal y el pederasta urbano". In *Carnal Knowledge Essays on the Flesh and Sexuality in Hispanic Letters and Film*. Ed.
- Pamela Bacarisse. Pittsburgh: Tres Rios, (Sin fecha) 99-111
- Mora, Gabriela. "Escritura erótica: Cristia Peri Rossi y Tununa Mercado". In *Carnal Knowledge Essays on the Flesh, Sex and Sexuality in Hispanic Letters and Film*.
- Ed. Pamela Bacarisse. Pittsburgh: Tres Rios (sin fecha). 129-140
- "Tununa Mercado" en *Hispanoamerica. Revista de Literatura* Año XXI, 62, 1991. 77-81
- Shaw, Donald L. "More Notes on the Presentation of Sexuality in the Modern Spanish American Novel". In *Carnal Knowledge, Essays on The Flesh, Sex and Sexuality in Hispanic Letters and Film*. Ed. Pamela Bacarisse. Pittsburgh: Tres Rios, (sin fecha) 113-127.
- Tompkins, Cynthia. "La palabra, el deseo, y el cuerpo o la expansión del imaginario femenino: Canon de alcoba de Tununa Mercado". *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. Spring:1992. Vol 7, 2. 137-140
- Uribe, Olga T. "Modelos narrativos de homosexualidad y heterosexualidad en el reino de los sentidos de Canon de alcoba 'Ver', 'Oír' y 'El recogimiento': tres textos de Tununa Mercado". *Latin American Literary Review*. Jan-Jun 1994. XXII, 43. 19-30

## Rueda o rueda

(a propósito del cuadro  
"Juicio del arte",  
apoyado en el Arte Clásico Católico)

Para Porfirio García

Todavía es evidente que la rueda tiene como función intrínseca recorrer, trasladar, hacia adónde?, generalmente para adelante, en el acto de avanzar, de dejar atrás, particularmente lo trillado, manido o muy gastado por el uso y la costumbre.

Ruedas que ruedan en retroceso, reculando, no son comunes que digamos, mucho menos haciéndolo para encontrar nuevas rutas, sino para instalarse cómodamente con el seguro baúl de las utilerías en-mohecidas, en escenarios ilusorios, escamoteadores de cualquier realidad histórica que demanda respuestas coherentes con su época y circunstancias específicas.

Las evasiones gratuitas quizás quepan en sociedades sobrealimentadas o en círculos de poder y clases sociales que habitan entre el lujo y el despilfarro. No es tratando de implantar teorías jaladas de los pelos a través de imágenes anacrónicas y obsoletas que se reafirma el valor del arte guindándolo de dogmas como muñeco de titiriteros. Ya no se valen las estafas, aunque brillen como sedas y metales ante paisajes difuminados.

Por primera vez asistimos a un preciosismo ideológico, a un caso de bordado que pretende con agujas doradas sacarle los ojos a los incautos, condenándolos a no ver con las pupilas bien abiertas el arte más valioso del siglo veinte.

Sólo cabe recordar que el nazismo condenó entre otros a Münch y a Ensor, obviamente porque el fascismo corriente es enemigo de las rebeldías, del grito por la autenticidad, por la desgarrada condición humana que todavía resuena con su inmenso eco en este fin de milenio.

David Ocón



otros **NO** seguirán : o le quedó **MUY GRANDE**



Cortesía del Frente Somocista de Liberalización Sandinista





# ¿SUBVERSIÓN, MODA O TALENTO?: EL MITO DEL VESTIDITO ROSADO

Los escritores compartimos un sentimiento de rebelión, de escondite, de travesura. Tantas veces se ha dicho que la escritura es un oficio solitario, y por eso precisamente lo escojemos (aunque quizás a veces, el oficio nos escoje a nosotros). Porque nos permite el espacio de decir, pensar, imaginar, sin más límite que el que nos imponemos a nosotros mismos a través de nuestro pudor, uno de los obstáculos que tenemos que vencer para lograr cumplir el fin último de la escritura: plasmar la esencia del ser humano.

Es una de nuestras funciones integrales: comunicarse, hablar. Pero cuando dicha función está obstaculizada por algún motivo, el ser humano busca diversas formas para expresarse, y de ahí al arte o a la literatura, solo hay un paso.

Para las mujeres, ejercer el oficio de la escritura es sin duda una doble subversión. Un espacio secreto donde puede “decirse” lo que no se debe ante los demás, sobre todo para no violentar el orden cultural impuesto en el cual se prefiere que la mujer ocupe un lugar discreto: Ese espacio arrebatado al silencio

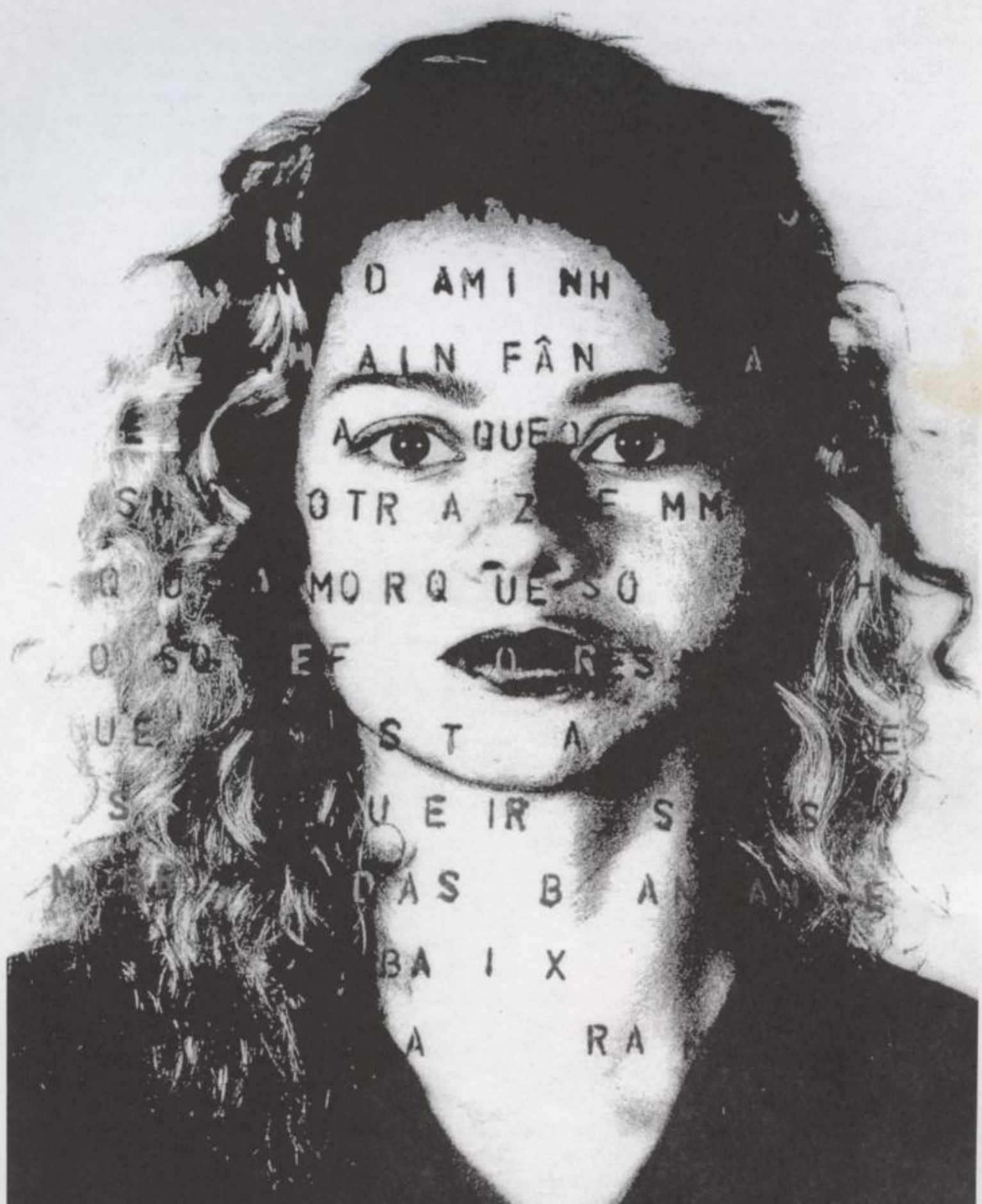
buscaba desahogar lo que el lenguaje verbal, la supuesta moral y las buenas costumbres impedían expresar.

Con el transcurrir del tiempo y la historia, las mujeres han ocupado su espacio en el campo artístico y literario, de manera discreta al comienzo, y de manera más obvia y numerosa en los últimos años de este siglo.

Hacia los años 70, en pleno furor de las luchas feministas, en una época en que todas las convenciones fueron cuestionadas, en que muchos navegaron en el idealismo de diversas ideologías o religiones, Hélène Cixous hacía en Francia una lectura muy personal de los textos de Freud, una lectura que la hizo acuñar el término de “escritura femenina”.

Cixous partía que al nacer todos somos bisexuales y que la trayectoria edípica, considerada como un desafortunado requisito cultural, es la que nos lleva a la heterosexualidad, o sea, a definimos culturalmente como hombre o mujer.

**Jacinta Escudos**



D A M I N H

A I N F A N

A Q U E D

O T R A Z E M M

M O R Q U E S O

O S Q E F O R E S

S T A

U E I R S

D A S B A

B A I X

A R A



Pero al ser solicitada de dar una definición del término, su propia autora se niega: "la escritura femenina no puede definirse, pues al hacerlo amarra y limita la escritura de las mujeres. Y la literatura no se trata de eso". Curiosamente, para Cixous, el término es tan amplio que gusta de mencionar como autores de "escritura femenina" a Jean Genet, James Joyce, y al mismo Gustave Flaubert, gracias a su "Madame Bovary". Y agrega para aclarar el concepto, que precisamente el carácter bisexual original del ser humano es el que permite que, tanto hombres como mujeres, participen de esta categoría. Ambos como ejecutantes de creación, gestación y parto.

En estos tiempos modernos, se ha dado mucho en hablar de "literatura de género" y "literatura femenina" y desafortunadamente se ha caído en una aplicación masiva y automática de ambos términos para etiquetar el trabajo de todas las escritoras y poetas.

¿Qué nos lleva a creer que una mujer que escribe libros la convierta de automático en una escritora de literatura de género o literatura femenina? ¿Qué se entiende exactamente por literatura femenina? ¿Cuál es su temática y cuáles son los requisitos para clasificar en ella?

Es cierto que muchas escritoras y poetas concentran su temática en la intencionalidad de describir las intimidades del ser femenino, de reivindicar sus funciones y particularidades, de denunciar los desequilibrios y limitaciones sociales y culturales. Pero no es la práctica de todas las escritoras.

Caracterizar el trabajo de toda escritora como "literatura de género" me parece inadecuado. Me da la impresión que muchas veces, la ecuación aplicada

reza: "es mujer, por lo tanto, escribe literatura femenina". Pero ésa es una trampa demasiado fácil. Tan fácil como el reflejo tácito, impuesto por años de práctica cultural, con el que a las niñas se les viste de rosado y a los varoncitos de celeste. O en el que en las fiestas o reuniones sociales, las mujeres se aglomeran en una parte y los hombres en otra.

Quizás se pretendió que la categorización de "literatura femenina" se convirtiera en una reivindicación o un reconocimiento de la mujer ejerciendo el oficio literario. Pero con el tiempo ha degenerado sobre todo en un arma de doble filo, pues la existencia de dicha categoría ha servido también para impulsar todo un mercado en el cual, la calidad literaria estrictamente como tal ha sido muchas veces relegada a un segundo plano.

Ya de por sí, se supone que el ejercicio del oficio literario por parte de una mujer resulta una actividad subversiva. Pero encajonar de automático su trabajo bajo la viñeta "literatura femenina", sin tomarse el empeño de examinar a profundidad los aspectos y la temática de sus escritos, y no hacer una lectura que vaya mucho más allá de las categorías biológicas, me parece discriminatorio.

Lo más lamentable es la sumisión y hasta el entusiasmo con el que nos hemos dejado imponer esa viñeta. Intentar categorizar el trabajo de las mujeres simplemente a partir de nuestra biología es continuar con la imposición del vestidito rosado, y no veo por qué tengo que aceptarlo calladamente ni enorgullecerme de ello. Si mi intención y meta es escribir literatura de calidad, el dejarme amarrar una camisa de fuerza es contraproducente.



P E Ç O

COM OS

OLHOS MEU

CORAÇÃO UM

PEDRÃO DE

P. K P W L

AMINHÃO

NAVEGA

ITINÁRIO

ROTAS

CABÇA

PUXO PULOS

OS AMINHABO

SO M O V W POR QUE E E M O V W L

NOTA W L

→ PIMENTA



No solamente en el momento de la escritura como tal, sino peor aún, cuando un lector se aproxime a uno de nuestros libros porque ese lector ya llevará una noción preconcebida, la que le regalamos gratis insistiéndole en una mal entendida etiqueta de "literatura femenina".

Si bien es cierto que la biología puede dejar un sello indiscutible en el texto literario, tampoco debemos olvidar, como plantea Cixous, que se nos impone desde pequeños la construcción de una identidad social a partir de una coincidencia sexual con nuestro ser biológico, que no siempre es afortunada. Y si no, acerquémonos más a la literatura homosexual y lesbiana, para darnos cuenta de los terribles conflictos que muchas veces sufren quienes se sienten encerrados en un cuerpo que no corresponde a su interioridad.

Mientras que en Europa, la discusión sobre si el término "literatura femenina" ya está más que agotada, las escritoras centroamericanas estamos aún en pañales. Aún intentando romper esa tácita división literaria del trabajo, más aparente en unos países que otros, donde los hombres se dedican a la prosa en todas sus manifestaciones y las mujeres se dedican casi exclusivamente a la poesía.

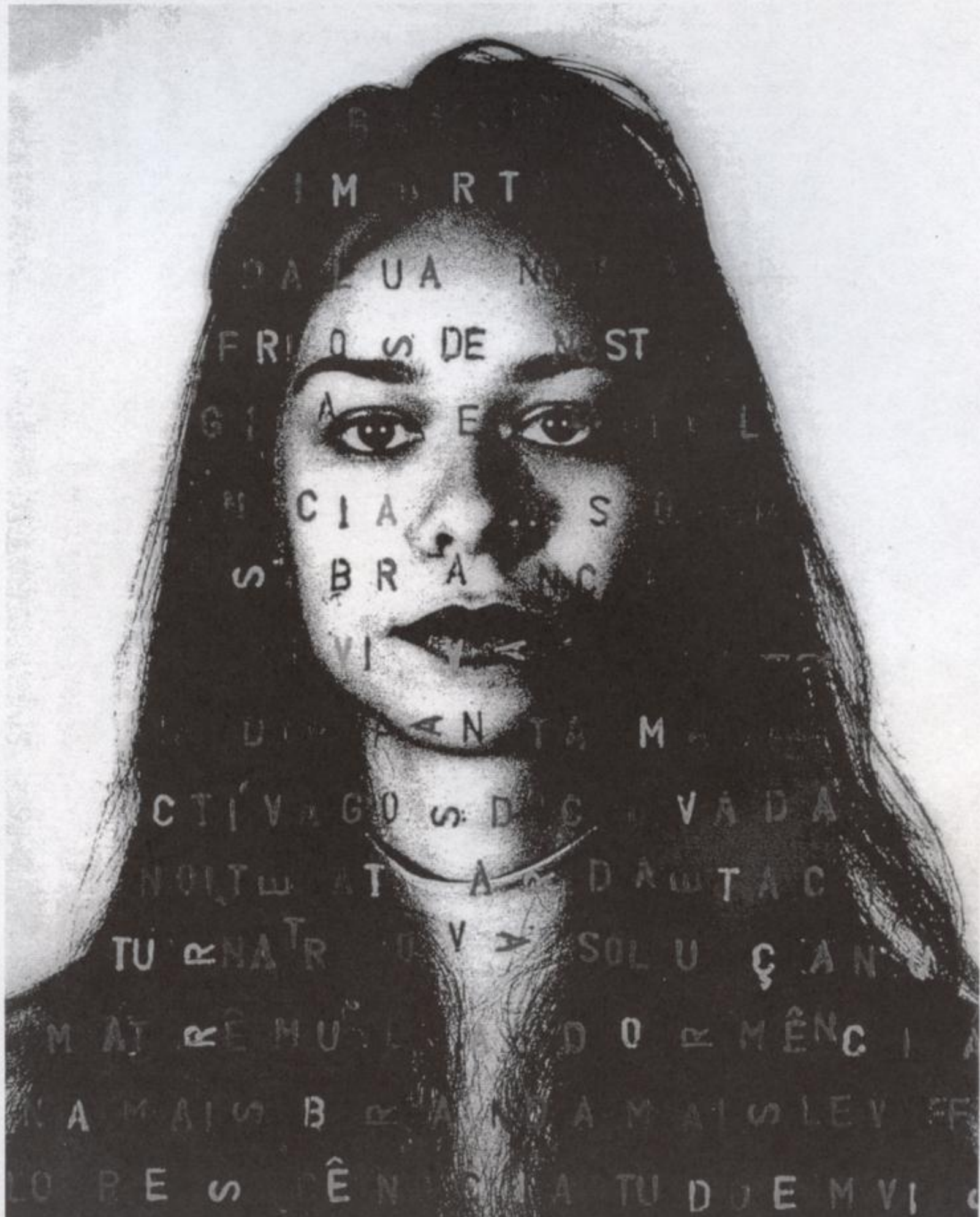
Para el lector, es importante acceder a los escritos hechos por mujeres con una mentalidad amplia, sin etiquetas, aceptando el reto y la aventura de encontrar en dichos textos planteamientos y propuestas inteligentes y de diversa índole, y no únicamente los estrictamente circunscritos al ser femenino.

Para las escritoras, es importante romper las jaulas culturales, sociales y del lenguaje, vencer el pudor interno y la timidez que nos impide hablar de nuestras

preocupaciones y deseos desde el punto de vista humano, para poder no solo construir una literatura de calidad, no importando el género que escojamos para ello, sino y sobre todo, rebelarnos ante la auto-complacencia, el facilismo, el oportunismo y la auto-lamentación.

Recordemos que cuando comenzamos a escribir, lo hicimos en un gesto de rebeldía, como un desafío a lo que nos rodea. Y que la literatura es como esos pájaros que cuando se enjaulan se resignan ante los barrotes, se mueren de tristeza, se asfixian o se dejan morir porque olvidaron que saben volar.

**Jacinta Escudos**



I M RT

UA

FRIO S DE ST

CIA S

BR ANCO

VI

N TA M

CTIVO GO S D C VADA

NOLTA AT A D A T A C

TU RNATR V SOLU Ç AN

M AT RÊ H U D O R M Ê N C I A

A M A I S B A N A M A I S L E Y F F

L O P E S Ê N G I A T U D O E M V I



## ¿Existe Todavía el spleen?

A veces en la noche oscura de mi retiro sueño  
Con la lámpara encendida  
Gastando lo que queda  
De sebo en mi Alma  
Vivo aquí pero de nada soy dueño  
Por los cortos días de invierno  
Y las largas tardes de verano  
Solo y loco en mi cama  
Me atormento en la calma.

Sueño que soy un calzón de mujer  
Apretadito  
Tanto tanto  
Que un día me quieran ensanchar  
Sueño que soy un calzón de mujer  
Todo hecho de encaje fino  
De terciopelo o de raso  
Blanco rojo  
Negro  
O tal vez color de rosa  
Sueño que soy una cosa bonita  
Chiquitita chiquitita  
Que tal vez llevo perlas  
Flores o liga  
Pienso también que no me quedaría mal un frufú  
Por delante  
No puedes saber todo lo que tengo  
En mi mente  
Me imagino estirado sobre tu piel olorosa  
Como majuelo  
Debajo de tus medias  
Y refajo  
¡Ay! quiero que me roce tu cuerpo cuando te sientas  
Con tu barba negra  
Como bosque de retoños  
Y cuando ya estás feliz  
Que riege el suave manjar  
Transparente de tu placer  
Y rosangre  
De tu esterilidad  
Después  
Cuando por mucho tiempo  
De tí llevaré el café tufo  
¡Oh! quiero de tus manos sufrir la crueldad  
Quiero que me frotes  
Con jabón y cloro.

Y tu me dices que soy un animal divino.

**Norbert-Bertrand BARBE**

# CATALEJO, CATALEJO, CUÁL ES LA LITERATURA

# MÁS BONITA...

Ecos del VII Congreso de Literatura Centroamericana



Khalil Rabah

*Leonel Delgado Aburto*

De una imagen fijada por Sergio Ramírez, quiero sacar una consecuencia paradójica. Ve Ramírez a las elites centroamericanas peleándose por el catalejo para divisar las culturas nacionales, es decir, el folklore y sus derivados (*Estás en Nicaragua*, pág. 59). Mi alarma – la consecuencia que discuto – es que, de vez en cuando, las elites letradas (los escritores) reproducen un parecido comportamiento.



Se pudo percibir en el recién concluido *VII Congreso de Literatura Centroamericana*. Una ocasión perdida del diálogo entre la crítica y la creación. Para los organizadores fue cuestión de llenar lecturas, siguiendo el guión de la celebridad, o el itinerario de las edades de los creadores nacionales, con algunas pocas excepciones. A simple vista eran estos los puntos centrales del Congreso, incluida la fiesta ofrecida por el Dr. Alemán. (Por cierto, en un momento en que cualquier congresamiento político no le caía mal.)

La crítica tuvo que conformarse con los laterales. Pero tampoco aquí hubo demasiada profundidad, en general. Privó la crítica sin perspectivas. Sin perspectiva histórica y sin perspectiva teórica. Exagero, quizás, urgido por mostrar mis preocupaciones. Es lógico que en este tipo de eventos, florezca cierta crítica turística, coyuntural y merodeadora. Soportable hasta cierto punto, si es que se equilibra con crítica más sustanciosa.

Pero en Managua, se hizo evidente la ausencia de perspectivas de conjunto. Me refiero a balances sobre metodologías, debates, figuras, grupos. Y, por supuesto, a la diversificación de temáticas y, sobre todo, épocas literarias y propuestas teóricas. ¿Podía el comité organizador subsanar estas ausencias que constituyen una de las más decisivas carencias de los Congresos de Literatura Centroamericana en general?

Para eso se requeriría catalejos menos obtusos, o, si resulta esto demasiado indelicado, menos supersticiosos. Pareciera que la "reconciliación" como figura "civilizadora", debida al pacifismo de los 90, obliga a presentar ante el exterior la visión de un vistoso y armónico corpus literario "nacional centroamericano", cuyo punto de apoyo son los escritores de más fama.

En eso estuvo de acuerdo, al parecer, toda la comunidad letrada nacional. Al extremo de que hasta el presidente de la República se dio por aludido. Es cuestión solamente de no perder la oportunidad de usar el catalejo y

repetir: la literatura centroamericana sigue gozando de una armónica buena salud.

#### *Amenaza de "balcanización"*

Por desgracia, la literatura centroamericana es como el rey desnudo que pasea haciéndose pasar por vestido. Su enfermedad secular, no termina en la fama de uno u otro escritor, y en el correspondiente estudio que se le dedica en la Universidad tal del extranjero. Tampoco acaba en el besuqueo abusivo de los creadores entre sí. La pobreza cultural hará mitos y llenará su agenda con lecturas de consagrados. Pero la agenda secular, modernizadora, esa que debía completar la crítica, seguirá pendiente.

Creo que lo que debe cambiar son algunas perspectivas con que se organizan estos Congresos de Literatura Centroamericana. El proceso de posguerra es, entre otras cosas, un reto a la imaginación. Porque no se trata de fingir una armonía turística, sino, por el contrario, de presentar un abierto y enriquecedor debate crítico, contrafigura de una democracia en construcción.

Los CILCA llenan ya todo un ciclo en la vida literaria centroamericana. Uno de sus dilemas fundamentales será la forma en que los centroamericanos se apropiarán de dichos eventos y para qué. Por un lado, estos congresos pueden quedarse en epifenómenos del fin de la guerra, ser meros acontecimientos laterales y sin mucho significado.

Por otro lado, la apropiación corre el peligro, como el reciente Congreso demostró, de devenir en un neoacademicismo centroamericano, donde la crítica es sólo la nota al pie de los figurones literarios.

Desde ahora, los grupos críticos independientes de Centroamérica, y de fuera de la región, deben ponerse en guardia ante estos dos peligros. Nada ganaríamos, más bien perderíamos, con la banalización (que sería en verdad una vandalización) de esos foros. En todo caso, los futuros Congresos deberán poner



frente a frente, con espacios más equilibrados, a creadores y críticos.

En el Congreso de Managua, fracasó, por la precipitación organizativa tal vez, la mesa de teoría literaria, neurálgica y central para interrogarse por el sentido que tiene la palabra literatura en la región, la forma de acceder críticamente a ella, y la manera de escribir su historia o historias.

No se discutieron para nada los posicionamientos intelectuales de los críticos versus la literatura centroamericana. Es decir, hasta dónde influye a la perspectiva crítica, el hecho de provenir de una Universidad extranjera o de un círculo de estudio regional. Tampoco osaron los organizadores del Congreso traspasar fronteras disciplinarias. Hay hasta ahora poco contacto de la crítica de la literatura centroamericana con la antropología, la culturología, la historiografía, etc.

Pero fueron obviadas también fronteras meramente geográficas. ¿No tendrán nada que decir de la literatura centroamericana los críticos caribeños o hispanoamericanos en general? ¿Nada que ver la literatura comparada con nuestra literatura? ¿Nada que decir la teoría literaria global sobre la producción cultural de esta dolida subregión?

En este sentido, la carencia de autoridades críticas, de mesas redondas especializadas, de clases magistrales (de críticos, no de escritores) fue más que notoria.

Una cosa igual de lamentable fue la poca variedad de temáticas, en relación con la periodización de la literatura centroamericana. O sea, se sigue prefiriendo lo que tiene alguna suerte editorial, lo que está de moda.

En mi reseña del Congreso del año pasado, el de Panamá, auguraba, un poco cómicamente, el renacimiento de lo güegüencesco y dariano. Suponía yo que habría algo de eso en el Congreso de Nicaragua. Pero el período colonial, tanto como el modernismo, no se diga las eventuales relaciones con figuras extrarregionales (en el centenario, por ejemplo, de Borges) fueron dejados del lado. El catalejo por ver los árboles ha olvidado el bosque.

Se me dirá que no todo fue tan escatológico en el Congreso de Managua. No lo niego, un encuentro académico a veces enriquece hasta por defecto. Por otra parte, eran obvios los problemas económicos del evento. Ya se sabe, por los historiadores, que las elites centroamericanas se caracterizan por no pagar impuestos y por compartir poco con los pobres y con las letras.

Aun así, dependerá de la comunidad crítica y de algunos escritores no viciados con la creencia que ellos son "la nacionalidad", el que se mejoren las perspectivas de estos congresos. Ya el de Guatemala del próximo año es todo un reto. A ver si por fin la literatura y la crítica hablan de tú a tú, si se enriquecen y diversifican los debates. Si la amenaza de "balcanización" se desvanece.





7 Klamino  
97





# 20 páginas arrancadas a un cuaderno de pintor

Pedro León Carvajal

1

**Batallo durante cinco horas con el cuadro que me empantana y corrompe la vida.** A mano limpia, a rejo pelado. Me aviento al vacío en alas de la intuición. Y sufro de vértigo, como era de esperarse. No predispongo arquitecturas, ni preconibo espacios imaginarios. Aprieto la mano demasiado, se me cansa el pincel, se queda calvo. Me empeño en los dibujos más tercos, en los irresolubles. Insisto contra ellos. Mortificaciones heréticas, digamos. En consecuencia deberé tener la paciencia muy menoscabada. Mientras el mundo afuera sigue cerrado en los nudos y las muecas de su hostilidad.

2

**Un día viene a ser el infernal, dando vuelta despacio sobre sí mismo.** Hasta que finalmente es de noche. Me baño, me defiendo del calor canicular, respiro. Cupieron hasta cíclopes en el elenco. O los que estridentes contra el metal de la reja de la calle me dejaban en añicos el sueño de la siesta. Todo en grumos, en bloques que coagulaban contra el perfil flaco de mi suerte. Unos que acarreaban un circo de demonios en la espalda. El extraviado, el que había perdido a su madre en una apuesta. La pubescente callejera, preguntando por el Chile. Otra queriéndose meter el mundo entero en un agujerito que le olía feo. De repente la simple normalidad parecía irreversiblemente lejos. Mis dibujos, mis pinturas relegados, trabados en enrevesados nudos. A contra mano de aquel mundo trasturcado y heterogéneo que se me había colado puertas adentro. Pero yo, dele que dele, de terco, de pintor, de testarudo.

3

**Y todo ha comenzado tan sonsamente. Vos estás parado en la puerta de la calle,** oyendo las sandeces borrachas de un sencillo biznieto de Samuel Belibeth. Se rompe otro instante cuando te llaman la atención unas adolescentes que cruzan la calle, sucias, restregadas de tierra, lodosas, parece que las hubieran revolcado a cielo abierto. Gritar sus nombres: Griselda, Starlette, Yesenia. Todo fue llamarlas y ellas acercarse...

Rezo y pido en contra del alma de este día. Rezo y pido por la salud y la cordura de mis gestos



**Dedicado a un dibujo, el horrible, el grosero, el de modales ordinarios.** Aunque propone una arquitectura indesgonzable y se encamina sobre una puntuación muy prosódica. A pesar de oponerse y malcriarse contra las reivindicaciones más sentidas de las sobadoras de gorriones nacionales. Hueso medular de mi tarea en casa. Para los números de esta fecha, el dibujo espera. Recesa, colgando umbilical de un cordón blanco, hasta que amanezca mañana, estigmatizado ya por unas estocadas de fondo.

**Y nada de haberlo atacado a bulto, sino al centavo, artesanalmente con unos** delectos de paciencia, que ni Hecatónquiro Gambay. Centímetro por centímetro, con un pincelito flaco. Progresando graduales las tintas desde las más delgadas neblinas hasta las cerradas en los más espesos follajes, en las más densas humazones. Arrinconándolo pasito a pasito, con los dedos amarrados en el mayor disimulo. Restándole miligramos con progresivos baños de aguada. Dejándolo que repose, que recobre el aliento, que se desahogue por la fermentación de la pulpa de su propia voluntad. Concediéndole unas pausas de refresco para arrancarlo suavemente de los rudos farfullares dondo pudo encharcarse. Vigilándolo desde todos los ángulos que habrían cabido en una tela de araña...

Un dibujo no es todo en esta vida. Pero por el día de hoy, más los de ayer y anteayer, es como si lo hubiera sido.

Me explico y justifico?

**Desvelado, de buen humor, esta mañana voy al mercado. Con algunas preguntas girando** como asteroides en el corazón de mis bolsillos:

Es el humor el que fluye jeanjacquesrousseauianamente limpio desde adentro de uno, y es el mundo el que lo corrompe y ennegrece? O es el humor el que a veces nos fluye amargamente ennegreciendo la transparencia del mundo?

O esta otra consideración reflexiva: Alegría pura del cuerpo de quien al anochecer ha almorzado vulva cruda de gata, casi, de tan lampiña. Pero alegría, de obispo. Y el mundo entero me responde desde todos los puntos de afuera hacia todos los puntos de adentro. Me sonríen los niños en el trayecto hacia el mercado.

**Por la tarde, mientras hegemoniza a solas la lluvia canicular, le pasamos revista a varias** series de dibujos de años anteriores. Delectando en ellos continuaciones, profundizaciones, complementaciones posibles.

**El humor retrata unos coágulos que van junto a las nubes hacia ninguna hora. Punto** donde coinciden unos deseos crudos, sin rostro. Respiración del siglo, zancos del sábado rodando sobre pellejos sin presagio. Cuál fue al fin el final de las tierrosas? Qué destino tuvieron sus revolcadas vulvas? Tiempo de tripas de trapo con que rellenar flatulencias biográficas. Nada para los currículos -

Recesivos, barcos sin ciudadanía en sus lagunas de prórroga. Las calles siguen vacías, huérfanas de geroglíficos abortivos. La luna teje el olvido sobre unos equinoccios cojos. Ante la suprema indiferencia de hormigas y lagartijas.

Hasta que casi a las siete: el teléfono.

8

**Trabajo toda la mañana en la solución de otro dibujo irresoluble. Puntuación y arquitectura.** Al final lo estoy viendo con un ojo de desencanto y otro de tropezón, mal empericuetado, con ojeras verdes, como vieja maquillada sin espejo. Pero pasa. Vale. Ahora espero que se llene el barril de agua, espero que se seque la ropa tendida en el alambre, espero que pase la pausa de mi siesta... para regresar a pintar.

Dormido sigo obsesionado por la acomodación de no recuerdo qué elementos, buscando ritmos, ajustes, calces, armonías, disonancias, contrastes finales. Aunque una vez despierto sigo siendo el mismo de ayer. Ay de mi diente cariado, ay de mi antejo tuerto, ay de mi billetera vacía

9

**Oigo radio toda la mañana, avanzo en el ataque del dibujo irresoluble. Sin empacho de recular** unas cuantas parasangas, renunciando a un color, lavándolo. Para atacar encima con una franja de negro categórico atravesándolo de orilla a orilla. Pinto y despinto, apuesto así a encontrarme diferente de lo que hubiera calculado ser sin pintar nada.

Sólo existe una sustancia, insiste Giordano Bruno. Y todo es uno. Mi almuerzo por lo tanto serán puros frijoles cocidos.

He medido las hojas, 24 x 18 pulgadas (61 x 45 y medio centímetros) En consecuencia, heme puesto y peinado para almorzar geoméricamente con los dedos.

10

**Ha sido ésta una manga de semanas regulares, concatenación de unos días asentados** regularmente en la realización de nuestros fatalismos pictóricos. Aburrimiento ubérrimo. Menguado por nuestras aspiraciones escribanas. Saludemos a semejante tiempo con el sombrero de la cabeza izquierda

11

También la lagartija es pintora. Lo he comprendido ayer al sorprenderla sobre un filo de alfajía del cuarto del fondo. Pinta ella, copia tan minuciosamente como puede la puntuación cromática de su entorno, sobre la transparencia de su propia piel. A veces la copia quizás no sea tan exacta, pero ella hace lo que se puede. Sin excesivas consideraciones sobre la rigurosidad de sus intemperies, ni sobre la fragilidad de su existencia particular.

Todo es Uno.

Somos pues del mismo oficio. De allí la mutua simpatía. La seriedad de mi atención hacia la geometría de sus acrobacias. A través de ellas me alcanzan unos signos, que leo entre silencios. De silencio a silencio.

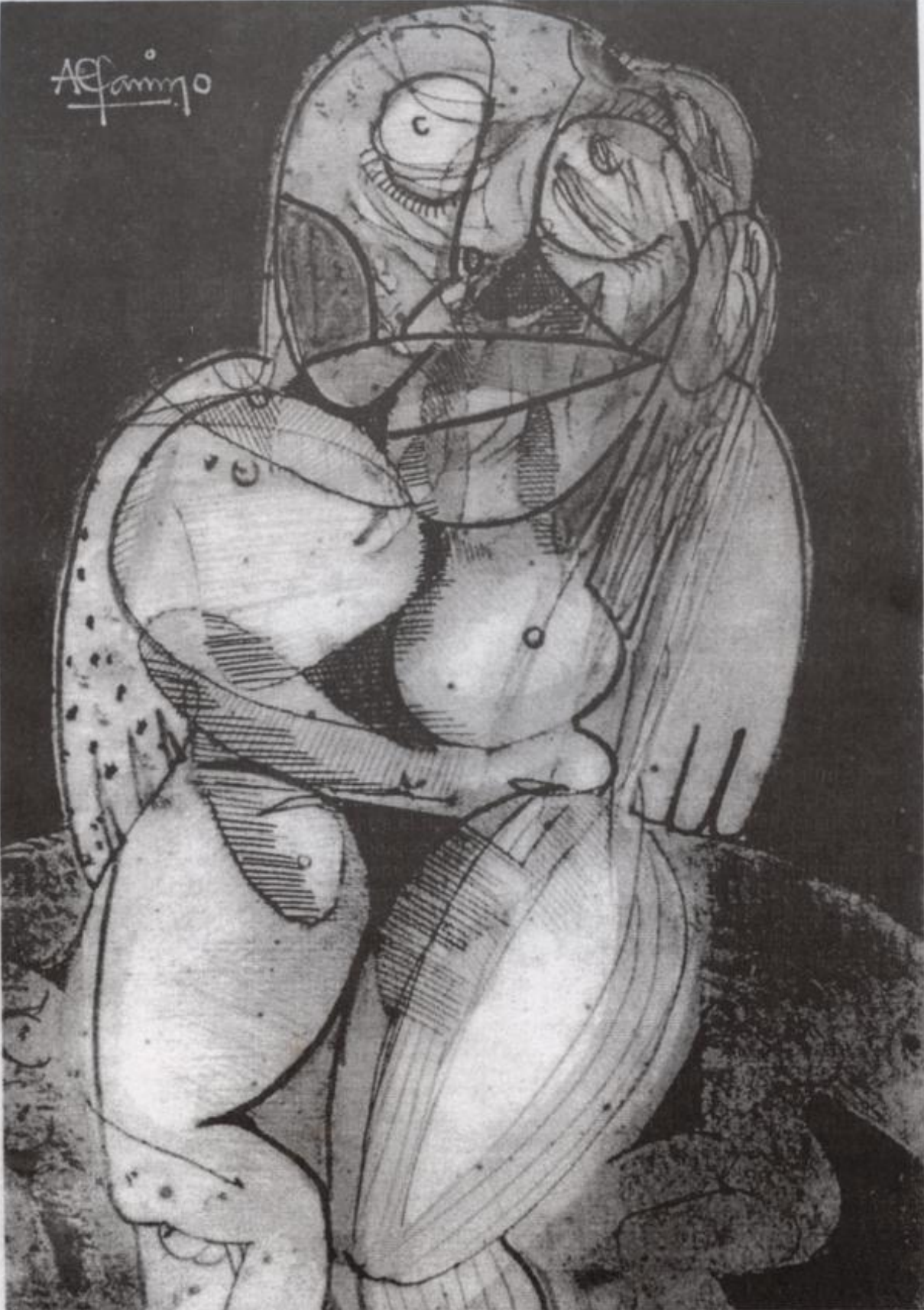
12

**La mañana consumida en una expedición al mercado y en las rotundas conclusiones** de los irresolubles dibujos. Del mercado: las tintas del matalotaje, escoger el ayote que más se pareciera de cuerpo entero a otro ayote pintado por Carlos Montenegro.

La zanja del cauce, limpia por las lluvias, unas cuantas basuras dispersas a salto de canguro, el cemento del lecho y los taludes exponiendo una demostración visual de sus texturas, un parche descascarado donde han quedado retratados la orientación, el ritmo, la velocidad y la fuerza de las correntadas arrastradoras de toda la basura de este mundo. Qué quedó?



Alcorno



Un guardafango retorcido, sarroso, acongojado, un paraguas infantil desvarillado (sin máquina de coser, sin mesa de auto disección espiritual), con sus colores terminales roídos furiosamente por el sol canicular y por la lluvia. Un hilo grueso de agua culebreando por el fondo, una exageración de matorrales hirsutos e intonsos.

El cauce no es río. Pero de todas maneras los arbustos y matorrales de la orilla, calcinados de sed, estiran su ansiedad hacia el olor del agua que ha corrido.

13

**A mis dibujos les doy tiempo. Que piensen solos todo lo que quieran. Avanzamos, pues, despacio. Por milímetros. El asunto está en que manifiesten sus temperamentos. Y no el mío.**

14

**Me desvelo enterándome de las noticias de este mundo. Pero al despertar al día siguiente quisiera transmitir mis propios partes. Las novedades más importantes fueron las que pinté. Noticias que irremediablemente llegarán a sus destinatarios. Que no quepa duda.**

Pero lo de los dibujos es todavía algo más. Algo más vi moverse al otro lado de las neblinas en las que me absorbían ellos, quiero decir. Pero te lo digo después. Ahora es hora de almorzar.

Guiso de ayote, pipianes y chilotos. Más las rodajas de aguacate crudo. Y las tortillas.

15

**La lona de estas últimas semanas pareciera seriamente en vísperas de una solución satisfactoria. Asunto de seguir hasta el final con los mismos movimientos y ritmos de las frases ya esbozadas. Y tampoco es nada, que es exactamente lo que nos proponíamos. Sólo forma, ritmo, espacio, movimiento, puntuación, arquitectura, atmósfera y temperatura.**

Sueños no registrados, impregnando apenas, fugitivos, el légamo absorbente, el suelo poroso de la memoria. Eso no dijimos. Noticias de los sueños. Noticias que los noticieros nunca hubieran sospechado, ni habrían podido digerir.

Los noticieros de tv, los diarios impresos, son metáfora. Mis verdaderas noticias son las que ruedan trabadas en la corriente de esos sueños, las que meditan entre sus patas los insectos, las que me soplan en reojos y parpadeos las pinturas desde su esquina los dibujos agazapados en un fólder, las que pronuncian los goznes herrumbrados, las coyunturas, el arteriaje vertebral del cuerpo universal de la Naturaleza.

Atanores de comunicación que se establecen entre la tinta de los dibujos y el óleo de las lonas. A veces ladinamente, de soslayo, virtuales. Soluciones que se desplazan inalámbricas. Sabiduría muda de los dedos. Especulaciones gestuales. Conversaciones tramadas entre mundos ilegibles.

16

**Después ha llovido otra vez. No tocamos la lona con los pinceles. Tocamos en cambio unas rendijas apenas enmascaradas por un bozo ralo. Bicho imberbe. Ahora: desánimo, pereza de pensar, la imaginación roncando en sus cavernas favoritas. Mientras lo poco que ha quedado en la vigilia: manduca en abstracto, se entrena en el arte de esperar, digiere prórrogas.**

17

**La luz metiéndose en el metabolismo de las plantas. Arquitectura y puntuación, como en los andamiajes que desvelan al pintor. Maneras elípticas de aludir a un Todo. Orquestación y esqueleto de unas escalas de figuras. Vos, lector, con una lápiz ibas subrayando, encerrando en un círculo ciertos términos. Para observar por separado su comportamiento en otro contexto, sus posibles intenciones particulares. Observarlos, con el microscopio que vos guardabas en un estuche, amén de otros instrumentos mingitorios.**



Responde uno al teléfono, el capítulo se nos encoje. Hay una fiesta. A las diez de la noche, enfrente del portón, en un Toyota blanco, vienen por vos. Escribir o pintar lo que quedara... serían unas ganas decapitadas sangrando por las venas del cuello. Tus dibujos se retiran a dormir refunfuñando. Mientras vos te comportás como un salvaje más o menos sociable.

18

**Aparecés con un caballo inesperado. Vos lo arrastrás desde los bigotes hasta la acera** que exclusivamente. Mientras en lo barrido de la mañana: los borrachos, que se tragaron todo el tiempo que iba brotando de las venas decapitadas de este día. Por eso escribíamos en rojo (o sea, escribir con cribas). Hora de estirar hacia atrás el pescuezo del caballo. De decir cumplimos con los trámites de tus lapsos finisemanales. Escaleras de aeropuerto, tenedores de las comiderías, botellas de tus circunspectas cervezas.

Después los sueños se sobrepoblaban, se sofocaban en la abundancia de detalles, caminaban con excesiva prisa, demasiado ansiosos por mirar lo que todavía no has vivido. Tampoco es que ahora te parezca tan urgente escribir nada. Aunque el domingo hubiera tenido aquel estilo de desfile, aquel orden anecdótico, aquellas simpatías irredarguibles.

Cómo le explicaba uno a ella que tus mejores amigos alemanes tenían 170 años de muertos?

19

**Segunda cartulina de 70 x 50, que no me lleva a ningún remate rotundo, sino que** demuestra una manerita de irme jalando de enredo en enredo. La voluntad más que absorta: alienada. Y nadie pareciera capaz de ningún verso. La música del radio, el humo que repele a los insectos, la lechagria con cacao y miel, la visita cotidiana de los vendedores de tortillas. Las cartas que nunca escribo, pero cuyos párrafos hilvano mecánicamente mientras las manos me cumplen maniobras sobre la cartulina y la mente busca sus lapsos blancos, sus desprendimientos, sus flotaciones en el éter de la distracción. El colmillo, la billetera, los anteojos. El saldo que arrojaría todo. Machacar en añicos las arrobas que de sueños pudieron sumarse a nuestra memoria, la destructora. Teoremas afectivos crónicamente irresolubles. Todo empuja al completamiento de unos ciclos, rotundos como la circunferencia de las tortillas.

Estos eran los días de plenitud de tu vida? Empujás, sumás, restás, peleás contra la lenta acidez de la tinta. Cómo aguantaste digerir la misma bazofia durante todos los días de tantos años?

Pero era más que eso. Borradas todas las ilusiones, todas las perspectivas de progresión que habías considerado en tu juventud. La realidad se te va poniendo demasiado insípida. Desaparecés sin margen entre unos goces puramente primarios y otros francamente abstractos.

Ahora bien, llegás hasta el punto donde tendrías que comenzar una nueva cartulina. Pero donde debieras guardar las ganas de pintar, pareciera quedarte pura frustración. Sin embargo, no es que en los combates anteriores hubieras salido tan mal librado. Tampoco es eso. Sino algo otro. Sin pasaporte y sin retrato. Achaques tal vez de la edad que vas teniendo. Francamente.

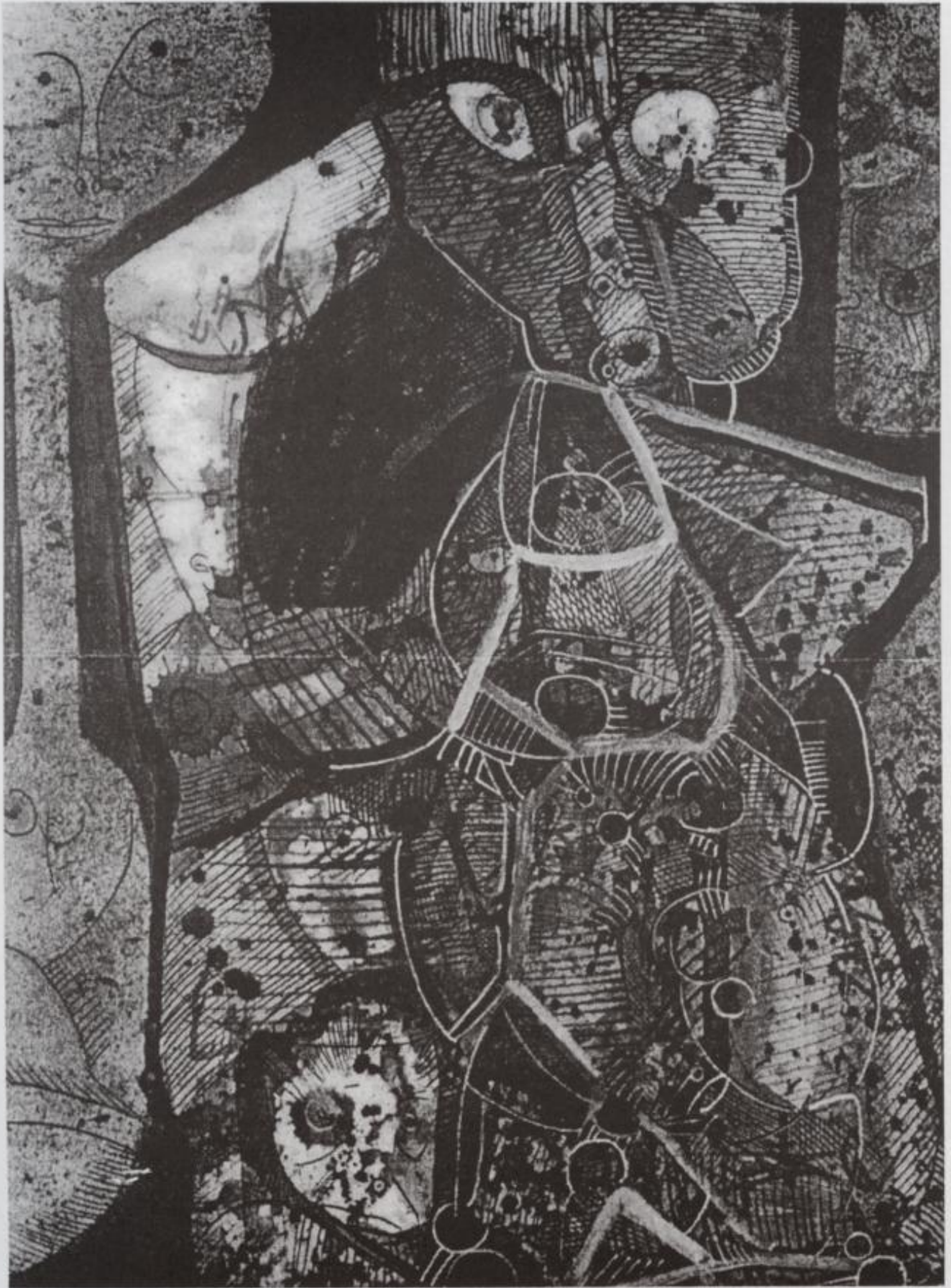
Te resumo? Inquietudes que duermen y se levantan con vos, que esperan pacientemente durante todas las horas que te abstraés en pintar o dibujar. Después, cuando viene alguien, no tenés nada de verdad que platicarle. Pero siempre sentís la necesidad de decir algo, de hablar algo. Por eso esas pláticas de ayer. El puro ruido de tu voz, sus costumbres tonales, sus manías estilísticas.

20

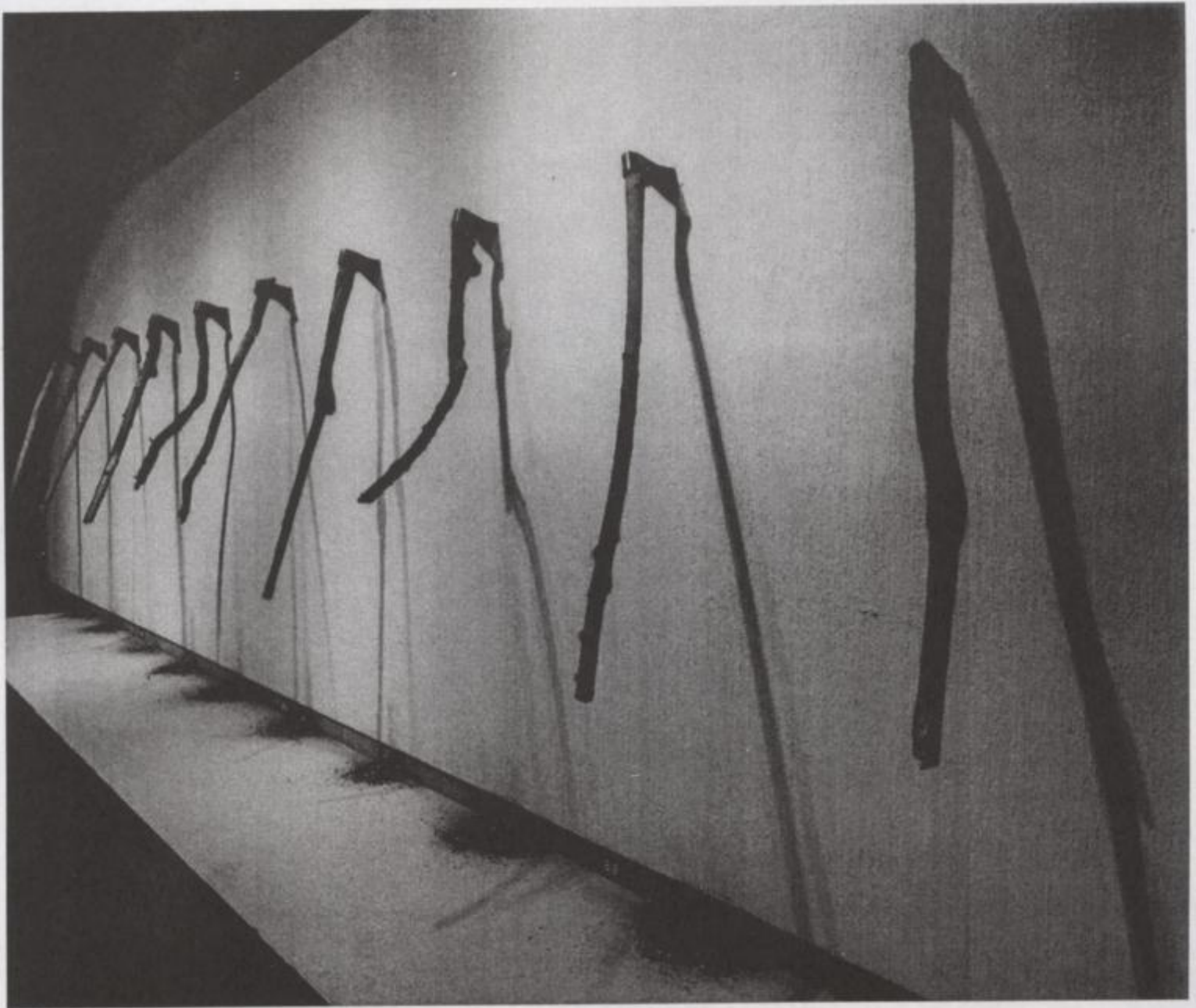
**Siembro unos cactus al anochecer, bajo el filo de la luna incipiente. En mis horas** de estudio retomo la lectura del Nolano. Es así que encuentro lo que me reconcilia. Unas frases que subrayo, las que cierran las Eneadas, de Plotino:

*"- , una vida que se aparta de las cosas de este mundo, que se siente a disgusto con ellas y que huye a solas hacia el Solo"*









Carlos Aguirre

# ¡SOS UN REVOLUCIONARIO!

*a Rosario,  
a quien al menos en un  
cuento logré dar muerte.*

## **Por Juan Sobalvarro**

Lolo y yo fuimos hermanos, desde la infancia hasta la secundaria, cuando nos ofrecimos voluntarios al servicio militar, jurándonos estar juntos en todo. Pero aquel día nuestra amistad llegó a su fin. Nos faltaban tres meses para ser desmovilizados, fuimos ingresados a un nuevo pelotón, cuyo jefe, Rosario, prometió que en esos tres meses nos arrepentiríamos de haber nacido. Y fue así. Hasta aquel día en que decidí evadirlo, pretexté que iba a cagar y me escondí en el monte mientras la columna avanzaba, transmití mi idea a Lolo y aceptó participar. Luego de escondernos, dejamos pasar a toda la columna, sus pasos se fueron apagando a medida que los sonidos de la montaña se encendían, teniendo como fondo el abandono de aquellos lugares. Esperamos bajo aquel silencio sepulcral por varios minutos, luego echamos a andar tras las huellas, desde la mañana hasta el atardecer cuando aceleramos el paso para darles alcance. Entonces, el signo de aquellas huellas nos condujo a un caudaloso río, que al verlo, "¡no jodás, no vamos a poder cruzar!", le grité a Lolo. Y estábamos abstraídos en la contemplación de nuestra supuesta desgracia cuando escuchamos la voz que con mucha rabia nos llamaba desde la otra orilla, "¡ustedes chavalos cabrones...! ¡cruzen!", el río crecía ya por encima de los diez metros entre remolinos y peñas, entonces reí y dije adiós con la mano a Rosario, él se lanzó intempestivamente al río, avanzó con gran decisión entre las aguas agitadas, como un toro de pesado, pero fue sólo la impresión del instante, pues la corriente lo arrancó de la tierra como a una rama y ante nuestros ojos el infierno de aguas lo engulló, fue que grité con euforia, "¡se lo llevó al hijueputa, se lo llevó!" y corrí por la ribera para ver mejor, lleno de emoción gritaba y reía, "¡se lo llevó, ja, ja, ja!", cuando uno de sus brazos surgió de la corriente y con dedos firmes, se aferró a una raíz, lo vimos alzarse con el mismo ímpetu de siempre, al salir la mitad de su cuerpo a la superficie, la primera mirada fue hacia mí, luego dio la espalda y se dispuso a escalar la ribera para salir de las aguas, noté que había perdido el fusil y la mochila, entonces lo supe y apuntándolo mientras quitaba el seguro a mi fusil, le grité: "¡Quedate quieto hijueputa!", él se congeló sin volverme a ver, los dos éramos entendidos, Lolo se aferró a mi fusil y con mucha determinación dijo viéndome a los ojos: "¡no vas a disparar!", mientras hacía un esfuerzo vano por arrancarme el fusil, yo grité para el mismo Rosario, "¡no te movás!" y el Lolo casi robándome el aliento repetía con evidente enojo, "¡no lo podés hacer, no manchés tus manos con la sangre de este perro...! ¡sos un revolucionario!", noté que Lolo estaba desesperado y yo no podía complacer a un ser desesperado, le dije empujándolo: "vos y la revolución no pueden detenerme" y lo hice.



# Actos de Visión

## Miradas incisivas de cuatro fotógrafas nicaragüenses

"En este fin de siglo que nos ha tocado vivir, donde las cada vez más profundas brechas étnicas, religiosas, ideológicas o económicas permean cualquier intento de convivencia, donde utopías políticas se han derrumbado dejando al descubierto odios que siempre estuvieron latentes, donde la hipertecnología convive con la hiperpobreza...la fotografía tiene mucho por hacer; no solo informando atenta a una realidad marcada por el reloj de los acontecimientos, sino también y sobre todo, por la representación de esta realidad ambigua que invita a la reflexión, por el análisis y el planteamiento creativo ya que, recordemos, la acción de ver es una acción del pensamiento."

Francisco Mata Rosas

Con el trabajo fotográfico de María José Álvarez, Cesleste González, Claudia Gordillo y Patricia Villalobos tenemos una visión genuina y problemática de la *realidad ambigua* sobre la cual se construye el nuevo ser nicaragüense. Y más específicamente la mujer nicaragüense. Y más específicamente la *ambigua realidad* neoliberal que la abruma en la actualidad. La panorámica fotográfica presentada en esta muestra, gracias a la ecléctica concepción curatorial de la misma, permite entrar en contacto directo con una visión polivalente y amplia, pero siempre íntima y profunda de este proceso de reafirmación y lucha en contra de la discriminación social, racial y sexual que vive actualmente la mujer nicaragüense. Las imágenes de estas cuatro artistas, cada una con su visión y poética personal nos sitúan ante una realidad que exige reflexión y análisis. Y muy pronto cambio. La feminización de la pobreza en Centro América sustentada por frías cifras estadísticas que tratan de ser maquilladas por los diversos gobiernos del área y de turno no debería ser asunto sólo de organismos no gubernamentales y congresos feministas. Así lo entienden en el fondo de sus obturadores estas

fotógrafas. Esa es la evidencia. Sus fotografías serán entonces todo menos neutrales. Son la documentación de un final de siglo en crisis. Y ante esa crisis todas ellas toman posición. Aun cuando ninguna de ellas, con la excepción quizás de Villalobos, presenta imágenes abiertamente contestatarias o ideologizadas, el contenido de las mismas siempre está comprometido. Estas son mujeres fotografiando. No cabe duda. Es *otra* su manera de ver las cosas. O más bien no es que sea otra manera (lapsus lingüístico patriarcal), sino que es diferente. Es una manera especial y propia de sí mismas. De mujeres.

Discutiendo con Patricia Belli, le pregunté si la presencia notoria de mujeres en estas fotos había sido deliberadamente encaminada al evento y me repuso que no, que cada fotógrafa había sugerido sus propias imágenes y camino. Vestigios machistas míos supongo y valoro. Las mujeres están en todas partes en estas fotografías sencillamente porque las mujeres están en todas partes en nuestra empobrecida sociedad. De nuevo a las estadísticas: la mayoría de los hogares nicaragüenses están afianzados en el trabajo asalariado y desasalariado de la mujer. Están allí también porque en un acto consciente, que va mucho más allá y mucho más acá del *click*, ellas, las



fotógrafas, allí las pusieron, respetando de manera plena, enfaticémoslo, sus voces. No se trata de fotógrafos mirones y *voyeurs* sino de fotógrafas mirando y siendo miradas de vuelta. Es notoria la cercanía entre fotografiadas y fotógrafas. Son más cómplices que otra cosa. Juntas van construyendo una nueva visión, llena de dignidad y fuerza, de sí mismas. Empatía.

Pero no habrá que olvidar en este breve texto que la imagen que prevalece de la mujer en Nicaragua es otra. Es la imagen que los hombres tienen de ella. La visión masculina que articula generalmente a la mujer y su imagen como espectáculo. La mujer como objeto de deseo y volvemos a descubrir América pero porque sí. En un reciente anuncio publicitario a *full color* una empresa de repuestos automotrices, "gran promotora de la cooltura nicaraguense" utilizaba la imagen de los bien dotados senos de una conciudadana en traje de baño, para informarnos que "como los repuestos originales no hay otros". Y las páginas de nuestros diarios, que lamentablemente son casi el único sitio donde circulan imágenes en nuestro país, se llenan a diario de "ramilletes de jovencitas" que compiten en cualquier concurso de cualquier cosa (el bikini, en este caso es un *must*) junto a las fotos de las anoréxicas top models del altísimo mundo de la moda. Claudia Shiffer como prototipo y "un ramillete de bellas damitas criollas captadas por el lente de nuestro fotógrafo..." como sustitutas.

Tampoco habrá que olvidar la total inexistencia de un espacio para la fotografía en nuestro país. Ni físico ni discursivo. No existe una sola galería dedicada a la fotografía y las existentes no tienen el más mínimo interés en la misma. No se vende y por ende No se ve. Pero

tampoco se rinde. Este fenómeno de desinterés por la fotografía está ligado indudablemente a la anacrónica discusión del *status* de la fotografía en nuestro país. Es o No Es Arte? Las conservadoras y extemporáneas concepciones del quehacer artístico y del artista que aún prevalecen en nuestro medio son una pesada lápida para cualquier medio expresivo que no sea la pintura al óleo. Para colmo de males e irónicamente, los defensores del actual *status* de las artes visuales en Nicaragua, es decir los poetas y escritores, últimamente y en sus ratos libres se han dedicado a la fotografía y llenan así páginas enteras de sus suplementos culturales con sus candidas y coloridas fotos de *amateurs*. No ha faltado incluso quien entre ellos mismos, haya declarado a otro de ellos mismos: "Padre de la Fotografía Ecológica Nicaragüense". La verdadera fotografía, para mientras, en Nicaragua no se ve. No circula casi a no ser en el exterior. Pero allí está. Y aquí está ahora. Y tiene una voz propia. Y para mí esa voz es preponderantemente de mujer. O quizás sería mejor decir que en Nicaragua es la fotografía hecha por mujeres la más rica en intenciones y logros. Es en resumidas cuentas la fotografía que tiene propuestas.

En la década pasada la fotografía adquirió en nuestro país un papel preponderante y de importancia fundamental que jamás había conocido antes. En Nicaragua sucedía entonces una revolución que pretendía cambiar "las cosas" y la injusticia y desigualdad social y que atraía por tanto las miradas del mundo entero. Había que documentarla. Y ante este fenómeno social de transformación y cambio, que afectó de una u otra manera a todo el pueblo nicaragüense, reaccionaron los creadores y artistas nacionales e internacionales. Nació entonces el documentalismo nicaragüense. Muchas de estas fotografías eran mujeres que asumían nuevas labores y espacios vedados antes a ellas. Es el caso de las cuatro artistas que hoy están representadas en esta sala. Desde distintas perspectivas, que van desde la





Claudia Gordillo





documentación directa de la revolución como corresponsales de guerra hasta la documentación de la experiencia del exilio en reacción a ella, estas cuatro fotografías plantan sus raíces en la década más crítica y significativa de la historia de Nicaragua. El documentalismo se nutrió entonces de la revolución. Y la revolución del documentalismo.

Con la obra de Claudia, Celeste, María José y Patricia, en un sentido estrictamente personal, el documentalismo nicaragüense se reafirma como polivalente, pluralista e independiente. Un documentalismo de corte esteticista que es reivindicado sin ambigüedad por las mismas fotografías. Sus fotos son así, y claramente, fotografías de autor. Ellas son responsables de sus fotografías y sus connotaciones. No sólo serán pues, históricas, sino que además, y quizás más importante aún, son historias personales. De hecho, incluso en el trabajo realizado durante los 80 en Nicaragua, por ejemplo el de Claudia como corresponsal de guerra, o el trabajo cinematográfico de María José, la visión y concepción del mismo es de carácter independiente y jamás propagandista o panfletario. Hoy en día ninguno de los proyectos de estas artistas está ligado de manera alguna al estado o al poder, como característicamente lo ha estado el documentalismo. Al contrario se sitúan en contraposición y en rebeldía ante un poder sordo a las necesidades de reafirmación, empoderamiento y justicia del pueblo y más específicamente de la mujer nicaragüense.

Cada una de ellas define su propia versión de documentalismo. Su propia visión de la realidad a documentar. Y el resultado es un documentalismo propio, que se aleja de los esquemas esperados para la representación del

tercer mundo. No es, pues, un documentalismo llorón y estridente para ser servido a los consumidores de noticias de Occidente. UhmM uhm. El grado de intimidad y de fábrica logrado en la mayoría de estas fotos es significativo y particular de una visión de mujer. Así, mientras Claudia documenta los procesos de identidad generados a través del mestizaje, así como la producción cultural del posicionamiento de las mujeres en la sociedad, desde la óptica de la construcción de una identidad social (memoria pública), María José Álvarez posee la capacidad, como acertadamente lo señala Bolívar González, de "captar con claridad y precisión imágenes de momentos cotidianos; transformados en trascendentales y mostrarnos sus personajes viviendo un mundo interior tan rico y a la vez tan ingrino. Sus imágenes van más allá del documento en sí, nos permiten asomarnos a visiones de un mundo femenino, lleno de fantasías, pletórico de sueños, un universo poblado de fantasmas, vinculado más al surrealismo que al documental, donde los objetos y su disposición en el encuadre nos permiten analizar la realidad de las situaciones, pero además nos hacen meditar sobre la soledad, la esquizofrenia, el tiempo, la nostalgia"; Celeste González documenta los procesos de la construcción de la identidad sexual en las niñas a como son definidas en la sociedad patriarcal (roles ante el espejo del Padre de los tiempos) y Patricia Villalobos que utilizando su propio cuerpo como horizonte documenta valientemente su proceso de afirmación de identidad sexual y humana en un medio hostil a todo lo que no sea afecto a su credo machista heterosexual.

Y cada una de ellas, lo que a final de cuentas las distingue aún más, usa la propia fotografía de distinta manera. Desde las actitudes perfeccionistas y de tradición de Claudia Gordillo y María José Álvarez, marcadas de alguna manera por su formación artística, pasando por el eclecticismo absoluto y experimental de Celeste González y sus fotografías construidas, influenciadas por su carácter autodidacta y por su relación con el oficio del padre restaurador y fotógrafo, hasta llegar a las piezas de Patricia Villalobos, embebidas ya plenamente del soplo posmoderno, en donde la fotografía, con su característica de multiplicidad y reproductibilidad, no es sino un elemento más en la documentación del propio cuerpo femenino.





Patricia Villalobos





1/1

Batito de CHR em  
xilografia.

ALKIA ZANORA  
1998

# C.M.R.

## Celebración del Poeta-Mago

*Carlos Martínez Rivas —nicaragüense de 1924 es un poeta con la virtud, y no de ahora, de tener leyenda. Quizás sea aún leyenda para pocos, pero leyenda, sin duda. La de/poeta iluminado y mágico que, en un momento dado, opta por el silencio—casi por el silencio— colmado y turbado, acaso, de tanta luz...*

*Martínez Rivas (Carlitos, para quienes lo conocen u oyeron de él) menudo y vivaz, vivió años en Francia y en España. Hace mucho. Luego se regresó a Nicaragua, en tiempos de cambio y de esas esperanzas que nunca concluyen. En Madrid, cuando yo era un poeta muy joven, Carlos Martínez Rivas que por entonces vivía acá, era un habitante aurolado en la noche. Una flor de aquel noctambulismo bohemio, donde se cruzaban las hetairas y los poetas hermanos, o el pobre Manolo Conde—el crítico de arte del grupo El Paso— que siempre iba, entre los vinos y las gafas fuertes, con una carterita erudita, bajo el brazo, noche adelante, esquina tras esquina, perdularia y docta... La noche que nos ampara. (Guarda y protege a los que vagamos de noche).*

*En ese tiempo vi bastantes veces a Carlos Martínez Rivas en aconteceres literarios, a los que yo acudía como absoluto neófito y que eran —quizá por suerte— muchos menos que hoy, tan excesivos. Uno de esos días (en el otoño largo de 1970) terminamos Martínez Rivas, Marcos Barnatán y yo, cenando en una tabernita tradicional, castiza incluso, que se hacía y aún se hace llamar —el nombre nunca estuvo escrito— El Comunista, en otros tiempos por razones obvias. Carlitos había bebido abundantemente —como era en él natural y proclamaba su leyenda— y habló y habló, delante nuestro, de infinitas magias. Con su suave acento centroamericano (aunque hacía bastantes años que faltaba de su continente) nos recitó poemas y nos habló de autores, que nos sonaban —en la España provinciana de entonces— a puro ensalmo. Recuerdo que Carlitos habló largamento de Cyril Connolly, el gran littérateur inglés, a quien así oí nombrar por vez primera. Recordando La Eneida, Martínez Rivas declamaba, en inglés, fragmentos de ese libro complejo y singular, de prosa dúctil, que se titula The unquiet grave (crítica, poesía, autobiografía) que, por supuesto yo no había leído. Cuando, mucho después, leí esta Tumba sin sosiego de Connolly, recordé de continuo, a Carlos Martínez Rivas, que —aquella remota noche húmeda— saliendo de los pobres vinos de El Comunista, recitaba: The secret of happiness (and therefore of success) is to be in harmony with existence, to be always calm, always lucid ... ¿Lúcido nuestro Martínez Rivas? Sin duda. Su lucidez de enorme sabio, de inmenso lector, le llevaba a la poesía —no sólo escrita— que puede parecer, de fuera, desgobierno y desequilibrio. Como él—el poeta nicaraguense— que trastabilleaba, recintando, en la noche madrileña remota, lleno de vino lucio, de armonía de arpas oscuras, saturnales y llenas de luz negra. ¡Palinuro! Hacia el cabo de Palinuro, donde el mar rocalloso resuena...*



*Carlos Martínez Rivas* —cuyo mito poético, en la inacción, como Juan Rulfo, iba a seguir creciendo en la Nicaragua sandinista— había ya publicado por entonces casi toda su breve obra. En 1943 (con 21 años) editó una plaquette, en Managua, *El paraíso recobrado* (Poema en tres escalas y un prólogo) que es un poderoso himno de amor, visionario, donde la mujer y el hombre, desde su rutinario encontrarse en la vida cotidiana (a los discos de moda de ese tiempo/ a las interminables partidas de ping pong/ en el asueto de los sábados por la tarde) culminan en una celebración galáctica, forma y parte del Universo, cuando todo se rehaga, más allá, en otro orden, más allá de todo lo que fue antes del aire. En ese poema —alzado y claro— está el embrión de cuanto hará Martínez Rivas: Una poesía sensoria—que busca trascender la realidad, para habitar la otredad de las cosas y del hombre, su allendidad, sin dejar de hacer que las palabras vuelen, canten y tengan sentido y pluralidad. Lector, sin duda, de César Vallejo, de Eliseo Diego, y del oscuro simbolista, príncipe Oscar V. de Lubitz Milosz, que escribió en francés libros tan hermosos como *Les sept solitudes* (1906)... Milosz, Rilke, Vallejo, extraña y poderosa troika detrás de la palabra personal—otra, pero mágica— de Martínez Rivas.

Oh, ce n'est rien, —c'est le signal du départ, dans la nuit... En 1953 —y en México— Carlos Martínez Rivas publica su segunda obra, y su único libro como tal: *La insurrección solitaria, poesía de soberbia envergadura*. Si le buscásemos un paralelo (no trato aquí de influencias ni de cercanías datables) podríamos hablar de otro gran libro, posterior, del cubano Gastón Baquero, *Memorial de un testigo*, publicado en Madrid, en 1966 *Algo de Orígenes* —un vaho— resuena en Martínez Rivas. La insurrección solitaria su autor no tenía aún treinta años— lleva a culmen los presupuestos apuntados en *El paraíso recobrado*, pero con mucha más densidad y fuego. La poesía —la palabra— se vuelve combustión. ¿Es poesía metafísica? Sí, si por ello entendemos búsqueda de lo interior, indagación en el corazón de la materia. ¿Poesía de la experiencia? Sí, si entonces entendemos poemas que hablan de lo vivido y que reflejan escenas de la realidad sentida. ¿Poesía visionaria? También, pues en ella las imágenes —metáforas, tropos, cerebraciones— parten de lo real para edificar o levantar el mundo de la propia invención poemática. ¿Surrealista? Sin serlo metódicamente, lo es también en cuanto que el subconsciente entra asimismo a conformar este poema plural, simbiótico, en el que danzan, item más, referencias a libros, a poetas, a Historia, a autores que son y constituyen poderosamente el mundo. La insurrección solitaria —poemas en general amplios, donde la palabra se abre en flor de creación— posee poemas tan hondamente hermosos, como *Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos*, *Petición de mano*, *Villancico o Retrato de dama con joven donante*... Aunque tampoco falten los atinadísimos poemas breves, cual *El desertor*, *Ars poetica* o *Cuerpo cielo*... Poeta de la magia lírica —sino de la mera magia verbal Carlos Martínez Rivas no es un poeta chamánico, aunque sí hechicero, porque no deja que las fuerzas volcánicas que lo habitan trisquen, sin más, por el poema. Martínez Rivas —aunque, insisto, lleno de magia en su voz poética— es un poeta intelectual, culto. Un laborador de citas y referencias, un degustador de los gozos literarios, que misura con sabiduría su

*lenguaje, rumbo a los fines artísticos (elaborados) del poema, sin dejar que la ménade creativa destruya, pero sin que tampoco se pierda la convulsión bacante. Martínez Rivas llega a escribir —más allá de Breton— Hacer un poema era planear un crimen perfecto. Ese crimen perfecto no será sino la maravilla de/pasmo, el gozo de la introspección.*

*En 1994 se publicó, en México también, Varia que el propio autor no califica de libro, pues une al resto de su obra. Varia son los poemas escritos entre 1953 y 1993 (editados en revistas o periódicos; pero nunca en libro). Sólo 26 poemas —largos o breves, incluyendo un haiku —que suelen llevar más lejos, los mismos procedimientos y modos de La insurrección solitaria.*

*La puesta en el sepulcro, Los testigos oculares (una maravillosa indagación sobre el viaje), Ascética o El auto-Hamlet vuelven a hacer de Martínez Rivas, e/poeta-poeta que rebusca naturalmente los significados y sabores de las palabras, para crear la realidad lenguaje! intensidad/poesía. Metafísico, culto, experiencia!, telúrico, himnico, surreal, hiperreal, poeta mago, Martínez Rivas es un creador genuino. Un poeta acaso asustado del hondo sabor y valor de la poesía. Quizá escriba poco por miedo —el miedo de las sibilas—y quizá bebe como una sedación, más que como un impulso visionario. Indagador en la fuerza de la piedra, reubicador de los mitos (Dalila, Narciso) ver ficador de recuerdos que forman vidas, culto hasta la jaculatoria, en los bordes de lo indecible decidor (Ser-sin-en), Carlos Martínez Rivas, budista hondo, sabe que la poesía más real es la abolición de/yo a través de su éxtasis, la despedida de la realidad, a través de su celebración:*

Intratable disciplinate, persiste rígido.  
Te borrarás en caridad.  
Tan como si nunca hubieras nacido.

*Más allá de casi siempre vanas polémicas, Carlos Martínez Rivas demuestra que la mejor poesía nunca prescinde —a la par de imaginación y realidad, de sueño, cultura y quimera, de ideas, intensidad, magia y verbo izado en significaciones no oscuras, mejor, ambiguas. Como un temblor que pa/pita en la sensibilidad de la belleza. Gran poeta, Carlitos Martínez Rivas, va entre los torturados y los cojos, Byron Viñon Tasso e/desechado... Poetas de la iluminación, la sombra y la ternura...*

Toda cima es ilustre si Pegaso la sella,! y yo, fuerte, he subido donde Pegaso pudo.

## LUIS ANTONIO DE VILLENA







# "El album de Teresa"



Textos: David Ocon  
Fotografias: Teresa Codina y  
amigos de Vick  
Grabados: Alicia Zamora

1.- El nervoso de verde lana no va a Sevilla a ver las toros, satisfecho con su piel acortada de 17 años, recita bañada, muestra su flamante polla, complacido Federico?, y tú caro espectador?



3.- Un corabancico o abancico de coral, respalda una silla sin respaldo, cuando se siente el aire, seguro que lo detendrá.



5.- En una alfombrilla petadito, juegas los abalorios a la venta truhanante, se venden cuchillos, patales y navajas en los portales de los corredores de los villorrios de las fiestas impopulares? El azar tiró los instrumentos cortantes, hizo su homenaje a la tortera?, tiró los dados o las treinta monedas?, Salve Judas!, una corona de serrín te circunda.



6.- La primera silla con velo de novia veía más los retratos familiares, la silla de Ionasco procedente de una industrialización casalla no revela sus intenciones, pero asociamos, cilbana-cama, jabón-ducha, silla-sala.



2.- Los tres grandes se dan tres golpes con tres golpes de sus cabezas, observan y sonrían: a quién, con quién, por quién, ¿, ve tú a saber.



4.- Cabeza de negra, en el suelo y amarrada, rezabios del rey Salomón: 5000 mil años de servidumbre, hasta cuando seguirán abanicando bolas?, calabones?



7.- Duermes?, con cerrar los ojos justo al grito de Sebastián?, si no te despierta su alarido, a quién acudirás?, Sólo tú suaga de dos mundos



se por qué vivía una reunión sus insustanciales jactancias, con murres de pelota incluidos, acordeóns de la Celestina desde Fernando de Rojas hasta Picasso, Celestina de Vick, románica y cubana.



10.- Nuestro expresidente sigue el presidente Paeo Pico, preside la festa del reencuentro, hasta cuando papetisco-hembraco colgarán de sus hocos los fides pictóricos?



12.- Los quiero, mis bellos catalanes, serenos, suaves, como una nevada de Abril, han de saber que en Andorra hay un buen queso y muchos murres en Cardiff, el knack, y cómo lograrlo?, véyanse a Londres y embarquense con una almohada para cruzar la luz roja.



13.- El alma de Federico posará en esta silla, a la entrada del putero estará el poeta vendiendo los boletos para culiar con Antofón, jugamos ping-pong y devolvámosle de América "La triste historia de la Cándida Eródora y su abuela desalmada".



9.- El malandrín sonríe, demasiado viejo para Lazarillo de Tormes, o Lazarillo asustado?, tiene un aire del mal ladrón del Calvario de León, niño, te rasará tu madre?, bajo qué ponte dormistes, en cual vagón de ferrocarril te cagastes?, a la berga la caridad, recuerda cuantos mendigos se culiaron a Viridiana.

11.- Tíros al blanco, Tírate lo blanco, tírate el blanco, tírate al blanco, machalás?, yins ymes?, terer opot?, pa' su madre, hay tan, tamboras, obliquos, lo que tú quieras, y tú qué quieras?, tú quieras?.



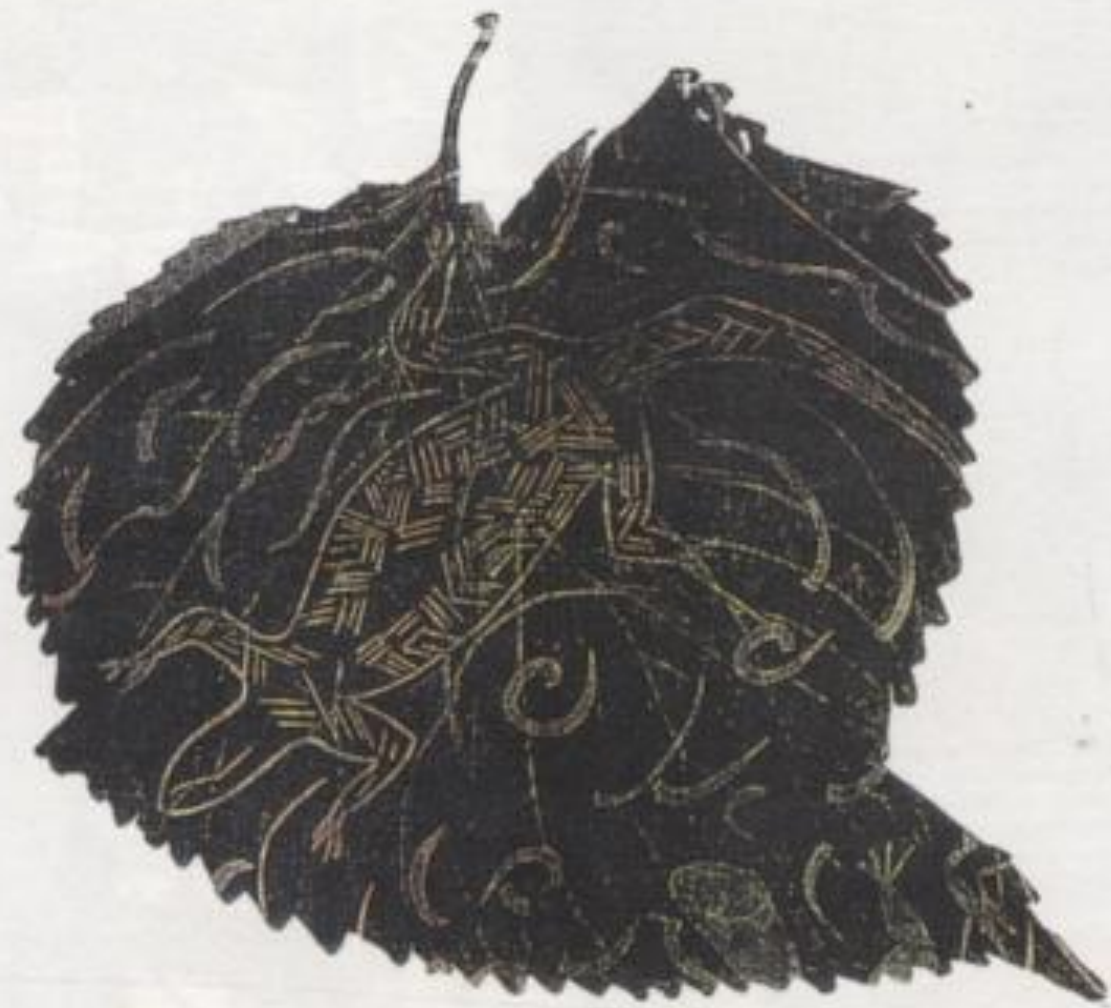
envolvete en una mibe de gana, a ras del suelo, aurólate, aurólate, Auraj late!, devolvete a tu imperativo categórico, contundente, mujer.



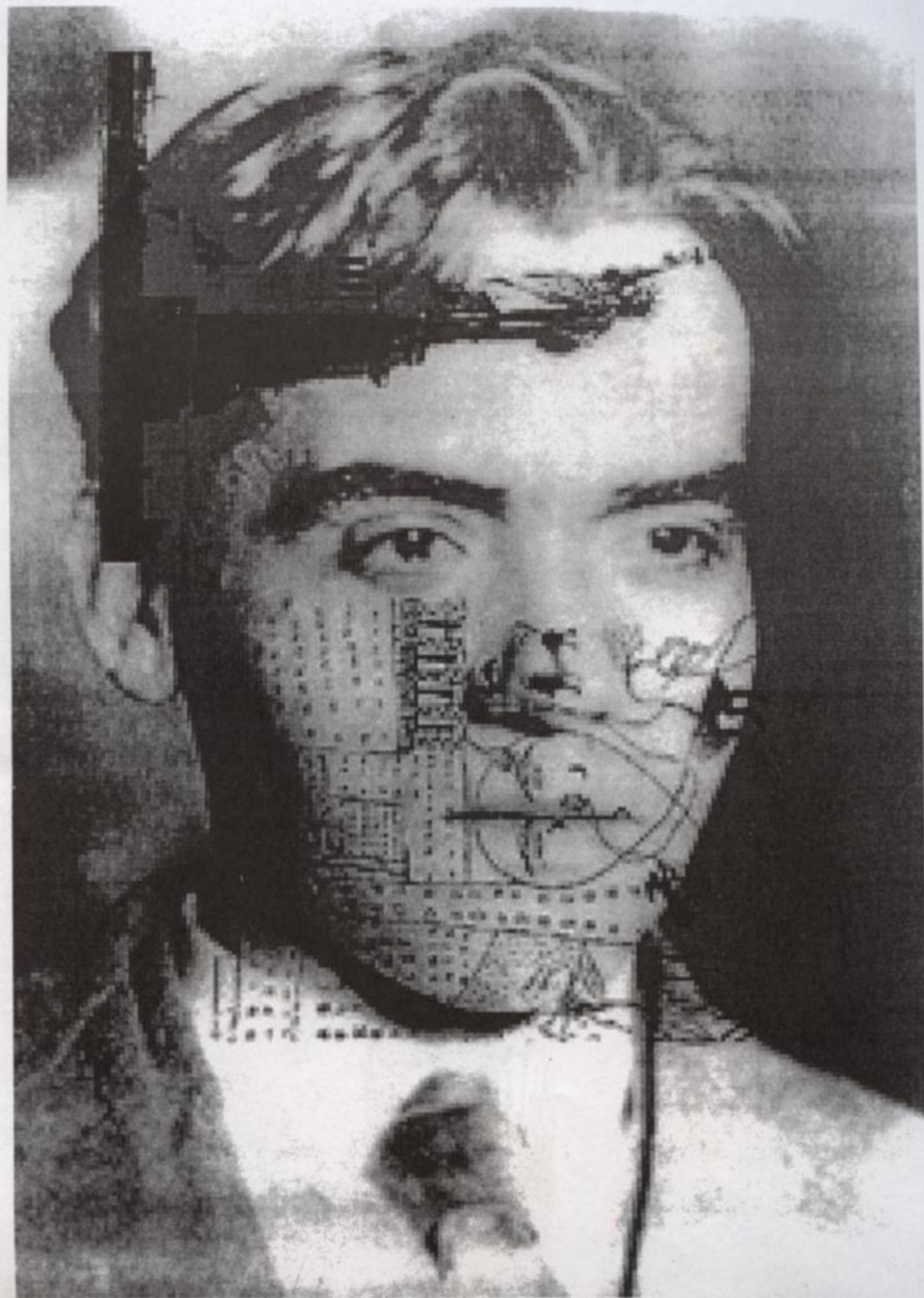
14.- Hay mucha soya para ahorcarse, cadenas de amoros, calabozos, polvo tras polvo, encadenamientos, adoro esa sonrisa, mi hermosa arlequina insular de insularis eta eta eta

# "Epilogo"

To grow, to fall, crecer, caer, válido para las hojas y nosotros, los amigos de "Alice in wonderland", lo cual no importa mientras nos dejamos llevar por el viento, por el tiempo y los deseos perennes de la carne.







Porfirio García

# Primeros recuerdos de la Huerta de San Vicente.

(A salto de mata)

*"Cuéntaselo tú y  
cuéntaselo a ellos".*

Luis Cernuda.

Si la niñez representa el despertar de los sentidos mis recuerdos más vivos están relacionados con la "Huerta de San Vicente", aunque también me acuerdo de nuestro piso en la calle de San Antón donde vivía con mis padres, mis hermanos y dos viejas muchachas: Angelines y Margarita y donde mi padre tenía su despacho y recibía a sus pacientes. Yo era una niña despierta que bailaba de puntilla con las clásicas alpargatas y un vestido de lunares.

Tal vez fuera en la huerta donde pasábamos los veranos, donde di mis primeros pasos y balbuceé mis primeras palabras. Debía tener año y medio cuando tío Federico me sentaba encima del piano de cola y me enseñaba las canciones populares como:

**"ya se murió el burro  
que encerraba el vinagre  
ya lo llevó Dios  
de esta vida miserable  
que tururú, que tururú"**

También le gustaban los pasodobles como:

**"Mi jaca galopa y corta el viento  
cuando pasa por el puerto  
caminito de Jerez.**

**La quiero lo mismo que a la gitana/  
por culpita de querer."**

Pasodoble que muchos jóvenes hoy día desconocen. Mi madre-Concha también sabía muchísimas canciones populares aunque no tenía tan buena voz como tío Federico. Mi madre sabía muchos villancicos largos de los que yo sólo recuerdo fragmentos. Me daría pena que dichos villancicos desaparecieran. Como digo al principio, la "Huerta" en mi niñez fue el despertar de los sentidos, el descubrimiento de la naturaleza,

aprender a distinguir una planta de pimientos de una de tomates, el trigo, el maíz, la era donde se trillaba a veces cantando al lado de labrador. Los árboles frutales, como las cerezas que nos poníamos en las orejas como pendientes para divertirnos. Los melones y las sandías. Las flores con sus distintos olores, especialmente el jazmín donde estoy retratada con mi tío Federico y mi hermano Manolo delante la puerta verde de la "Huerta". Sería innumerable la lista de frutos y hortalizas, los membrillos, las batatas...

A veces cuando llovía y salía el arco iris nos íbamos a buscar caracoles y cantábamos:

**"Caracol, col, col  
saca los cuernos al sol  
que tu madre y tu padre  
también los sacó"**







También íbamos a buscar moras en las huertas de los alrededores y nos poníamos las manos moradas. Y sobre todo recuerdo la caquis e higos chumbos.

El mes de febrero era el mes de los columpios y mi madre y mi tío Federico me enseñaron muchas canciones como:

**"En los olivaritos  
niña te espero  
como un jarro de vino  
y un pan casero."**

O bien,

**"De aquel que viene  
cual es el tuyo  
el de la capa blanca  
y el pelo rubio."**

Al final me daban grandes empujones con el estribillo de

**"La chica, la grande  
la campanillita del estudiante."/**  
O bien,

**"La cuerda se quiebra  
donde irá a parar  
a los callejones de San Nicolás."**

Yo disfrutaba mucho en el columpio que se instalaba debajo de un árbol de la placeta-la placeta hoy día ha sido reformada- en la que se instalaban mi madre y mi abuela Vicenta a coser y hacer punto. También criábamos mi hermano y yo gusanos de seda guardados en cajas de cartón.

La presencia de tío Federico en la "Huerta" era omnipotente. Cuando tuve la enfermedad que me atacó a los dos oídos, tío Federico entraba en mi habitación y con una gran voz me preguntaba: "¿Tica cómo estás?" Para mí estaba claro que más que una pregunta era exclamación de ánimo. Debió ser por estas fechas cuando mi madre me cortó las trenzas y tío Federico hacía que lloraba de "mentirilla". "¡Ay Tica te han cortado las trenzas!"

Con mi abuela Vicenta yo también estaba muy unida. Había sido maestra y era una mujer avanzada por la época. Algo distante con las personas con las que no tenía confianza, poseía una gran gracia sin proponérselo y utilizaba muchos refranes. Fue tío Federico, mi padrino, el que insistió

que me llamara como ella y de Vicentica me convertí en Tica.

En la "Huerta de San Vicente" he vivido imágenes de la poesía de mi tío como: *"Un horizonte de perro / ladra muy lejos del río"*, ("La casada infiel" del "Romancero Gitano") o *"Un pandero de cristal / hería la madrugada"* o expresiones intercaladas en poemas populares recogidas por él como *"Luna, lunera cascabelera"* o *"arroyo claro / fuente serena"* y el suspiro de la acequia de la "Huerta"... Los chorros de agua de la Alhambra.

Como una gran capa negra llegó la trágica guerra civil. A los niños nos vistieron de blanco y negro y nos ocultaron las muertes de mi padre y tío Federico. Pasábamos mucho tiempo con las muchachas Angelines, Antonia, la cocinera de los abuelos que era de Armilla y Vidala, la más joven con unos grandes ojos verdes. Con ellas hablábamos de todo y aunque muy niña yo era consciente de que habíamos perdido la guerra y veneraba la bandera republicana. Aparte de las conversiones, nos

llevaban de paseo, a la Alhambra y el Generalife y a ver la abuela Pilar con su pelo totalmente blanco, postrada en la cama. Me hubiera gustado conocerla más. Al final cuando salimos de Granada a Madrid mi madre nos acompañó a despedirnos de ella.

Quizás lo que más me impresionó de la guerra fueron las visitas de los guardias civiles andando por el camino polvoriento que llevaba a la "Huerta" y que hoy ya no existe.

Recuerdo también que hicieron un refugio y un día estando comiendo tuvimos que correr todos a meternos en él con los platos y utensilios. Esto para mí fue una aventura nada traumática. En cambio el miedo hacia la guardia persistió hasta que fui muy mayor. Otra vez Angelines nos llevó a los niños corriendo por el campo. Algo pasaría. No nos dio explicación. Era una imagen de pesadilla.

Gran parte de la guerra la pasamos en la "Huerta". De nosotros se ocupaban, aparte de las muchachas, la tía Paca y la tía Virtudes a las que llamábamos "primas". Isabel Roldán y su hermano Pepe Luis que era muy cariñoso, nos enseñaban canciones, jugaban y cantaban con nosotros. Pepe Luis tuvo que huir a Francia donde trabajó como leñador hasta que se casó con una francesa excelente, Mady, que tenía una granja. La tía Isabel, hermana del abuelo Federico, y la tía Clotilde a las que yo quería mucho estaban aquellos días más con los mayores. tía Carmen, la pequeña de los hijos del tío Frasquito, hermano de abuelo, que era maestra nos dio clases a Manolo y a mí. Más tarde la sustituyó otra maestra que también se llamaba Carmen.

Yo disfrutaba de las clases y aprendí mucho, pero me hubiera gustado ir a las monjas como una niña cualquiera. Sentía cierta envidia cuando veía a las niñas salir del Colegio Calderón cantando:

"Teresa la marquesa,  
chibirí, chibiresa".

Leía los libros del colegio Araluce, adaptaciones de clásicos como "Macbeth" con láminas que a veces inspiraban miedo, jugaba a las estampitas con las niñas de las huertas de los alrededores. Tenía un triciclo cuya cabeza era una gallina y Manolo otró con una cresta de gallo.

Un día llegó el primo Paco García González, Paco el "químico" con un comedor de madera precioso, color rojo, para mí. Mi abuela le dio encarecidamente las gracias y él dijo que nos quería mucho.

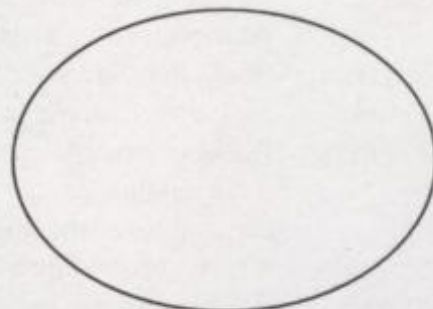
Tío Federico me había traído de Cuba una muñeca negra con un traje de volantes color rosa y pendientes de aro. Esta muñeca que cuidé como oro en paño bajo la mirada de la abuela Vicenta, me la llevé conmigo a Estados Unidos y me acompañó, hasta que se perdió misteriosamente en una mudanza.

El año 1938 nos mudamos a un piso grande de la calle Manuel Paso, también con un cierre y una buhardilla donde mi madre instaló un precioso nacimiento que era admirado por todos los que lo vieron. Recuerdo especialmente la alegría y sorpresa de mi primo Paquito, cuyo padre, el tío Enrique, estaba en la cárcel aunque decíamos piadosamente y para disimular que estaba en el hospital. Poco a poco la vida se

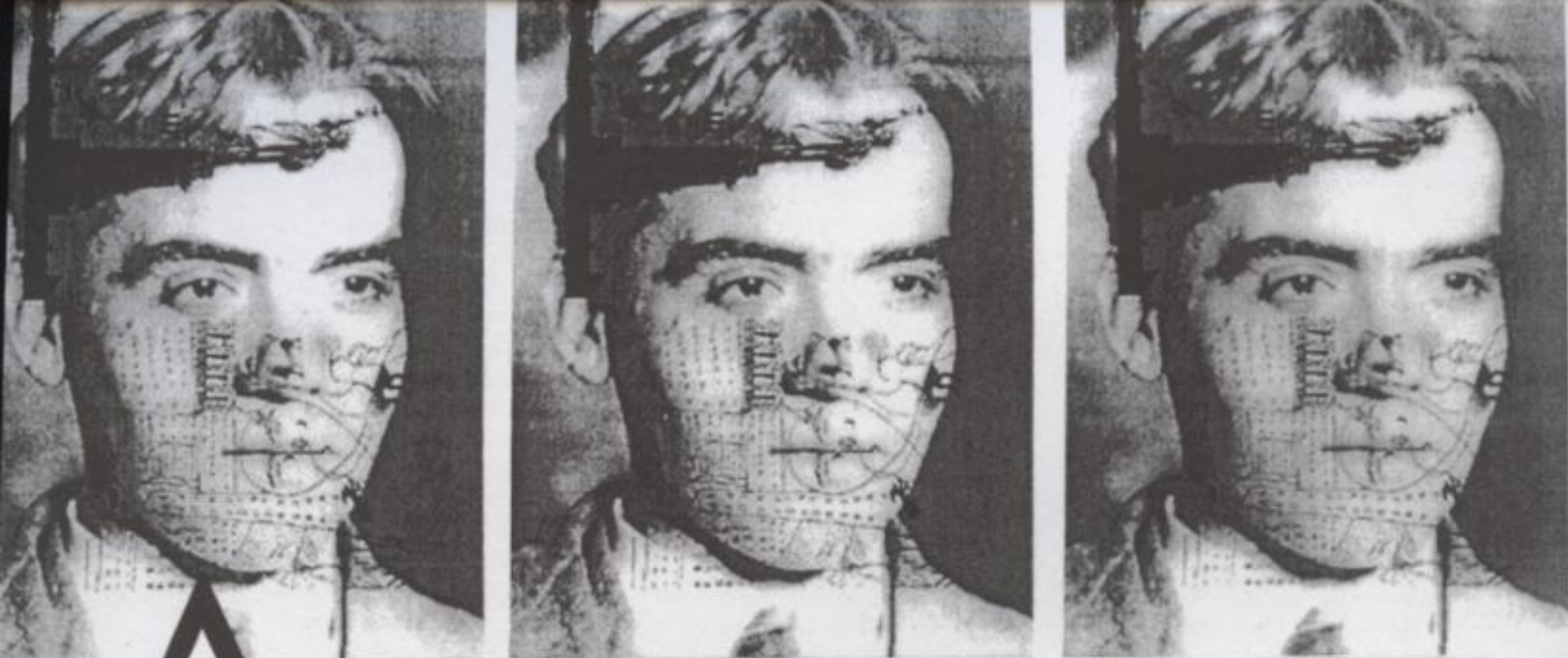
iba normalizando y recibíamos visitas. Mi prima Mary Fernández-Montesinos nos venía mucho a vernos. También las hijas del tío Enrique que había muerto hacía poco. Venían de Fuentevaqueros Elena, Isabel, María y Mercedes... Este año hicimos la primera comunión Manolo y yo en la escuela (la única laica) de Doña Paquita. Por haber sufrido una guerra habían unas niñas mayores que yo y me impresionó que algunas no encontraran tela blanca, pues escaseaban algunas cosas... Hacía fresco aquel mes de mayo en Granada y mi madre me hizo un vestido sobrio de lanita blanca. Me llevaba bien con mis compañeras y a veces jugábamos a la "Gallinita Ciega".

Al año siguiente partimos para Madrid donde mi madre y el abuelo Federico se encargaron de los papeles para los pasaportes, tarea nada fácil, me contaron. La estación de Granada estaba bulliciosa, las máquinas llenas de carbón y algunos gritaban "Adiós Granada". Antonia (la cocinera) se echó a reír nerviosamente mirando a mi madre y los abuelos que estaban muy serios. En ese instante mi vida iba a tomar un nuevo rumbo.

## Vicenta Fernández-Montesinos







# A *alimón* sobre el cuerpo y la obra de Federico García Lorca

*Existe en la fiesta de los toros una suerte llamada  
Atoreo del alimón - en que dos toreros  
hurtan su cuerpo al toro cogidos de la misma capa.  
Federico García Lorca/Pablo Neruda*

- Yolanda: Con un beso en la frente  
María: y otro en el corazón, Yolanda y yo, amarradas por un alambre eléctrico, vamos a parir y repetir un nombre hasta que su poder lo plante vivo.
- Yolanda: Vamos a llamar: Federico, Federico, Federico...  
María: de mañana, de noche, desde antes, a las cinco en punto de la tarde: Federico, Federico, Federico...
- Yolanda: Poema de la alegría, soneto del amor oscuro,  
María: hombre deseado, enlutado naranjo, arrancarte quiero el aliento de limo, las enarcadas cejas del deseo, tus ríos largos de semen.
- Yolanda: Poeta más del lado de la muerte que de la filosofía; poeta más cerca del dolor que de la inteligencia; poeta más cercano a la sangre que a la tinta,  
María: yo que te he sufrido, que he rasgado mis venas, tigre y paloma, sobre mi cintura, en duelo de mordiscos y azucenas te quisiera.
- Yolanda: Poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente ni tú mismo descifras,  
María: tú, hombre, dame la muerte. Tú, hombre solo, a mí, ella, dame una muerte pequeña.
- Yolanda: Poeta verdadero que sabes que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua,  
María: déjame rozar tus hombros de pana gastados por la luna, tus muslos de Apolo virginal.
- Yolanda: Verso cubierto de vello jugando delicadamente con pañuelitos de encaje,  
María: déjame hacerte gemir igual que un pájaro con el sexo atravesado por el viento.
- Yolanda: Poeta sin vergüenza de romper moldes, sin temor al ridículo o a llorar en medio de la calle,  
María: poeta en Nueva York, yo también sé cómo cantas por los ombligos de los muchachos que juegan bajo los puentes.



- Yolanda: Poeta afianzado en la roja emoción; poeta de pie sobre la magia; poeta que cortas con desdenes las asepsias y rompes las nueces frías del intelecto; poeta que de uno y otro lado del Atlántico abres un cauce por donde corre violenta una pasión y otra; cauces donde tu ternura ha sembrado el más perfumado naranjo;
- María: tú, Adán de sangre, que buscas un desnudo que sea como un río, un toro y un sueño que junte la rueda con el alga gimiendo en las llamas de tu ecuador oculto.
- Yolanda: A ti que te molesta el mito de la gitanería, a ti que de poeta salvaje no tienes nada, a ti que te peinas de azabache y de mañanas;
- María: yo sé que silenciosos barcos de esperma te persiguen. Sé que tu rosa no busca la rosa. Sé que tu rosa busca otra cosa. Sé que en las gacelas del amor, cuatro galanes te ciñen del talle. Sé que, ay, por los arrayanes te paseas con el Rey de Harlem.
- Yolanda: Yo veo sensualidades salir de tus labios, veo a tu pluma difuminarías;
- María: déjame llegarme a tu casa como llega el verano con los labios rotos,
- Yolanda: porque tú nutriste ese grano de locura que todos llevamos dentro, que muchos natan para colocarse el odioso monóculo de lo libresco, y sin el cual es imprudente la vida.
- María: Despierta. Calla. Escucha. Incorpórate, amigo. Comprendo que es justo que el Amor te reparta coronas de alegría. El cielo tiene playas donde hacer tu vida y con velludos cuerpos repetirte en la aurora. No levanto mi voz contra el hombre de mirada verde que ama al hombre y quema sus labios en silencio. No levanto mi voz pero te amo.
- Yolanda: María Castillo, castellana, comprende y acepta tu acento para siempre oscuro de su claridad, para siempre tenaz y tuyo, delicado Giocondo, poeta, deseado amigo suyo, habitante del Reino de la Espiga.
- María: Yolanda Blanco, nicaragüense, te percibe entre los juncos y la baja tarde. Ve claro tu nombre de Federico, tu voz ayer y siempre iluminada, tus sopíos de gigante.
- Yolanda y María: Nosotras, melancólicas mujeres mujerieles, en tu homenaje y gloria levantamos nuestros brazos, Federico García Lorca. ¡Que sea!

## Yolanda Blanco y María Castillo





La luz sube en oleadas  
vagido

en lo callado inmenso del nombre  
mortal y sola en su errancia  
la traspasada palabra

a tiendas  
la oficiante  
vieja madre cómplice

intercede



Ay convocada  
                  nocturna  
como un charco de miedo

con tus ojos de viuda  
abriéndote en tu hambre  
te clavabas en lo extenuante del amor

y la noche temblando con todas sus ramas  
se arrodilla ante el abismo  
me cubre helada como una lágrima

y caemos por la misma pendiente  
cómplices





Abreme con tu saliva  
empújate hasta mi hondura    hasta el desamparo

recíbeme como si fuese un puñado de tierra

tránsito yo mismo



Las palabras  
brevísimas húmedas

rozan la superficie  
como una serpiente

y la voz sabe que no sabe



# Gloria Gervitz

de Phytia

Xilografías: Alicia Zamora



# el último oficio

## del siglo XX



Turk/Truk, with M. Morris, 4. International Istanbul Biennial, 1977

La curaduría es uno de los últimos oficios del arte del siglo xx. En él se integran una apasionada sensibilidad para asumir la obra artística como si fuese propia y *una* clara inteligencia para ubicarla en el lugar, el tiempo y el espacio adecuados.

Este oficio fue ejercido tradicionalmente por el propio artista, quien a través de los siglos ha sido el primer crítico de su obra al decidir qué hace y luego cómo muestra, y a quién, el resultado de su trabajo. Si bien el artista fue el *primer* curador de su obra, más tarde apareció la figura controvertida del crítico quien, desde afuera, ejercía su criterio para valorar lo que de virtud o defecto hallaba en las obras exhibidas y hacerlo saber al público desde las páginas de un periódico o revista.

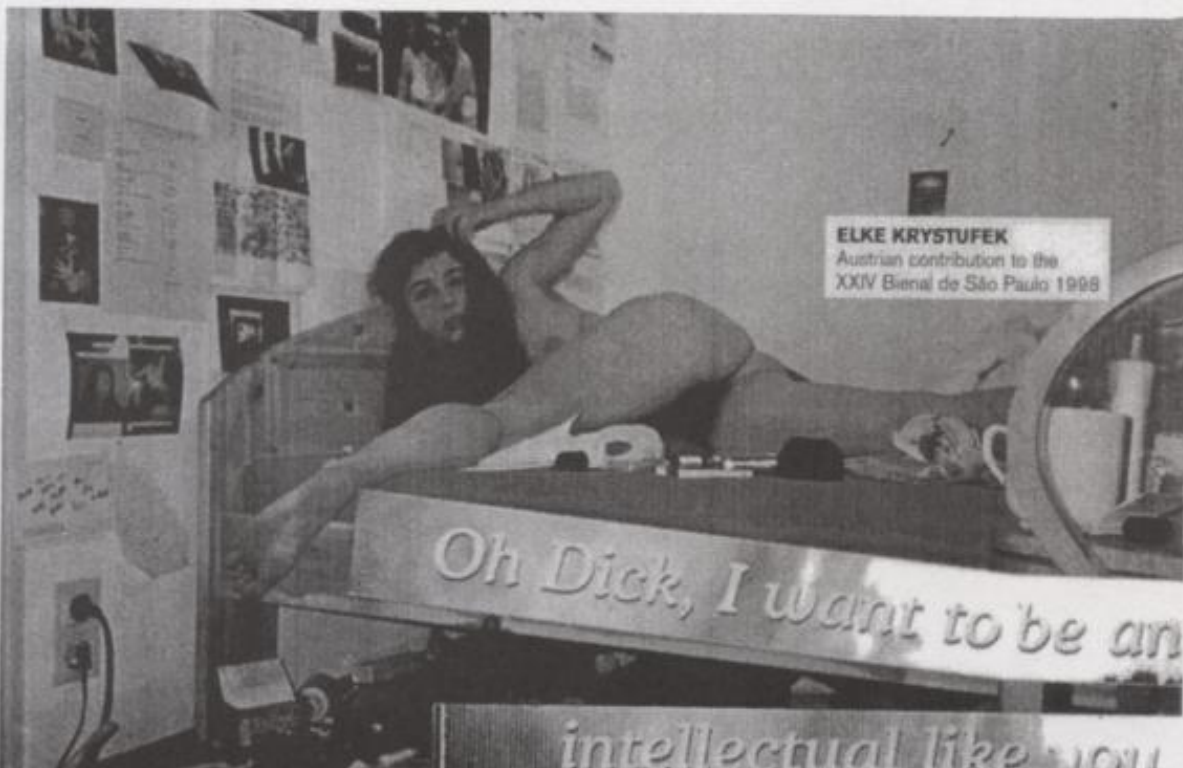
Pero el crítico no era propiamente un curador cuando hizo su "histórica" aparición en el siglo xviii. Su "compromiso" era con el público, es decir, con los lectores y además con su propia conciencia. Analizaba tarde la obra del artista, así como la ubicación de sus obras en el espacio del museo, galería o en la inmensidad de los primeros salones de carácter nacional e internacional.

Desde fecha tan temprana como 1737, es que se ubica la periodización de los primeros salones y bienales en Occidente. Junto a ellos nacieron las opiniones del crítico y del público, que en lo adelante convivirían en tensiones cercanas y contrapuestas la mayoría de las veces, cuando no antagónicas. Ninguno de estos polos de opinión ejercían el oficio de curador: eran revelaciones del gusto de una determinada clase, de una época, y para algunos artistas representaban, separadas o unidas, la fuente de toda esperanza futura, la consagración de una cierta ilusión. El arte, y los artistas, se debatían entre el gusto indocto del llamado público y las aseveraciones documentadas de aquellos que dominaban las especificidades de las técnicas y expresiones de las "bellas artes".

A la par de fundado el Salón en tanto acontecimiento social e instaurada la crítica de arte como el trabajo dedicado a valorar las obras expuestas, surge la figura del jurado, ese personaje en cuyas manos recaía la responsabilidad por lo que realmente se exhibía

El jurado devenía así filtro definitorio y, por consiguiente, blanco de juicios severos. Acusaciones de excesivo academicismo y/o transgresión desmedida de las mejores tradiciones y órdenes eran frecuentemente utilizados por todas las partes involucradas en el conflicto ideológico del momento.

Los jurados, de difícil tarea desde entonces, no alcanzaron el grado de publicidad del crítico o del artista. Podemos nombrar a Baudelaire, Balzac, Diderot, Zola, Ortega y Gasset, Gillo Dorfles, Pierre Restany, Achille Bonito Oliva, Aracy Amaral, Raquel Tíbol, Roberto Guevara, Dore Ashton, entre otros; sin embargo, resulta improbable mencionar a uno sólo de los miembros de tantos jurados de salones, concursos y bienales que en el mundo han sido. Esto no les da ni les resta mérito alguno, sino que acusa las particularidades de una labor asaz oculta, tras bambalinas, a medio camino entre el juicio de una época y la historia.



**nelson  
herrera  
ysla**



La figura del crítico, sin embargo, resultó polémica en la medida que crecía el prestigio de los eventos de arte y de los propios artistas. Tenía complicadas misiones por momentos, sobre todo cuando aparecieron por primera vez los antisalones, las antibienales, las antiacademias, en los cuales él debía explicar de alguna manera al público la legitimidad de unos y otros, y ponderar aquello que él consideraba bueno o malo, verdadero o falso, válido o desechable.

El punto de partida de esta situación, prácticamente de combate, se ubica, por algunos, en 1863 a propósito de la exhibición de las obras de Manet en el Salón de París, y posteriormente en 1865, al exponer su *Olympia* en el Salón de los Rechazados.

Desde entonces, el crítico de arte ha sido uno de los ejes controversiales del arte moderno, hasta bien comenzada la segunda mitad de este siglo.

Digo hasta ese momento, porque en los años sesenta aparece con fuerza en la escena pública el galerista Leo Castelli, en la ciudad de Nueva York, quien realiza una magnífica y paciente labor de promoción del arte pop norteamericano, otorgándole una resonancia especial al trabajo de selección del acervo de la propia galería y al mismo tiempo, lanzamiento de valores en el mercado del arte.

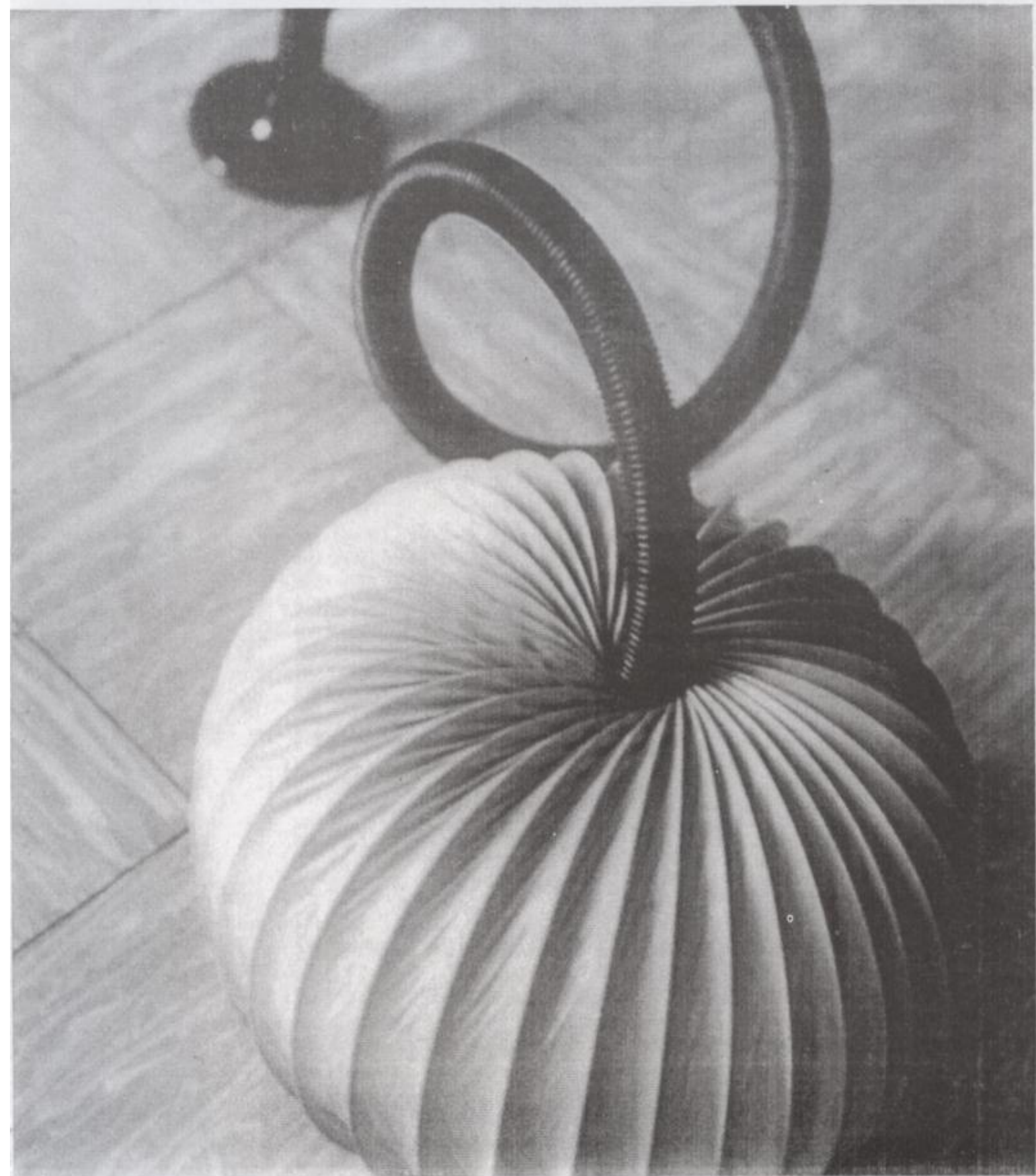
Castelli redimensiona la labor del director de galería (que en Europa habían ejercido con maestría Pierre Loeb, Maeght, al filo de la Segunda Guerra Mundial) favorecido, entre otras causas, por la atmósfera de una década convulsa en lo político, lo militar y sobre todo en lo cultural (para muchos la última gran década transformadora de códigos y valores ideológicos y valores ideológicos del arte del siglo xx).

Este elemento mediador (que siempre lo **fue pero sin ese éxito publicitario antes de** Castelli), añadía ahora nuevas tensiones a la exhibición de obras de arte, al mercado, a la institucionalización del fenómeno artístico.

La aceleración de los procesos y acontecimientos culturales desde 1960 hasta hoy es un hecho cierto, cuya velocidad no dependió sólo del terreno específico del arte, sino de tantísimos factores políticos, económicos y sociales que sería largo nombrar. Por tanto, no es extraño reconocer cómo todo ha cambiado, cómo se han disparado algunos de estos elementos, y cómo otros tantos han cobrado vida hasta convertirse en el centro de atención del mundo contemporáneo del arte.

Uno de ellos es el oficio de curador.

**curar**





Difícil delimitar en qué momento la palabra curador alcanzó su vigencia actual, pero hasta la década del '80 existían otros nombres para designar a la persona a *cargo de* determinadas exposiciones, la persona *encargada de* (cuya etimología parece provenir de los términos italianos *cura, a cura di, curatore*, etcétera). La relevancia que adquirieron notables eventos internacionales como la Bienal de Venecia de 1980, en la que Achille Bonito Oliva crea la plataforma de lanzamiento de la transvanguardia italiana, las Bienales de San Pablo, Sidney, Whitney, las Documenta de Kassel, las megaexposiciones *Los Magos de la Tierra, Arte de lo fantástico, Africa Explorers, El Sur del Mundo, Maestros de América Latina, Crudo y Cocido*, consolidaron internacionalmente el trabajo del curador de arte, el cual pasó a ocupar los primeros planos de la atención de la crítica especializada y del periodismo al nivel de una nueva estrella surgida en el sistema de la cultura visual postmoderna.

## II

Para nadie es un secreto la proliferación de exposiciones de arte en la actualidad. No ya las consagradas y emergentes bienales, los salones municipales, regionales y nacionales en cada país, o los concursos auspiciados por instituciones públicas o privadas, sino las exposiciones que se realizan también en modestos espacios públicos a partir del interés de una institución cultural que organiza un festival, un coloquio o la sencilla celebración de un aniversario. Raras son las instituciones hoy que no programen, al menos una vez al año, una exposición de artes visuales. Hay mayor oferta al público en casi cualquier lugar del orbe. Paradójicamente, esta diversificación, que pone a disposición de todos gran cantidad de información sobre lo que ocurre en el mundo del arte, no necesariamente implica una mejor comprensión de ese público acerca de lo que está viendo. Por el contrario, la oferta es tan variada y compleja que escapa a muchos el límite de lo que tradicionalmente se conoce como arte, generando así una crisis también de apreciación, goce y sensibilidad.

Es en ese instante en que puede entrar a desempeñar un papel crucial el curador. Es ahí donde su función, según mi opinión, adquiere plenamente su sentido.

## III

Como ningún otro de los elementos que componen la estructura del arte contemporáneo, el curador es un investigador, un especialista dotado de una visión integral y compleja de los diversos problemas del arte y la cultura contemporánea. Esta se adquiere mediante el estudio de frentes documentales de variado tipo y la relación directa con los artistas y el entorno en que su obra se desarrolla. Por ello es indispensable el estudio del lugar, del ámbito local o regional en que se produce la obra y el sujeto que la realiza (sea un artista, varios o una expresión visual concreta de creación colectiva).

Mediante el análisis de estos factores, el curador extrae ideas que desarrolla como hipótesis de trabajo.



Constantemente va pulsando la red de problemas que están en el centro gravitacional del arte contemporáneo, lo cual implica pulsar también mecanismos de la cultura que le permitan insertarse en el debate actual. Su labor es de acentuar, poner el dedo en la herida; también provocar, mantener una actitud polémica, someter sus puntos de vista a la consideración de todos. El objetivo del trabajo curatorial va más allá de la satisfacción de haber elegido "correctamente" un número determinado de obras y artistas. Apunta más bien hacia la contribución de esa exposición al desarrollo de la cultura y el hombre, que es lo más relevante: ese hombre y esa cultura que han sido desplazados hoy en aras de la información, de la "novedad" del momento, de las modas de todo tipo, del instante de reconocimiento, de aquello que Andy Warhol definió como la necesidad de los 15 minutos de fama que todos tenemos.

El trabajo del curador es un trabajo riesgoso, una aventura intelectual que pone a prueba las máximas capacidades de reflexión, pasión y crítica.

No todos, por supuesto, están dispuestos a asumir ese riesgo. Algunos optan por la seguridad que ofrecen los nombres consagrados por el tiempo, la crítica y el mercado del arte.

Es fácil advertir, en eventos nacionales e internacionales, la opción que sedujo al curador una vez que se conoce la relación de los artistas participantes. Nada más tranquilo, estable, cómodo, que la "curaduría" basada en nombres legitimados y sancionados por las instituciones para satisfacer a los patrocinadores o mecenas que se mueven tras los hilos del escenario. La curaduría es convertida así en un oficio de mesa, una simple nómina obtenida gracias a revistas especializadas, grandes catálogos y cuando más, al intercambio epistolar o personal entre curadores y críticos.

Lo fascinante de este último oficio del siglo xx es lo difícil, riesgoso, complejo, que es.

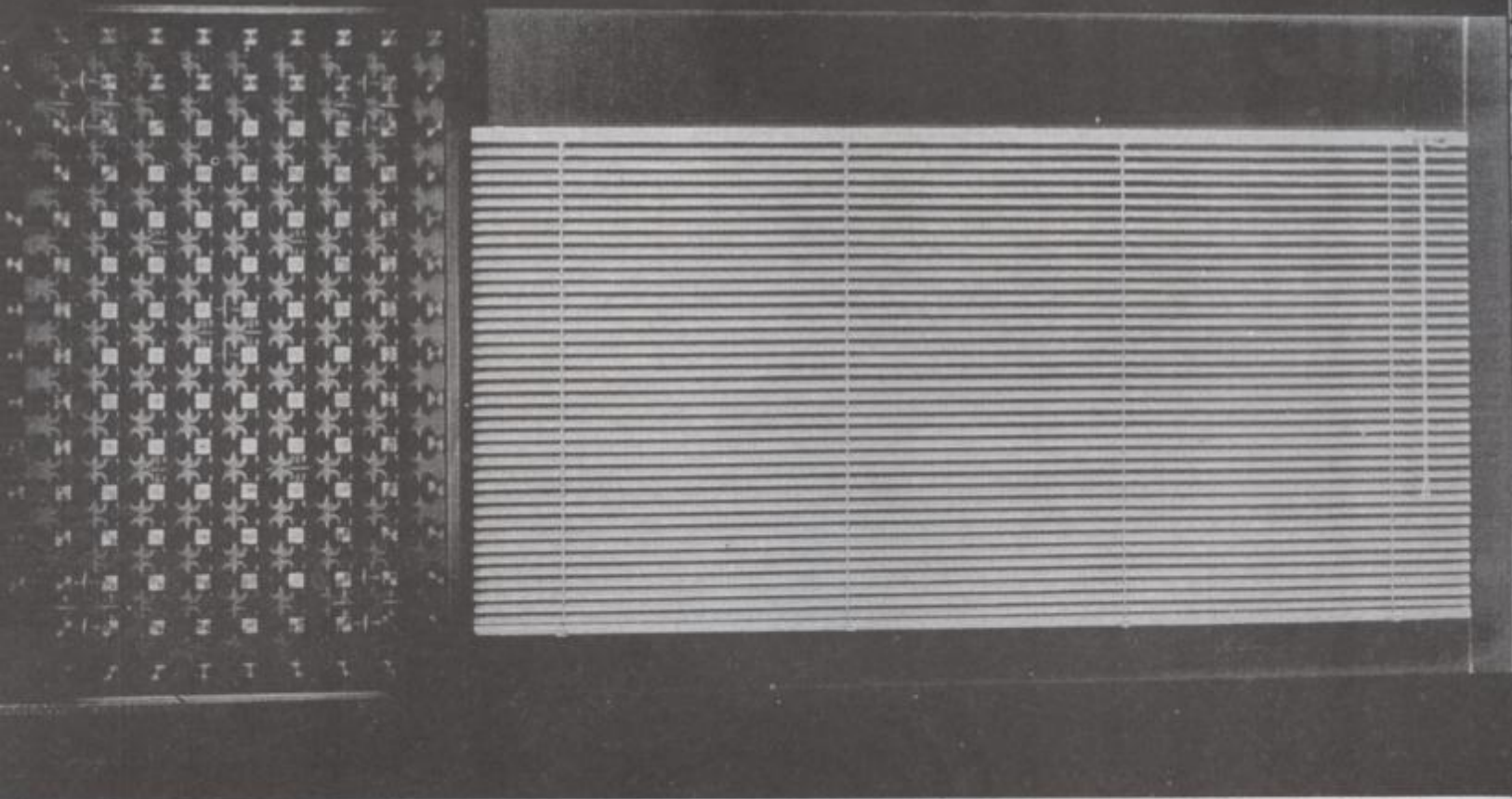
Las fuentes de documentación, que van desde el estudio y análisis de revistas y catálogos, hasta el visionaje de diapositivas, fotografías, fotocopias, preparan sólo el camino a lo que después se convierte en una labor de campo a la manera del arqueólogo, del sociólogo, del demógrafo.

Visitar talleres, estudios colectivos, escuelas de arte, fondos de colección, implica una enorme movilidad, desplazamientos continuos de un sitio a otro.

Curar cansa, como hubiese dicho Cesare Pavese.

**Curar es escuchar, dialogar, comprender. Los artistas, poseen argumentos para la interpretación de su propia obra y la de otros, Tienen sueños, obsesiones, angustias, a partir de una extrema sensibilidad hacia el mundo que les rodea y el suyo en particular. Una conversación inteligente, un diálogo fraternal con el-los contribuye en gran medida a la comprensión de toda una época y a entender las coordenadas del arte contemporáneo. Porque no es solamente la opinión del crítico, curador, coleccionista, historiador, lo que va a esclarecer las complejas estructuras sobre las que se articula el discurso actual del arte.**





Es esencial ese acercamiento, ese contacto humano como parte de la curaduría.

Cuando se trata de eventos colectivos, sean éstos salones, bienales, megaexposiciones, surge entonces el problema de la articulación museográfica entre todas las obras, pues no es sólo la decisión de seleccionar un artista u otro, el único factor capaz de integrar en un todo el discurso central propuesto por el curador.

La relación entre ellas, sean 10, 50, 100, es clave para la obtención del resultado esperado.

La curaduría alcanza por tanto la museografía, desborda sus fronteras para engirse en un campo cuya complejidad requiere un enfoque global de las obras expuestas.

Su objetivo es decidir sobre una o varias obras en concreto y al mismo tiempo concebir la totalidad de la muestra, prever cómo aquellas ocuparán finalmente el espacio de exhibición.

Las partes y el todo conforman el cuerpo del trabajo curatorial.

Ahora bien, si el curador es un profesional que participa en el debate del arte y la cultura contemporáneas, su principal objetivo es la concreción de una idea; es decir, la formulación de un concepto alrededor del cual se organiza el discurso ideológico de la muestra.

Cuando esa idea adquiere una definición clara, un sentido dentro del contexto en el cual va a emerger, puede decirse que el resto del trabajo encuentra el camino allanado. Por carecer de ideas o formulaciones precisas, muchos de los eventos contemporáneos, algunos históricamente consagrados, han perdido su significación.

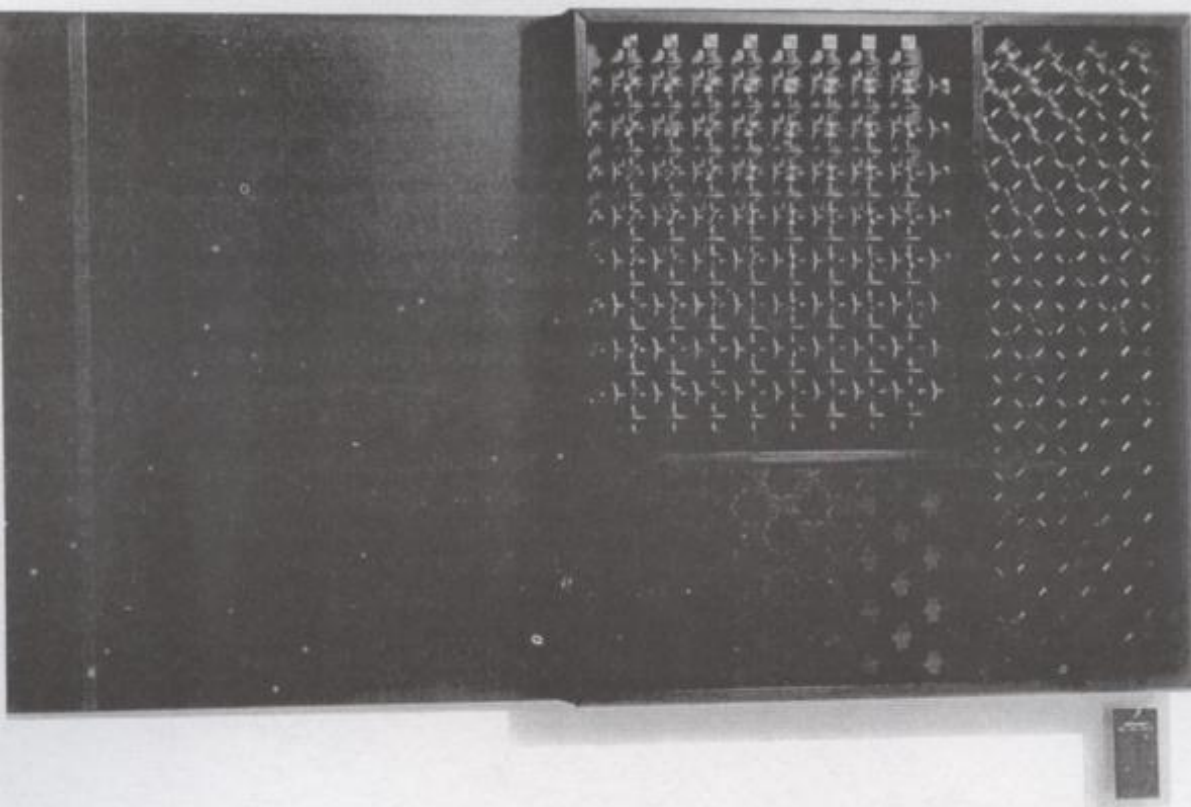
La mayoría, de una manera u otra, eluden algunos de los problemas centrales de nuestras culturas (escasamente abordados en foros de discusión o creación y que penden aún como deudas históricas de la intelectualidad) como si no fuese necesario reflexionar ya más sobre ellos.

## IV

La velocidad con que avanzan las ideas en el campo de la cultura no se corresponde necesariamente con la velocidad con que avanzan nuestras sociedades ¿Por qué entonces pasarles por encima a estas y abandonarlas a su suerte, que en la mayoría de los casos es un «triste suerte? Hablo, por supuesto, de los países del Sur. La curaduría está también condicionada por los contextos histórico-culturales en los que ejerce su labor ideológica. ¿Por qué exigirle al sociólogo, antropólogo, culturólogo, un cierto grado de compromiso con su entorno y eximir de ello al curador como si este no trabajase también con factores (entre ellos los artistas) esenciales en el desarrollo de la sociedad?

El aporte que puede hacerse desde la creación, la organización y el resultado final de una Bienal o Salón, es realmente importante si estos eventos cobran sentido para la cultura y la sociedad en los que surgen. Deben satisfacer las expectativas de su comunidad, de su localidad de su región, de su ámbito geográfico cultural, y mientras más profundos sean se proyectarán con más fuerza sobre el espacio universal.

Conocida es la correspondencia existente entre, las propuestas de curaduría de eventos internacionales realizados en las naciones industrializadas y el



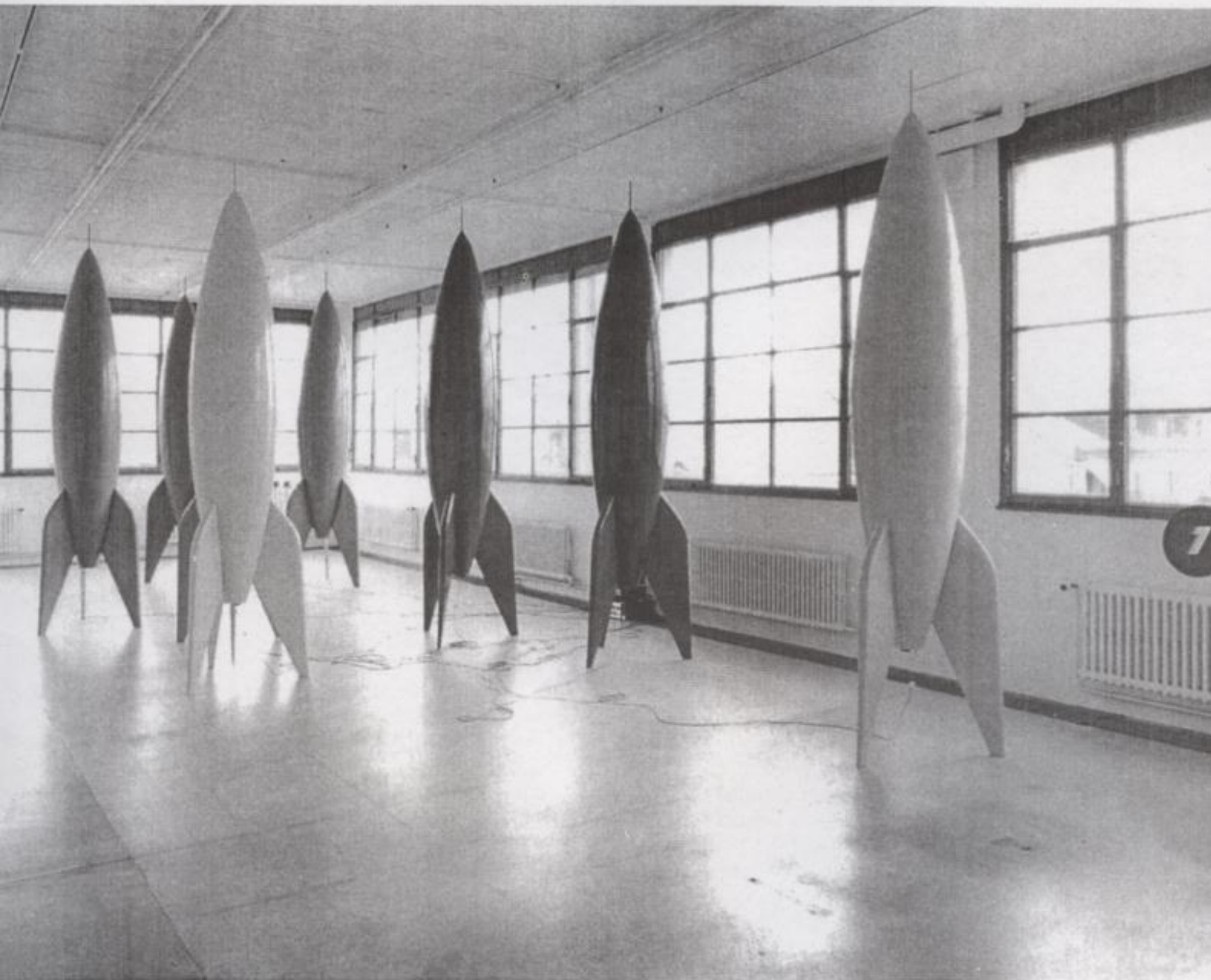


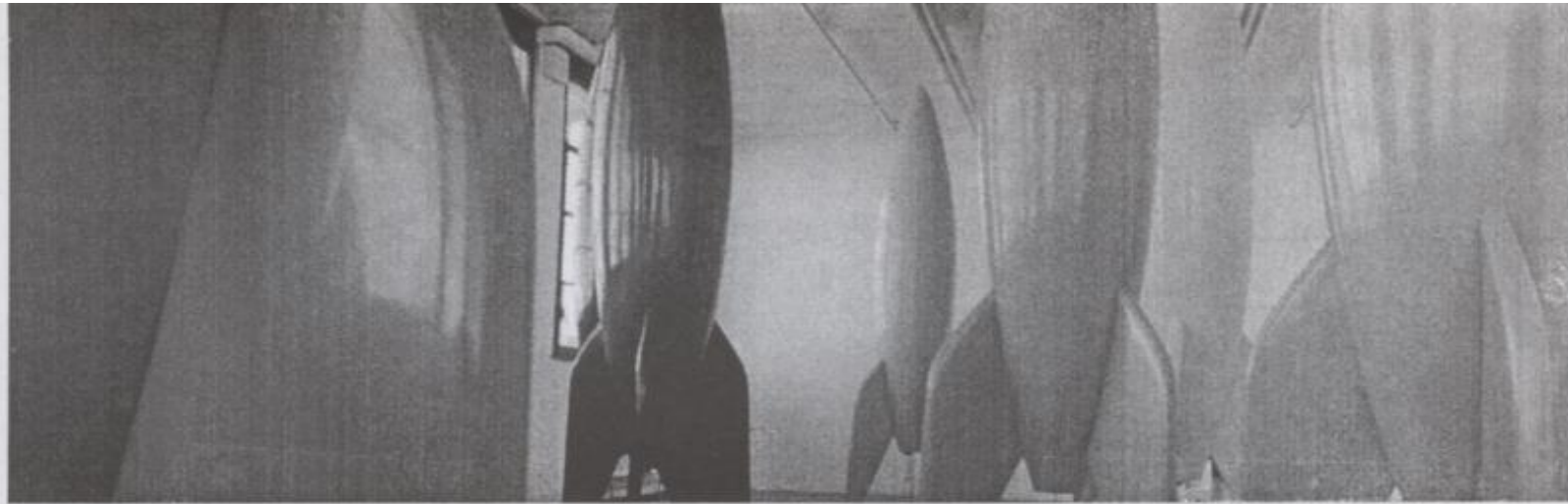
pensamiento y acción de la esfera cultural en dichas naciones. Los curadores de Documenta de Kassel, Bienal de Venecia, Bienal de Withney, Bienal de Sidney, cuyas sociedades encuentran satisfechas la mayoría de sus necesidades esenciales, apelan a asuntos acordes con ese grado de satisfacción y a la búsqueda de nuevas posibilidades que se abren en su ya desarrollada esfera del conocimiento.

En los países del Sur, sin embargo, los problemas son otros. En primer lugar están: la insatisfacción de necesidades materiales, corrupción política y administrativa, crisis entre estructura y superestructura, falta de conocimiento y reconocimiento de sus propios valores, marginalidad, discriminación.

Sin exigirle al curador que asuma el papel

Sin exigirle al curador que asuma el papel que le Corresponde a ciertos personajes de nuestra vida política y social, al menos este no debe soslayar las enormes tensiones contextuales entre las que se desarrolla su labor. No debe temerle a que lo juzguen por "inmiscuirse" en asuntos que en apariencia pertenecen a otros.





Una Bienal de arte, un Salón, una gran 1 exposición, pueden convocar y movilizar ideas y opiniones tan eficazmente como los discursos más encendidos de nuestros hombres públicos. Esa es una de las capacidades que tenemos en las manos los curadores. No tomarla en cuenta puede convertir nuestro trabajo en un gesto inútil. La ineficiencia e intrascendencia de cualquiera de nuestros eventos, sean locales o internacionales, se traduce en pérdidas de todo tipo: de esfuerzos físicos, presupuesto, pensamiento, tiempo.

El curador es un intelectual nuevo que viene a instalarse en la cultura y la sociedad actuales ocupando un espacio que perteneció históricamente a funcionarios, críticos de arte, profesores. Su función es única y puede ejercer individualmente cuando la magnitud del evento es pequeña y atañe a un conjunto limitado de obras y artistas. Y se hace más compleja esa capacidad cuando se trata de encarar eventos de gran magnitud como puede serlo una Bienal internacional.

Nuestra experiencia en las Bienales de La Habana nos ha demostrado la necesidad de crear equipos de curaduría para enfrentar el desafío que supone el encuentro de decenas de artistas y la integración de cientos de obras, viendo el evento como una experiencia creativa, una obra de arte de la que nosotros somos partícipes: en fin, una experiencia cultural única en el mundo contemporáneo a fines de este siglo cuando quizás parece que las tácticas y estrategias creativas están agotadas.

Nuestros países pueden actuar en comunidad la hora de organizar eventos de grandes proporciones. Sobradas y probadas fuerzas hay en nuestros territorios. Historias similares en el largo proceso por alcanzar nuestras definitivas independencias nos acercan unos a otros; poseemos raíces culturales comunes que han orientado la mayoría de nuestras expresiones artísticas y literarias; tradiciones y rupturas han alcanzado por igual a nuestros artistas en el camino hacia la búsqueda de un lenguaje propio.

Personalmente no creo necesario acudir a conocidos nombres del campo de la crítica, la historiografía o el institucionalismo que viven y trabajan en otros continentes para conformar un equipo de trabajo destinado a la preparación de un evento en tierras americanas. Sentido y sensibilidad tenemos. Formaciones dispares quizás, pero nunca irreconciliables dentro del marco de similares contextos. Se trata más bien de un problema de comunicación entre nosotros, de información acerca de qué hacemos cada cual en nuestra América.

Cualquier Salón regional o nacional en nuestros países puede ser un magnífico espacio para el entrenamiento o perfeccionamiento en materia de curaduría. De igual modo, y más, un evento internacional que pone en tensión tantas fuerzas.

**curare**



En los últimos años han cobrado relevancia la Bienal de Pintura de Centroamérica y el Caribe, en República Dominicana, la Bienal de Cuenca, en Ecuador y especialmente la Bienal de La Habana, en Cuba, junto a la tradicional Bienal del Grabado de San Juan, en Puerto Rico y la más antigua de todas, la Bienal de San Pablo, en Brasil. Estos eventos marcan el carácter abierto, plural, que han tomado nuestras instituciones de artes visuales y evidencian su inserción en el panorama internacional.

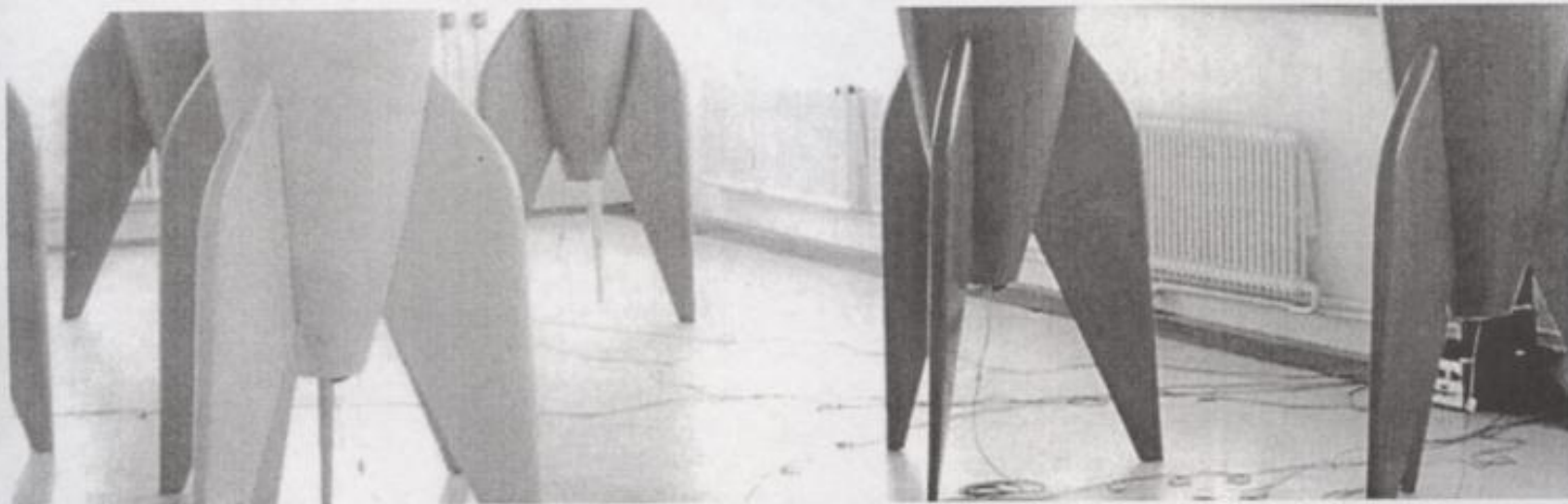
Salones de larga y rica trayectoria como el Arturo Michelena en Venezuela, el Salón Nacional de Colombia y los Encuentros y Coloquios Fotográficos Latinoamericanos, van definiendo el perfil de esfuerzos nacionales y regionales por profundizar y afianzar nuestras instituciones. Es hora ya, pues, de trazar quizás líneas de colaboración conjuntas que contribuyan al desarrollo de nuestras culturas, al esclarecimiento de nuestras problemáticas particulares y distintivas y al entrenamiento de nuestros especialistas, investigadores, curadores, que es el camino más seguro de enfrentar los retos de la globalización e internacionalización actuales.

Nuestro compromiso es con nuestras naciones. Y saber insertarnos en el debate universal con la fuerza y la inteligencia que nos corresponde. Por ello, convocar a un encuentro de artistas, sea en el nivel que sea, no es abrir de par en par las puertas a todo aquel que pinte, dibuje, grave, fotografíe, haga performances, esculturas o instalaciones. Debemos asumirlo como el espacio de confrontación alrededor de una idea que tiene que ser clara para los artistas y el público y que de una edición a otra vaya definiendo y madurando sus propósitos, como la escritura de capítulos que desembocan en la estructura final de un libro.

En este sentido el trabajo del curador tiene mucho que ver con el del ensayista.

Es un hombre de ideas y es un hombre de acción, por las que está dispuesto a transformar el campo intelectual en que opera.

Nuestros países, nuestras regiones, nuestra América, necesita cada vez más de esa capacidad de transformación. No dejemos que nos sobrepase esa extraordinaria fuerza que hoy distingue al arte que se produce en América Latina. Actuemos junto a ella, con ella, como quería Martí que fuese el destino común de la poesía y el poeta: verso, o nos condenan juntos o nos salvamos los **dos**".



# Morena, la tentadora

“Soy morena, pero hermosa”  
‘Cantar de los Cantares’



## CINTURA DE TAMARINDO

Tu cintura es de tamarindo y el sabor de la fruta son como tus besos. Busquemos una sombra lejos de este sol que nos quema y con placidez y sabrosa acidez olvidaremos lo amargo de la vida.-





### **PIERNA TORNEADA EN CAOBA**

Pierna torneada en caoba. Fina, vencedora, olorosa. Pilar de la más hermosa figura. Graciosa al caminar. Gloriosa ante mis ojos. Poderosa y seductora. Ahora y en la hora del trabajo. Piadosa en el lecho. Protectora de mi pasión ardorosa. Columna de salvación amorosa. Puerta misteriosa que se abre al Paraíso. ¡Furiosa!



## **PICHELITO ME LLAMAN**

Pichelito me llaman  
las malas lenguas  
pero puedo dar mieles  
que no se encuentran.

Que no se encuentran, si,  
en los conventos:  
en barrios marginados  
no son secretos.

Guarda la distancia  
te recomiendo  
poco a poco la sombra  
se irá extendiendo.-

## **LA MORENA DELGADA**

Flaca soy porque apenas  
peso ochenta libras  
pero hay curvas sensuales  
en mis costillas.

Mis trenzas negras bajan  
sobre mi espalda  
y sobre mis rodillas morenas  
sube la falda.

Quítame esos ojos  
de mis tetitcas,  
son nisperos ajenos  
no haya codicia.-





## CANCION DE LA MORENA

Fruta madura soy  
de cercado ajeno  
por eso me deseas  
y eso no es bueno.

Rosquillas hay ensartadas  
en la punta de mis senos,  
sólo puede comerlas  
mi compañero.

Debajo de mi lengua  
hay caramelos  
quien pretenda chuparlos  
tendrá desvelos.

Poco a poco mostrame  
los tus deseos,  
no soy hecha de piedra  
soy carne y huesos.

Huesos bien formados  
muslos morenos,  
después de lo que oiga  
talvez acepto.-

# Octavio



### FALDA CORTA

Falda corta  
que esconde  
la anona  
más tentadora.-

### LAMENTO DE LA CORTADORA DE CAFÉ

Pobre soy, muy pobre  
y ya tengo amores.

Joven soy, muy joven  
y ya tengo amores.

No me digan puta  
que no lo soy.  
El destino decide  
no sólo yo.-

### MORENA EN EL CAFETAL

Agua de la montaña  
limpia  
pura  
y casta.

¿Por qué con tanta furia  
muerdes mis carnes?

# Robleto



**P**ensaba, es decir, había pensado que aquello iba a ser más doloroso. Sin embargo, no era dolor lo que sentía, sino nada. Ni ansiedad ni angustia, nada. O sí, algo, sin palabra o nombre, una sensación de estar fuera de la película, ya listo para que termine y salir del cine. Pero no una película cuyos personajes ame, sino una a la que llegó tarde y no comprende.

Se sienta a esperar no ya el fin, que había pasado al irse ella, sino las luces, el permiso para retirarse y salir a la calle donde la vida real lo esperaba, con ella en el parqueo.

Pero pasan las horas y la película continúa el cuñado que llama y le presenta su solidaridad. La hija que llega de la universidad y evade conversaciones comprometedoras. La cena servida con un plato menos. Asume su papel, pero no olvida que está actuando.

La noche es otra cosa. Es decir, no es una noche, es más bien un ahogo. En la oscuridad, viendo el techo iluminado intermitentemente por luces sutiles de la televisión que pasa una película de una ruptura, en la que también es de noche, mientras ve el techo desde su cama, mientras oye los diálogos a un volumen bajo desde un aparato esquinero, algo distante, hay un asalto en su pecho, quiere llorar y el personaje principal que interpreta, somete al otro, al verdadero, y le devuelve la calma.

Duerme a ratos. Se despierta pensando que oyó un ruido de cerradura. Ella? Y si no ella,



quién? Se levanta, enciende la luz del patio, la luz de la calle. Nada. No hubo tal ruido. Vuelve, duerme.

Se despierta de nuevo y ha comenzado la realidad. Siente pánico, le tiembla el pecho, se la imagina con otro, se la imagina sola y necesítándolo, se la imagina volviendo y todo otra vez igual, pleito, amargura, se la imagina dormida, despierta, llorando, aliviada, de todas las maneras se la imagina y se imagina él mismo, allí en su cuarto ahora sólo de él, se imagina pensando tanto en ella, se mira sufrir, se mira gemir, suplicar que sea una película, pero el televisor no tiene ya señal, la imagen es de hormigas veloces que se mueven en una pantalla blanca, es muy tarde, quiere pedir auxilio, que le digan que esta realidad va a modificarse que no todo está perdido, que ella lo ama, o por lo menos que volverá.

Sorprende al día siguiente ya bañado. Sale a la calle al amanecer. Compra leche, huevos, pan. Regresa, desayuna lentamente, sin hablar más allá de lo que sabe de memoria, cuidáte hija, adiós

1600-PR

2

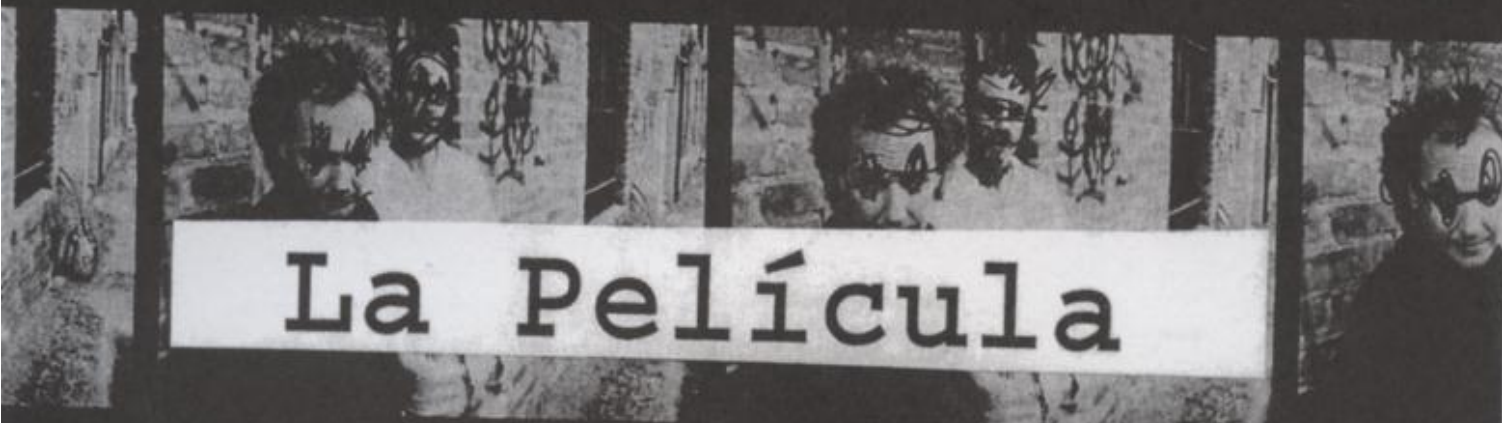
LIV

3

PR-36







# La Película

15

→ 15A

16

→ 16A

17

Martin. Y otros textos que antes no le pertenecían: Lesbia, no olvidés regar las loterías.

Sale de nuevo, llega a la oficina, ella ya está ahí. Se dirigen un saludo cortés y lejano, la gente nota, él va al baño pero no vomita. Regresa a su escritorio, trabaja, atiende, se desempeña normalmente. A mediodía camina a la cafetería, ella no está, la ve entrar, viene sola, va donde ella, pero antes de llegar ve su cara, está relajada pero fría, o al menos eso piensa él, da la vuelta tratando de parecer natural, sintiéndose inoportuno, camina hacia la otra esquina, siente las piernas heladas, siente que lo miran aunque la cafetería está casi vacía, y no, nadie lo mira. Siente que las piernas no le responden y van donde él no va, el frío en las piernas es más frío en los pies y quiere subir por todo su cuerpo, sigue caminando con deseos furiosos de regresarse y contarle que oyó un ruido anoche, como el de las otras noches. Con deseos de preguntarle cómo durmió, las piernas heladas llegan hasta

una mesa detrás de una columna que no deja ver. Allí se sienta pero no llora. Se levanta, se va.

Trabaja la mitad de la tarde y sale con frecuencia a fumar y tomar café. Podría irse a casa, pero quiere estar cerca de ella, en el edificio, quiere esperar a ver si ella lo busca, si le cuenta que no durmió y que lo extraña. Pero ella no llega nunca. El sale al parqueo, sube al carro, la ve acercarse, abre su ventana, ella le pregunta por los niños, cuáles niños bromea él, los muchachos pues, sonríe ella, él le dice que estaban bien por la mañana que no parecían estarse tomando aquello en serio, o quizás no les importaba mucho. Y vos cómo estás pregunta ella por fin, apoyando su brazo en la ventana del jeep. Más o menos dice él, y vos, y ella dice que igual, que más o menos, como ya no hay nada más que decir, él mira hacia el edificio, ella también, dicen ambos adiós o un compañero, no dicen nada más porque ya no hay nada más que decir, él decide encender el jeep, pero no lo hace, ni ella se quita de la ventana, ni ninguno de los dos se mira.

Ella se acerca a su cara, él endurece el cuello, o más bien, el personaje endurece el cuello, porque él quisiera salir corriendo, o besarla, pero nunca, nunca, quedarse pético. Ella se acerca más y lo besa, un beso tierno, no reconcialidor sino aquinohapasadonado. El empieza apenas a sentir que vive, que ya no es otro sino él mismo, cuando los luces se encienden, el público se levanta, él se levanta, la busca a su lado, pero ella no está y en realidad no estuvo, porque todo fue una película y ni ella ni el dolor ni la despedida ni los hijos ni la casa han sido suyos, o quizás, pero todo es muy confuso y los créditos en la pantalla no lo nombran ni su nombre existe en el registro civil.

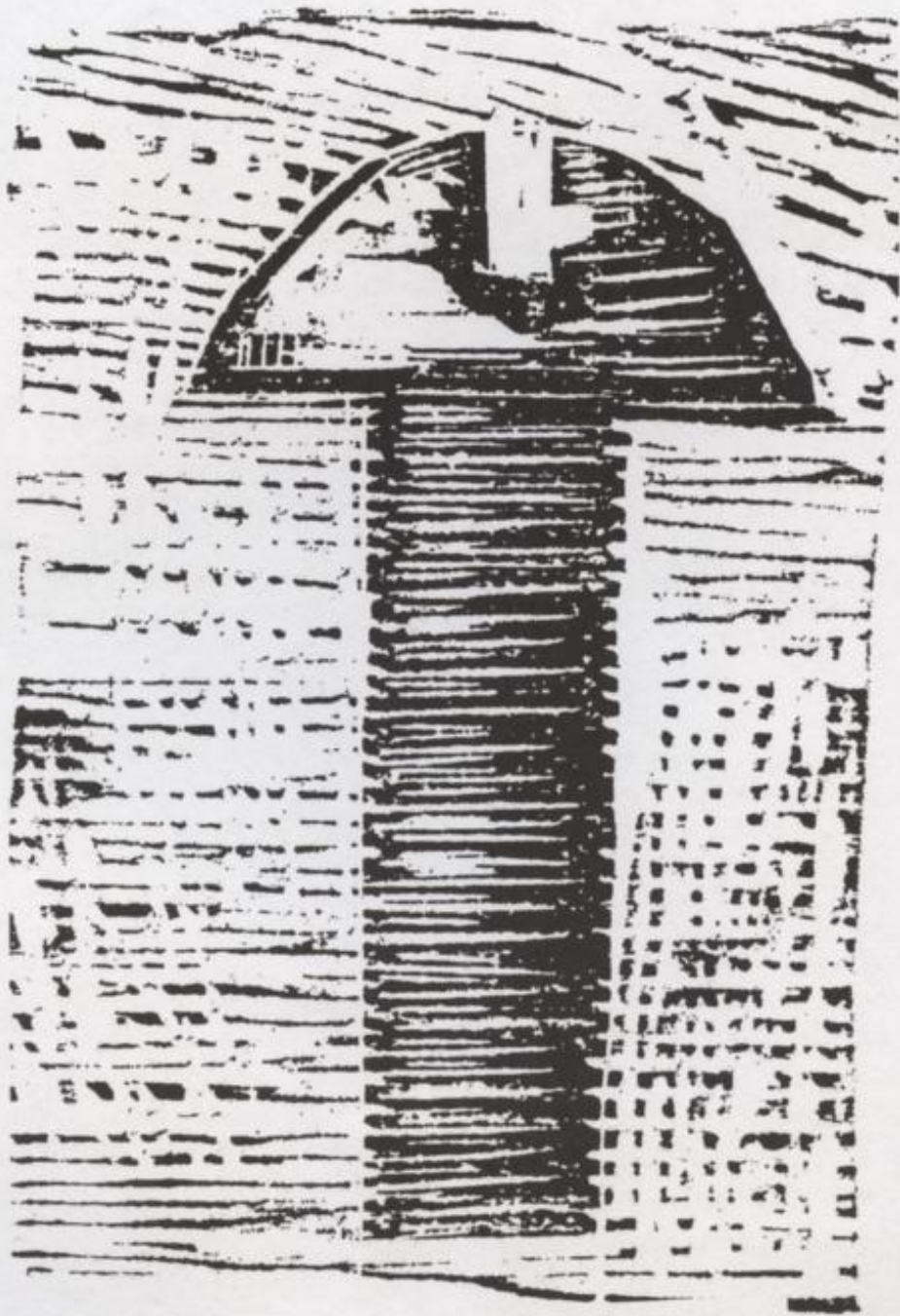
## Patricia Belli

FUJI

5







*"Torniturca" Eduardo Scyth*

# Apuntes para un diagnóstico de la plástica Nicaragua hoy

El sujeto, el objeto y el proceso del arte en cualquier país del mundo, dentro de su relativa independencia, están ligados a la cultura y problemática humana de la población.

El propio concepto de arte se vincula al tiempo y espacio en que se desenvuelve determinadas individualidades y colectividades, por mucho que alguien tome la opción de el arte por el arte, no llega a desligarse de los acontecimientos sociales de su región y y la proyección de los mismos al mundo.

De la misma manera y de forma más incisiva inciden en nuestros países, los procesos económicos y culturales mundiales de diversas características y somos queramos o nó, parte fundamental activa, pasiva y residual del actual sistema político social que rige al mundo.

Al respecto Marta Traba argumenta: Si hay un lugar donde el artista está directamente involucrado en las conmociones sociales que le rodea- tanto por el aislamiento como- paradójicamente, por la estrecha relación entre los intereses norteamericanos y la de los dirigentes locales- ese lugar es Centroamérica.(1)

Uno de los hechos fundamentales que inciden y no pueden obviarse en los procesos humanos, incluyendo el artístico, es el agravamiento de las tendencias destructivas de la vida social y natural producidas por la propia lógica de este sistema vigente.

Otro, es el proceso de globalización y de mercado, gestado y promovido por gigantescas burocracias privadas transnacionales, que reclaman y tienen soberanía por encima de los estados nacionales del tercer mundo como Nicaragua. Y por supuesto la tienen casi de forma directa. Esto y no otro, es lo que define las políticas culturales de nuestro país.

Estas burocracias amparadas en los derechos liberales de la propiedad y libertad económica, producen en los últimos años un arrasamiento completo de los derechos económicos, sociales, culturales y nacionales de los pueblos y mayorías empobrecidas del tercer mundo. Inmersos en el pago de la deuda externa es relativamente poco casi nada lo que se invierte en la educación y la cultura.

Dentro de esta realidad se da un tercer hecho, la existencia de potencias hegemónicas mundiales que a través de los medios de comunicación fomentan, deciden, definen e instrumentan, al fin y al cabo, las posibilidades de desarrollo artístico del país, en definitiva surge un fenómeno de aculturización que socava el concepto de identidad artística.

A este fenómeno contribuye el debilitamiento o ausencia del proceso educativo en pro de las artes y la cultura en el país y una imposición de elementos formales impuestos por intereses comerciales internos caracterizados por sus fines decorativos; aunados a una falta de tradición artística de vanguardia.

Este último punto es un factor de importante atención. La modernidad en el país se introduce en Nicaragua a partir de 1948. Sin embargo la enseñanza de la modernidad plástica, no fue más allá de talleres de exploración no experimentales, de poca continuidad total en la práctica artística, lo que señala sistematicidad. A la que se le agrega una falta de la falta de verdaderos maestros.

Esto fue señalado por Arellano, al hablar de los pintores al final de la década de los ochenta: la salida o superación de la intensidad concéntrica, agotadora, en la que se han sumido, o no han logrado trascender por la imposibilidad estructural o porque no han pensado en ello; intensidad que, hasta hoy, les ha impedido la formulación de una actitud innovadora...(2) Esto en la década de los noventa, son los mismos síntomas.

En la actualidad, en el país la enseñanza de las artes apenas mantiene un nivel medio introductorio, al que se puede aspirar después del noveno grado. La enseñanza práctica de las artes a nivel superior no existe. Y a la fecha la enseñanza teórica del arte, aparecida en la década de los años ochenta, ha desaparecido.

Estrechamente asociado a lo anterior, acompaña al fenómeno artístico, la falta de un foro de discusión sobre el fenómeno del arte en el país. En principio, debido al empirismo total, que surge a partir de una ausente educación artística. Fácilmente se externalizan discusiones en pasillos, que llegan a tildar el arte abstracto como arte degenerado o controversias



que señalan, si la categoría estética de lo feo es válido en el ámbito de lo artístico.

En esto debemos de resaltar que ...La calidad artística no es sencillamente una cuestión de preferencias críticas. Es importante en la investigación de los principios teóricos porque una de las características de obras de gran calidad es que manifiestan la esencia del arte con mayor pureza.(3)

En lo particular, el caso de Nicaragua es similar, con una que otra diferencia, a la de otros países del área. La falta de una educación artística básica en la enseñanza primaria, secundaria y universitaria, hace mella. En conjunto con el bombardeo constante, que sobre el tema, principalmente el producido por los enlatados, recogidos por los canales de televisión locales, surgen espléndidos resultados.

Las transnacionales en el ámbito externo con su imposición de una cultura totalitaria, en detrimento de nuestras necesidades de población unidos en el ámbito interno a la mayor parte las instituciones públicas y privadas del país que evidencian ausencia de sentido de nacionalismo, fomentan de manera intensiva y preocupante un proceso exagerado de aculturización.

Estos factores han disminuido sobremanera las posibilidades potenciales de un país, que a lo largo de su historia tiene ricas bases y raíces culturales: indígenas unificados a la cultura de europeos españoles, ingleses y africanos; y que hoy está en la picota, debido a las incidencias de la uniformización transnacional y a la pérdida de sus valores tradicionales.

Estos son los principales hechos, al mismo tiempo productos de un proceso histórico de tiempo largo, que configuran la plástica nicaragüense actual, dejándola reducida en sus verdaderos valores a un espacio y un ámbito muy reducido. En algunos casos cuestionando sus posibilidades de expresión propios del arte.

Sin embargo, este fenómeno se produce en medio del mayor reconocimiento y difusión de lo artístico, en la primera mitad del siglo. Efectivamente en las últimas cuatro décadas se ha producido un avance innegable en pro de la comercialización del arte. En la década de los ochenta una gran difusión de la producción artística general en muchos países del mundo. Misma que ya había incursionado en la década de los setenta cuando se conoció en Europa la escuela primitivista nicaragüense. Y han aparecido los primeros textos sobre la materia los que de momento todavía se pueden contar con los dedos de una sola mano.

Esto no significa la incorporación o participación de la población en general a la apreciación y el gusto hacia el arte en la nación. No existe una cultura general, probablemente por una

deficiente educación al respecto, que permita una estimación, juicio u opinión de parte del público en general. Tampoco podemos olvidar los crecientes niveles de analfabetismo, más de un 45% en la actualidad. En estos días Nicaragua a pasado a la lista de los países más pobres del mundo.

Al respecto pocos han sido, también contados con los dedos de una mano, los que han realizado una contribución crítica respecto al arte. Los pocos que han participado de esta actividad han hecho una encomiable labor, pero ésta relacionada con la problemática de la producción, gestión y difusión, no es suficiente.

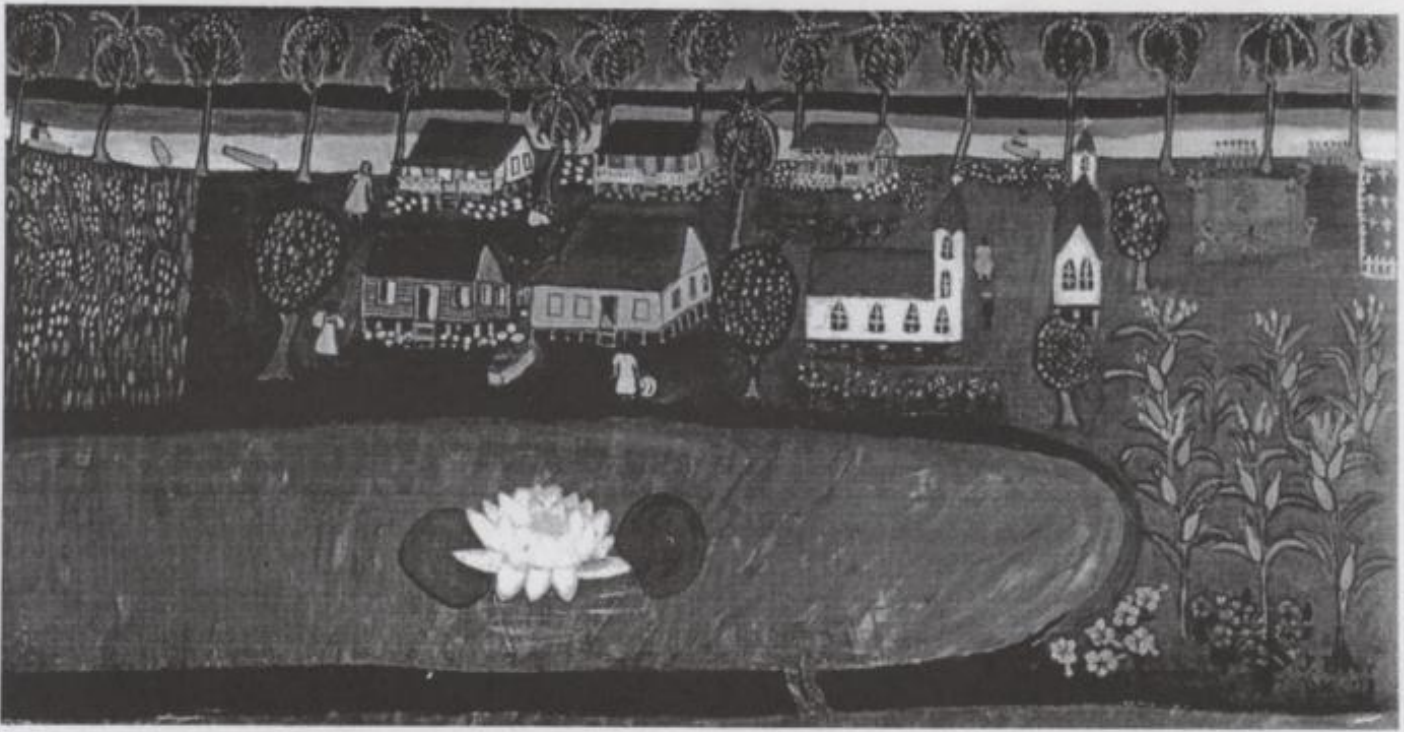
También hay que señalar la existencia de ciertas desviaciones en mucho de lo que se escribe relacionado con la supuesta obra de arte. En su mayoría son comentarios laudatorios o sin mayor profundidad que no permiten un mejor análisis de la verdadera realidad o un buen diagnóstico de lo que al respecto acontece en el país. Jorge Eduardo Arellano en una poética sobre el tema, argumentó: (no les gusta que les digan — con fundamento— sus defectos y la mayoría de ellos no los soportan y reaccionan con mucha sensibilidad. Es decir, visceralmente. Y es lógico. Sólo exigen juicios laudatorios.(4)

Se evidencia por otro lado el predominio de criterios oficialistas o netamente comerciales, a la hora de la selección de obras, las que muchas veces representan al país en el exterior. Para dichos trámites no llegan por lo general a realizarse concursos de libre participación, sino que el papel selector le corresponde a determinados funcionarios, de ninguna manera preparados en la materia. Otras veces a dueños de galerías comerciales favorecen la participación de sus pintores de planta premiándolos en la función de representantes de la plástica nacional.

En la actualidad diferentes manifestaciones de las plásticas tienen un desarrollo desigual donde destaca por la preferencia y el gusto comercial, la pintura de caballete, enfocada hacia diversos temas, de las que supuestamente la pintura moderna se había liberado. De hecho esto es una práctica antigua, en el siglo XVII en Holanda el marchand, imponía sus temas al pintor. De hecho, le encarga aquellos que el público pide y compra en su negocio.(5)

Al contrario de sus ricos antecedentes, la manifestación escultórica en la actualidad es contingente esporádica o casi inexistente. Otras manifestaciones como la gráfica casi ni se menciona. Esto último señala la falta de interés institucional en los aspectos más sentidos de la plástica. En países como el nuestro con diversas carencias en el plano cultural desde el punto del acceso y la adquisición de obras. Este tipo de manifestación plástica no debiera ser uno sino el más





June Beei

La situación es totalmente contradictoria la máxima herencia cultural plástica en el país además de, la cerámica y de la pintura sobre cerámica, de nuestras culturas autóctonas antes de la llegada de los europeos, determinada en calidad y cantidad por su magnífica y original escultura y dibujos hechos en las piedras (petroglifos), es en la actualidad lo de menos continuidad en nuestras actuales manifestaciones plásticas.

La escultura que en la época de la colonia española tuvo una fuerte promoción y producción hacia la imaginería religiosa. Sin embargo en la actualidad hay poca o ninguna vigencia de las manifestaciones artísticas que no están enfrascados en lo pictórico. En este tópico, la escultura, no hay ninguna producción significativa, mucho menos escuela estilística, ni siquiera motivaciones de grupo. Contrario al desarrollo que tiene en otros países centroamericanos.

En cuanto a las artes plásticas en lo particular, alrededor de las mismas se juntan dos tipos de crisis: una crisis interna el arte se debate en una involución como consecuencia de políticas internas, ausencia de planteamientos, manifiestos, grupos, que propugnen un arte fuera de lo comercial y el impulso del arte de souvenir y ausente de creatividad. Y una crisis internacional que a través de la mass-media cuestiona los principios y valores originales del arte.

Sin embargo a pesar de todo esto existen algunas muestras artísticas de determinado valor que pueden ser tomados de referencia en estos tiempos para señalar dentro de la crisis del arte nacional determinados aspectos de lo que damos en llamar con el mismo término que con el que denominaría a la población: una población de sobrevivencia, un arte de sobrevivencia, que de forma independiente y sin

estrategias claras existe, se sobrepone, sobrevive. De esto abordaremos algunas manifestaciones y propuestas:

## LA ESCULTURA

La escultura se realiza por la intervención de pintores que de forma esporádica realizan una que otra realización. Sin embargo existen algunas excepciones de importancia como la obra y trayectoria realizada por Ernesto Cardenal (1925) quién plantea sus vivencias e intereses plásticos en lo místico; así como en el rescate de formas y nombres de animales y vegetales nacionales y universales; manejados dentro de los esquemas de la semiabstracción.

De 1990 destaca en la parte más alta de Managua, donde estuviera el Palacio del dictador Somoza su "Sandino" una escultura en metal de 18 metros de alto que recoge la silueta del General de Hombres Libres. Y que hoy en 1999 ha sido acompañada por oscuros y denigrantes intereses políticos por una bandera nacional azul y blanco, que lo sobrelleva en altura, y que probablemente en la mente de sus detractores le ha de quitar preponderancia y significado.

Otros escultores importantes son Aparicio Arthola de marcada tendencia neodadaísta y neoexpresionista, quién a través de su obra recoge el sentir y dolor de las masas desposeídas en medio de un natural sarcasmo e ironía, como "No Piridostigmine" Yeso, pintura, hierro, 1991. Arthola en el conjunto de su obra apunta sobre la miseria espiritual y material de la pójima humanidad. De él, Joanne Bernstein dice, la escultura de Aparicio Arthola es igualmente dura en su retrato de la humanidad (6).





Contrapuesto a Arthola sobresale Casanova Ellis Francis, de origen caribeño, quién se interesa por la abstracción geométrica y orgánica. Incluye en su obra técnicas tradicionales como el esmalte, dándole a la escultura otras salidas y posibilidades y estudia una salida a través del uso de formas u objetos de significado semántico para hablar de los problemas de la tierra y del medio ambiente.

Por lo general la obra escultórica, mucho de la obra plástica de algunos autores es realizada con objetivos mercantiles o por encargo y desde ese punto de vista poco llegan a consolidar un aporte artístico o se reierten en obras de características eclécticas. Autores que en los setenta prometían buenas realizaciones hoy están sumidos en un repeticionismo. La ausencia, pobreza de producción, el desarrollo desigual de nuestras manifestaciones plásticas, uno de los casos principales la escultura, es lo que plantea cierto semblante de nuestra personalidad artística cultural.

## LA PINTURA

La manifestación pictórica es la más reconocida y abundante de las artes plásticas en la Nicaragua de la década de los noventa. No posee movimientos hacia una tendencia estilística en

particular sino propuestas de personalidades aisladas, y una constante de hibridación, eclecticismo y mezcla de tendencias. Todo dentro de una variedad y abundancia de expresiones con diversos orígenes y contextos disímiles y diversas, en las que tampoco predomina la pureza del estilo.

Una primera situación en la pintura de esta década, es que existe una íntima relación, prácticamente verbal, con la persistencia de sus autores de años anteriores, la generación de los sesenta, hoy llamados "maestros" por la oficialidad. Autores que, sin embargo, siguen ensimismados en sus exitosas propuestas de hace ya casi cuatro décadas.

O bien si bien realizan obra de un alto manejo técnico están estancados en su mayoría en la realización de obras con meros objetivos comerciales en muchos casos, aunque sostenidos en su antiguo prestigio.

Una segunda situación la relación de hechos propios o particulares, que por lo general, definen las características de la pintura en esta década, además de una reunión de propuestas y tendencias entre otras la tendencia realista, expresionista, abstraccionista, primitivista, indigenista, del realismo mágico y



posmoderno, que son en la mayoría de casos usadas como fórmulas repletas de conformismo.

### EL REALISMO PICTORICO

Entre las temáticas retomadas en los años noventa están las de expresión realista o naturalista, que vuelven sus ojos al paisaje urbano o rural o al bodegón tradicional, sin plantear una óptica actual. En algunos casos introducen temas no explorados, como escenas campestres o recreaciones urbanas de antiguos rincones de la capital o "enaltecen" el triste paisaje de casas de plástico y de cartón, más no con intenciones de denuncia de nuestra crítica situación económica, sino como productos de souvenir. O en la búsqueda de éxito comercial que dan por ejemplo en un Managua destruida por el terremoto, las lágrimas de la nostalgia.

Abundan una cantidad de propuestas que desde el punto de vista naturalista se recrean y entronizan con casas de origen colonial con un mayor o menor conocimiento técnicas artísticas. Con el realismo se abordan también diferentes géneros pictóricos como el bodegón en los que sobresalen con indiscutible calidad, parte de las pinturas de Armando Morales (1927).

También hablan da aceptación y calidad, algunos trabajos con características hiperrealistas como los de Federico Nordlan: "Bolsas y Naranjas" 1995 o Leonidas Correa (1965) "Padre e hijo" 1999 donde con características del pop art y usando la técnica del aerógrafo trabaja la figura humana. De mucha calidad técnica es la obra de Mauricio Rizo, de paisajes vernáculos pueblerinos y campestres y bodegones de buen acabado que exploran con temas actuales antiguas posibilidades.

### EL EXPRESIONISMO PICTORICO

La continuidad y no el regreso a la tendencia expresionista, bajo los preceptos de la herencia de una pintura que da valor a la expresión interior, también sobresalen en la década de los años noventa, pero explicada desde diferentes puntos de vista. Con gran fuerza de tradición en una especie de arte naif con pretensiones realistas, destacan dentro del expresionismo en los noventa la exposición "Cantos de Gifar", (1997) de Carlos Montenegro; o la exposición "Sobrevivientes celestiales" (1999) de María Gallo Angel 1999 (91 x 72 cms) quién rescata ambientes y símbolos de lo vernáculo nicaragüense.

El expresionismo es abordado por diversos autores desde ópticas particulares, entre ellas destacan la pintura de Aparicio Arthola "Fantasia de una sociedad", 1990; Alfredo Caballero: Esphinge II (1998); Bayardo Gámez: "Reunión familiar" (1989); Raúl Quintanilla: "Para Ulises nunca fue tan fácil" (1992), y Leonel Cerrato "El encuentro" (3x 38

mts) (1990). Borrado por el gobierno municipal de Arnoldo Alemán.

El expresionismo en Nicaragua es uno de los fuertes de la pintura. Probablemente por la falta de una enseñanza académica. Y una herencia y continuidad sin límites desde las fuentes autóctonas y dela época colonial así como del marcado empirismo del arte de la primera mitad del siglo, hasta los inicios del la pintura moderna con su maestro Rodrigo Peñalba, artista de esta tendencia.

### EL ABSTRACCIONISMO PICTORICO

La continuidad del arte abstracto se da en los noventa importantes contribuciones al arte abstracto semifigurativo realiza Orlando Sobalvarro, cuya obra es resaltada en 1996 con el lanzamiento de un libro sobre su obra, Retrospectiva de Orlando Sobalvarro, Galería Códice 1995.

Los estilos vinculados de la abstracción tienen en esta década al mismo tiempo que continuidad un resurgimiento. Los certámenes de 1992 y 1994 destacan las obras de alta abstracción de Bayardo Blandino "Memorial" y "Línea Cinco". O los premios a Rafael Castellón "Eclipse" 1994 y las exposiciones de este en 1999, en Galería "El Aguila".

También están las propuestas de Raúl Marín en su individual: "Oleos y veladuras" (1996) dentro de las tendencias abstractas vinculada al expresionismo abstracto, utilizando métodos del automatismo surrealista, con cierta recuperación de las figuras. Aquí se destaca la primera exposición individual en 1996 de Denis Nuñez. Y la última denominada "Nuevos territorios" 1999. Nuñez reincorpora el automatismo surrealista y las técnicas del expresionismo abstracto de una forma diferente de cómo lo hicieron los pintores nicaragüenses de la década de los sesenta.

Un papel muy importante lo realiza Rolando Castellón (Managua 1937) uno de los más reconocidos y consecuentes artistas del arte objetual de Nicaragua. A partir de 1975 empezó a trabajar el papel como objeto. En sus manos el papel es quemado doblado, pintado u objetivizado en la tridimensionalidad. "Hojas sueltas encontradas (detalle de instalación)" collage sobre papel (30 X 22 cms) 1990.

### EL PRIMITIVISMO PICTORICO

Dentro de las tendencias estilísticas que mantienen su presencia en la presente década hay algunas con energía propia y otras que entran en un proceso de franca decadencia. La pintura primitivista, por ejemplo, desarrollándose en un contexto hostil muy diferente que el que le dio impulso en la década anterior, adquirió en relación a su auge pasado cierto deterioro y una total depresión, a pesar de ser todavía, una importante corriente con diversas tendencias y regiones dentro del país.



Sin embargo de manera particular se impulsaron algunas actividades como la exposición "15 pintoras primitivistas" en Barcelona y en Gerona(1990). O la realización anual de calendarios ilustrados con reproducciones de pintura primitivista, así como la persistencia de algunas que galerías esencialmente ofrecen estas pinturas de esta tendencia como la Galería "Casa de los Tres Mundos" y Galería "Solentiname" de Managua.

Sin embargo la principal vena de este tipo de tendencia que son las raíces populares han sido afectadas por los últimos gobiernos. Otros han avanzado dentro de su práctica a cierto naturalismo pictórico.

En la década de los años noventa además de una serie de tendencias estilísticas. como el realismo, expresionismo o abstraccionismo que forman parte de un espíritu de continuidad y permanencia que trasciende los ismos de moda aparecen otras tendencias de características, híbridas, disímiles, entre sí, posmodernas que son las que en el fondo más caracterizan esta década.

### REALISMO FANTÁSTICO PICTORICO

Entre los pintores más destacados está Armando Morales quién ha sufrido en su pintura una serie de cambios radicales que se expresan en esta década con una gran fuerza simbólica universal. Las referencias de recuerdos de su Granada, de la vieja Managua, de la historia de Nicaragua, y otros temas se renuevan en su pintura en elocuentes imágenes en una especie de neosurrealismo.

Algunas de sus imágenes son vertidas en un explícito realismo de paisajes selváticos, tauomaquias. Otras con claras connotaciones religiosas como su "Descendimiento de la cruz" y "Puesta en el sepulcro" 1993, obras de características citacionales dentro del espíritu de la posmodernidad. Para posteriormente retomar antiguos temas clásicos como desnudos en medio de la naturaleza, o sus últimos trabajos expuestos en la Galería Bernard en París de 1997.

Sin embargo aparecen otro tipo de pinturas de otros autores llenas de espacios y tiempos indeterminados, especies de muestras de una tendencia neosimbolistas, que vuelven a la cita histórica y hacen énfasis en el adorno, atacando los principios de la racionalidad de lo moderno. Son obras que argumentan un impertérito mundo que dice existir y no existe en ninguna parte. Pero que contradicen lo propio tomando fórmulas, permisos permitidos por la globalización y la uniformidad vigentes en esta época.

Bernard Dreyfus. "Penumbra" 1991 "Entre la playa de la noche" 1992, por su lado introduce su propuesta de mundos de personajes y atmósferas recreando los criterios y puntos de vistas de la

tomando sus personajes como instrumentos o medios, explotando al máximo las posibilidades pictóricas en un universo de multitudes y enigmas.

Mundos y universos particulares Juan Rivas: "La Ceiba de la Curva", premio de pintura 1993 su exposición "Obsesiones de ciegos" 1993 y otras muestran estudios de objetos y espacios bajo la luz desde el punto de vista objetual, marcando líneas y territorios a partir de derivaciones surrealistas y metafísicas.

La recreación de personajes obsesivos, persiguiendo una carga simbólica, algunos con el argumento de la búsqueda de la identidad nacional, son retomados por varios autores. Donaldo Altamirano; Premio Nacional de Dibujo 1991, por su obra "Identidad de la memoria, en el instante de ser atropellada por el olvido" por su parte crea un mundo personal de atmósferas y personajes aprensivos entre sí, atmósfera y personajes, basados en un serio estudio de la composición formal.

### PINTURA POSMODERNA

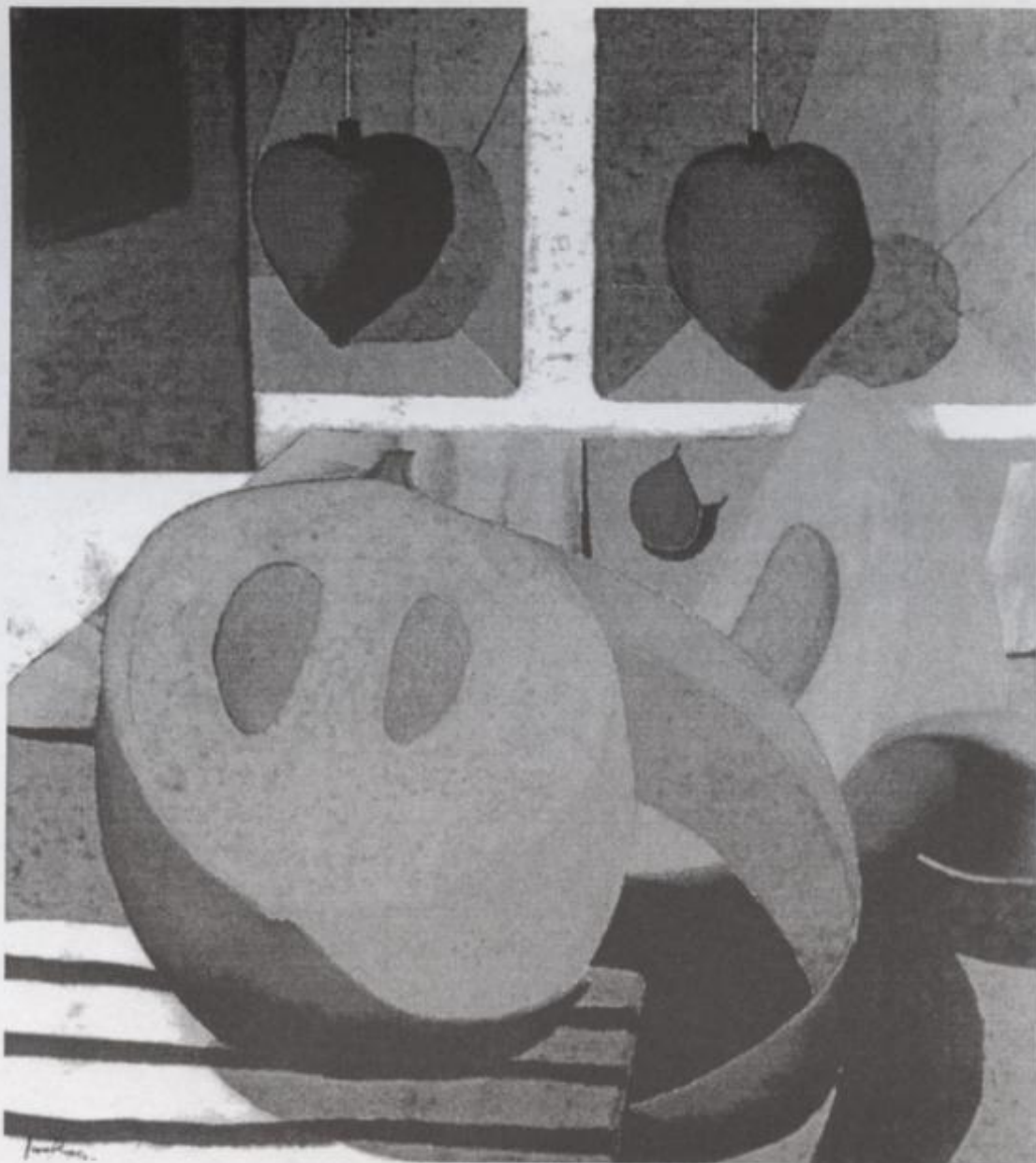
Muy lejos de proclamas, declaraciones de principios y manifiestos algunos artistas en la década de los noventa, asumen varias actitudes de forma consciente o inconsciente, que los emparentan con actitudes posmodernas, pero desde el punto de vista de la complementariedad, y no opuesto a las tesis de lo moderno.

En algunos casos no se asume la posmodernidad como pose sino como recursos conscientes, medios maneras para explotar las técnicas usadas en la posmodernidad en la búsqueda de lo propio. Relaciones, prestamos, apropiaciones abordados con conocimiento de causa por la pura necesidad de expresarse, sentir y hacer. La oposición a lo antiguo, a lo clásico; la exclusión de la repetición, la recuperación de estilemas perdidos es asumido por algunos autores nicaragüenses en el construir de su obra.

David Ocón en algunas de sus obras pretende insertar lo sagrado en lo cotidiano, realizando para ello una desacralización respetuosa muchas veces, tan solo resaltando los valores populares ligados al kitsch, que transforman las antiguas imágenes del arte barroco. En su "Cristo en la Procesión del Silencio" 1993, el expresionismo de su estilo pictórico es menguado por el subrayado que hace a las formas del contenido.

Ocón resalta el tema del anacronismo y lo actualiza para las imágenes de la alta cultura. Un motivo personal perteneciente a la cotidianidad general en Nicaragua, a manera de copia sustituye el tema principal de su propuesta constituyendo su asunto. Flores de trapo, velas encendidas, incongruentes





Juan Rivas

con la figura central. Colores brillantes, felpas, crepes, tafetanes, expresan los valores sociales convirtiéndose en denuncia lo que aparenta ser ornamento, oponiéndose definitivamente a la antigua pintura monocroma y abstracta de la Nicaragua de los sesenta.

Patricia Belli por su parte hace uso de imágenes de la modernidad reciente o de sus propuestas como en 1989, ya lo hiciera con su "Connotación indeseada", que refiere los plátanos y el cuerpo de una estatua de una pintura de Giorgio de Chirico: "Las dudas del poeta". Huyendo de formas y estilos los trabajos pictóricos de Patricia van de conscientes propuestas relacionadas con el significado y el subrayado de valores morales y prejuicios "La Negra Llaga" 1992, óleo sobre tela ligado al poema de Carlos Martínez Rivas: Smaragdos Margara Claviceps púrpura; hasta abstractos de pintura rala, pero pintura rala más que recurso como tema en sí, como idea. "Velos y cicatrices" 1996, "Punciones" 1997.

Sobre algunas particularidades de las propuestas posmodernas realizadas de manera consciente en la manifestación pictórica de los años noventa, el crítico de arte Franz Galich resalta las características conceptuales de la obra "Tentaciones de San Antonio" realizada por Porfirio García Romano.

Y dice: se ha aventurado a la combinación de obras con técnicas y estilos diferentes presentados como una sola pieza en el Certamen Nacional de 1994: una acuarela donde figura el paisaje urbano de un pueblo nicaragüense con una apropiación a Jerónimo el Bosco, los demonios en el cielo tentando a San Antonio; un óleo que destaca por aparte los símbolos de las tentaciones. Silla-poder, dolares-dinero y palabras escritas sugiriendo sexo-orgasmo y por otro lado, otra obra, una pecera sin peces (7)

Reynaldo Fernández es otro de los artistas deliberadamente posmoderno, en su obra pictórica plantea la sorpresa de lo cotidiano al poner escenas de familias en la mesa del comedor, a las que yuxtapone





larvas o gusanos o bien la consignación de formas objetuales y no objetuales, los que se perciben en el mismo plano pictórico: Sin título. Mixta sobre plywood, 1992. 122x178 cms.

Luis Morales Alonso por su parte se interesa en las formas simples de las abstracciones precolombinas y se sale del plano pictórico aludiendo técnicas escultóricas del trabajo en metal realizando bajorrelieves incisos en latón aplicando martillados, incisiones y repujados.

Si bien utiliza la pared para la exposición de sus obras trata de romper con el concepto de pintura colgada realizando máscaras y develando algunas técnicas posmodernas de formas pintadas en metal con claros significados. El concepto de assemblage o instalación en realidad ha sido abordado por artistas nicaragüenses desde la década pasada.

### OTRAS MANIFESTACIONES NO TRADICIONALES

En la década de los años noventa confluyen en la plástica nicaragüense una serie de manifestaciones artísticas tradicionales; que argumentan la continuidad y la persistencia de los valores establecidos por un arte que tiene como objetivo la representación de la naturaleza vista o la creación de un objeto particular. Entre estos trabajos prevalece una gran parte de los cuales son realizados con objetivos puramente comerciales dejando en un plano inferior la finalidad artística.

Diferente de las manifestaciones comúnmente conocidas como pintura, escultura, arquitectura, también se desarrollan en esta década, una serie de manifestaciones, que cuestionan, entre otros, una manera de hacer objetos con fines de venta o colección. Manifestaciones no tradicionales que empezaron a sentirse de forma sistemática desde mediados de la década pasada.

Evidentemente, una gran parte por no decir, mucho de este arte, se plantea y afirma contra todas aquellas obras que el mercado objetiva y confiere un valor de cambio, convirtiéndola en mercancías y eliminando toda o buena parte de su carga crítica.

Las obras que en los sesenta argumentaban estar en contra del sistema e incorporaban objetos de cierta repulsa o acciones dadaistas en su actitud refractaria, se convirtieron en casi a lo inmediato, en obras que se incorporaron como mercancía a ser dominadas por el propietario o sistema contra el que se protestaba. Dando con ello, no solo un adiós a la crítica o al discurso polémico, sino a la exploración y búsqueda de nuevas formas y posibilidades.

Los objetos y formas dadaistas, en un plazo corto, con algunas excepciones como las propuestas por Leonel Vanegas, desaparecieron o se transformaron, mediatizándose. Los objetos que en un momento fueron argumentados ser parte de la denuncia social de la pobreza, la ignominia: desechos de basura, herrumbrosas latas; fueron preparadas y pulidas para su uso en otro sentido y en otro lenguaje, nada iconoclasta.

Temas y formas del rescate de nuestra destruida cultura indígena se desligaron de su descabezada y fragmentada vida transformándose, en la década de los setenta, en objetos a ser exhibidos parcialmente, solo desde el punto de vista, de su belleza abogando por el consentimiento y la complacencia dentro del crudo contexto de la época.

Pero, era solo el afán de convertir el objeto en mercancía, aferrándose a la pintura de caballete. En ese acto nos desligamos de las corrientes artísticas mundiales a las que pertenecemos desde nuestra propia identificación, quedando aislados de participaciones y posibilidades.

Son los años ochenta los que de manera incipiente van a empezar a cuestionar las manifestaciones tradicionales de orientación comercial, sobre todo con obras de un alto contenido crítico. Entre otros porque promovieron dentro de sus posibilidades, el romper las fronteras entre el arte popular y el arte culto; y el arte tradicional, que se abriga en el concepto de disponer de una pared o de un espacio para ser contemplado.

Así muchos artistas jóvenes principalmente, expanden el lienzo plano hacia la tridimensionalidad formando cuadros sobre el principio del montaje espacial con materiales diversos, bajo el



concepto de ensamblaje. Autores como María Gallo en su exposición personal "Papelillos" 1992, pegan materiales, como papelillo o papel de china de colores, de uso popular festivo o infantil sobre la superficie del cuadro, pintura, dibujo o grabado.

De 1995 Franz Galich, cita la obra en la técnica de electrografía de Porfirio García Romano, de su "Canto para resucitar a Sandino", serie de más de cincuenta fotomontajes a partir de fotocopias, expuestas en el Centenario del Héroe en el Auditorio de la Universidad de Ingeniería de Managua. Mismas que fueron publicadas en el Nuevo Amanecer Cultural en varias entregas.

Un trabajo de difusión internacional a partir de técnicas no tradicionales es el que realiza David Ocón "Ilustraciones del amor místico" 1997-1998 Óleo/ cartón y fotocopias, 180x400 cms, expuestos en 1997 en Valencia, España. En este trabajo de fotocopias a colores, donde Ocón dice describir un "menage a trois" histórico, plantea imágenes y textos con una posmodernidad consciente para decir sobre la conexión éxtasis - orgasmo.

En esta como en otra de sus obras, "Plegablott Papalotl" (27 x 300cms), 1998, fotocopias a colores de sus propias pinturas mezcladas con hirientes fotocopias de objetos de uso cotidiano, Ocón resalta los valores plásticos: texturas y colores especiales que van surgiendo del efecto del fotocopiado, algunos puros accidentes y juegos de azar, trascendiendo el puro collage, pegado de objetos sobre pintura. Como bien ilustra en su "Versión-tergiversación para la muerte de Marat", donde al clásico cuadro de Louis David, se le sustituye la carta de las manos del personaje en la bañera por un disquette de computadora.

Porfirio García Romano, acerca de cambios en la superficie del cuadro, elabora electrografías a partir de diapositivas de obras originales de arte posteriormente intervenidas que luego imprime. "Once papalotes y un barrilete", Galería Casa de los Tres Mundos 1998. O publicando dibujos realizados en los recientes programas gráficos de computadoras Cristo 2 (90 x 120) Galería Josefina 1990.

En la obra plástica de Patricia Belli de los noventa, aparte de su producción tradicional pictórica de los inicios de la década se puede observar una evolución hacia lo no pictórico o escultórico tradicional. Por ejemplo en "Herida" tela zurcida 50x75cms. Sustituye totalmente el pincel por el zurcido y la sobreposición de telas. Igual lo hace en "Camisa" tela cosida 50x76cms "Flujo" 1996 mixta 200x70cms o "Espinas" mixta de 50x75cms, donde introduce formas vegetales punzantes alterando la percepción puramente óptica del cuadro.

En el caso de Patricia en el asunto de exponer las sensaciones de dolor propone la introducción de relieves hechos en cerámica con una presentación de bordes irregulares dándole más valor de atención a verrugas y cicatrices que simbolizan la herida y la curación humana: "Reparación II" cerámica pintada 40x23cms "Corsé" cerámica raku 30 x17 cms. y "Cicatriz" cerámica pintada 12x 25 cms.

Sin embargo es importante para ella el color de los objetos que introduce y los objetos mismos, por ejemplo: "Nido de lágrimas", 1997, Técnica Mixta, 160x100cms donde simula lágrimas con medias de mujer, o "Duelo" Técnica Mixta 140 x 100cms. que destaca el color sombrío resaltando el significado a la vez que emplea espinas naturales.

En su obra "Concepción de María", a la vez que la introducción de pronunciados relieves, David Ocón, rescata como rostro místico el retrato de actrices contemporáneas y particiones da la cavidad fetal de la mujer, contraponiéndola, de igual manera realiza vaciados en yeso de corazones humanos que agrega a la superficie del cuadro, ya fragmentado en tiras verticales como en su "Homenaje a Antonio Valdivieso" 1997.

La tergiversación y juego metalórico visual de un solo objeto con un sentido más escultórico que pictórico lo encontramos en la obra de Ernesto Marenco, quien en su "Cámara dormida",

juega con el significado del objeto a lo Duchamp, una cámara que tiene en su ojo la representación de un ojo humano. O "Taza de café para masoquistas", una taza para café realmente construida que tiene la agarradera dentro y no fuera de la taza. O su "Scrabble a Luis Rocha" una mesa que tiene un tablero compuesto por un poema del poeta nicaragüense cuyas frases pueden deconstruirse en la lectura o en su disposición como rompecabezas.

El juego con el significado de los objetos a partir de la mezcla dadaísta o surrealista de dos o más de ellos con diferentes significados para provocar los sentidos o los efectos sinestésicos los realiza en "Carencias" 1992 en el Bolívar Hall de Londres, la artista Patricia Belli, quien utiliza entre otros juguetes cuyo sentido tergiversa ante los sentidos del espectador. Igual sentido le da Ernesto "El Cabo" Cuadra a su trabajo: "Pie de atleta", 1993, cuando sustituye un pie humano por una vaina del árbol del malinche.

Raúl Quintanilla, es señalado por Joanne Bernstein, como el constructor de poderosas obras de arte, a pesar del significación específica de donde parten sus planteamientos, con los que usando, entre otros objetos del consumismo, como muñecos Mickey Mouse, latas de conserva con etiquetas incluidas, fragmentos de cerámica precolombina original, construye obras contemporáneas de un alto contenido crítico, basado en la ironía. Obras en las que el título del trabajo juega un papel muy importante: "Sin Titulo: Sin Esperanza (presagios)" 1992; El sueño de la razón produce monstruos. 1992; "Como dice que dijo (Belleza en movimiento sólido)" 1994 1993; "Identi-dada" 1993; "Letun non onmia finit. (Enc( r )uentro entre dos mu(n)dos.(8)

La construcción de objetos que no tienen una clara definición dentro de lo pictórico o escultórico la realiza Luis Morales. En "El paso del tiempo" 1993, llega a definir objetos particulares, con un alto contenido simbólico y abstracto. Teniendo como referencias el pasado precolombino "Cajas y tesoros" 1996.

El jinotepino Tom Báez, por ejemplo, construyó hizo en 1984 las primeras instalaciones y para ello utilizó estos juguetes de madera hecha por manos artesanales nicaragüenses y coloreados con anilina llamados maromeros. El mismo ha trabajado con redes, jcaras y otras formas. O con tacos de carpintería que no son ajenos a nuestra cultura.

María Gallo por otro lado ha realizado instalaciones inspirada en los biombos, estas separaciones o particiones de las casas humildes mayoritarias, decoradas con recortes de periódicos y revistas. También ha hecho montajes inspirados en lo más relevante de las instalaciones tradicionales del país. Los altares de santos como San Judas Tadeo y los respaldos y montajes de altares de la Gritería, la más destacada y genuina fiesta nacional nicaragüense.

Raúl Quintanilla toma por su lado para sus instalaciones, piezas fragmentadas de cerámica precolombina nicaragüense e incluso piezas de la estatuaria colonial y los combina entre otros con frutos nacionales, objetos artesanales y objetos de la sociedad de consumo contemporánea para hacer una obra de trascendencia universal pero originada en la problemática nicaragüense.

Alfredo Caballero, sin embargo rompe con los criterios de esculturas, al realizar aleaciones o combinaciones a partir de estatuaria e imágenes tridimensionales ya existente, a las que no hace perder su alto contenido religioso. En "Ver para creer" 1993, obra citada en el trabajo "Cuatro Plásticos Posmodernos" de Norbert Bertrand Barbe, también hay una fuerte carga de contenido simbólico a partir de los colores, la simetría y la crítica a la jerarquía religiosa pernicioso. El argumento de este trabajo gira alrededor de la llaga del Cristo de Velázquez, la que según las agujas del reloj aumentan de tamaño(9).

Sin embargo en "El sueño de Duchamp" trabajo realizado en 1990, por García Romano la obra pierde la alusión al objeto solo metiéndose con el espacio. Franz Galich destaca que en



esta obra el autor trata de encontrar en un solo objeto lo representacional y lo objetual en el arte. Galich dice de esta obra sobre un burro de planchar aparecía cómo para ser planchada! una reproducción bastante fidedigna de la Saskia de Rembrandt .

La representación y el objeto que una vez soñara presentar Duchamp, se hacen aquí presente. También en la exposición de 1990 se presentó un animal muerto como parte de la obra en "Nena ábreme las puertas de tu corazón" 1990 del mismo autor, un pollo muerto, pelado, como los que venden en el supermercado formaba parte de la armonía de los elementos disímiles de la obra: piedra, metal, madera.

Con otra concepción o manera de hacer escultura, Cristina Cuadra Stoupignan realiza a partir de las proporciones del cuerpo humano su escultura en placa de lámina oxidada y oxidada: "Bayarda" en septiembre de 1992 210x235x260, principalmente con el objetivo de lograr una propuesta de orden con diferentes materiales o formas puestas deliberadamente en desequilibrio. Así en "Sin título" expuesta en 1994 en Galería Praxis propone la unión de un ladrillo con metal oxidado.

Por otro lado en "Recuerdo a la prolongación de tu memoria" 60x45x60 metal y yeso pintado expuesto en 1996, en Galería Códice plantea la reunión de significados disímiles, un objeto artesanal cerámico y un esqueleto que alude a un edificio en ruinas de la vieja Managua. En 1995 en su obra "Desde tu breve verticalidad" Red de henequén teñida en azul con ladrillos fragmentados. 8x13x5mts expuesta en las Lomerías del cerro Moyocalco en Xochimilco. México D.F. cuestiona por lo efímero, el uso de los materiales y la unión de los mismos los conceptos de escultura tradicional. Mismos conceptos que son cuestionados por la utilización del concepto de montaje o instalación que propugnan algunos autores que describiremos a continuación.

Dentro de las últimas tendencias estilísticas en la década de los años noventa sobresalen además de los assemblages: obras donde predomina la alteración de la superficie pictórica a través de la expansión del lienzo plano hacia la tridimensionalidad, otro tipo de obras con características no tradicionales como el montaje, instalación, acción plástica o performance.

Sin embargo, estas formas o tipos de arte, resultan ser en nuestro país, tan esporádicas, como algunas formas o manifestaciones tradicionales, como el dibujo o el grabado, las que dada la ausencia de su práctica y divulgación, no son tan abundantes ni desarrolladas en nuestro territorio. De momento ninguna galería comercial ha realizado una exposición con trabajos de assemblage o instalación.

En la década de los noventa, por ejemplo, memorable, a la vez que única está la exposición de litografías "La saga de Sandino" 1993 de Armando Morales; entre las que destaca "Mujeres de Puerto Cabezas". María Dolores Torres ha comentado de Armando Morales... A pesar de vivir más tiempo en el extranjero que en Nicaragua, no ha perdido su identidad como nicaragüense, ni el amor a su país, fuente inagotable de sus creaciones artísticas. (10) Pero luego pocos intentos dentro de la gráfica o el dibujo como la participación de María José Zamora en la "Euroamericana de grabado" 1994 en La Coruña, España. Los trabajos intensivos en la técnica de xilografía de María Gallo.

La existencia del taller de grabado de la Casa de los Tres Mundos de Granada con Paul Morales, Ligia Sandino, Johny García, entre otros. Taller que ha permitido la labor de valores recientes en la gráfica como Alicia Zamora. Y los trabajos en acuarela dentro de la figuración tradicional de Frutos Paniagua o Rosa Carlota Tünnerman, entre otros.

Dentro de la temática e influencia de estas otras manifestaciones no pictóricas ni escultóricas, ni dibujísticas, lo que conceptualmente puede ser la extensión de una obra como objeto pero que se introduce o inmiscuye con el aire o espacio que lo rodea está la instalación. Manifestación artística muchas veces

criticada por un supuesto snobismo en manos de autores nacionales. Sin embargo, las propuestas realizadas han sido de una alta correspondencia con nuestra identidad nacional.

Dentro de esta manifestación es importante mencionar la relación entre esta manera de hacer arte con las fuentes de lo popular, como es el caso de la obra "Biombo", de María Gallo expuesta, en el Museo Julio Cortázar en 1992, donde la autora traslada la común partición de madera y papel de la vivienda popular y se recrea en sus ilustraciones de periódicos y revistas adheridas a la superficie.

Ejemplos excelentes de instalación son los realizados por Raúl Quintanilla, quien en la exposición "La basura", en el Museo Julio Cortázar, realizó "Los sobrevivientes del naufragio", un conjunto de basura, escalera y una efígie de un caballo, representando el resurgir de Somoza y somocistas. Las características de Quintanilla se expresan con obras de alto contenido político y sarcasmo.

Así de la instalación de Quintanilla: "Voces del monte", Jacinta Escudos dice: A la entrada de la instalación, hay numerosas bolsas plásticas llenas de agua, colgadas del techo, como e hace en el mercado para espantar las moscas. Y por si aún no se espantan, bajo ellas hay una ametralladora 50. Veladoras, hachas de piedras, vasijas y pedazos de barro, predispuestos en forma semicircular, confluyendo hacia un altar, idolo de barro emplumado ante una pirámide de enlatados Del Monte.

En 1996 en Vic, España, Quintanilla realizó una versión de esta obra donde también aparecía una carabela sobre el filo de una espada, y en maíz enlatado pero dentro de un envase con la marca "La Española". U otra realizada en los arboles de un pequeño bosque de la ciudad: "Garrote Vic": arboles con cintas rojas ajustadas a la manera de la manera de morir en la técnica del garrote vil.

En diciembre de 1998 en el Maratón de Artes Contemporáneas del Teatro Rubén Darío, expuso Quintanilla, sus "Mitch's Queridos Presidentes", una disposición de objetos donde sobresalen unos chanchos de barro, hechos originalmente para alcancía, que están alineados a una especie de pedestal donde hay una especie de cóctel de mariscos muy elegante y bien servido, sobre mantel, lechuga incluida, donde sobresale un brazo (de muñeca). La alusión es clara al banquete de los funcionarios partir de las víctimas del huracán.

En 1998, Raúl Quintanilla representa a la participación de Nicaragua en la XXIV Bienal Sao Paulo, 1998. Raúl Quintanilla participa en la sección de la Bienal: Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro, con su obra "El sueño de la ración produce monstruos", una instalación con fotografías, madera, vidrio, petate tejido y granos de maíz natural donde el artista enmarcado en la temática principal de la Bienal: La Antropofagia, crea una serie de imágenes alusivas al nacimiento y la muerte, a la destrucción y el surgimiento. En un detalle de la obra de una vagina, parece nacer un ser terrorífico con cuerpo de muñeca Barbi y cabeza de monstruo precolombino.

David Ocón por su parte llama montajes a sus realizaciones. En "Galería de antihéroes" en la Galería Artefactoria de Managua, realiza un homenaje a los locos de su pueblo. Colgó del techo las imágenes en cartón que le inspiraban las caras de nueve de los locos de su lugar de infancia, en combinación con tiras de color rojo que también colgaban citando expresamente las arterias de la obra de Rebeca Horn.

En "Iconos para una psicopatología del poder" 1997 una de sus obras expuestas en "Pintura nicaragüense contemporánea" en Valencia, España en 1997 realiza fotocopia a color sobre cartón la que expone en un volumen de 43,5 x 476 cms puesto sobre el piso de la galería. Al respecto Julio Valle Castillo, dice David Ocón Hace una relectura del legado europeo en general y del español en particular, reinterpretando en una libre



apropiación del espacio los motivos perrunos, caninos, críticos del poder, de don Francisco de Goya y de Francis Bacon...(11)

En las imágenes de esta obra, las que abordan solo cabezas de perro, imágenes de perro apropiados de los perros que pintó Goya, Ocón expone una crítica a la historia de violencia y despojo de nuestras tierras, precisamente aludiendo las dictaduras que eternamente se han valido de los perros, bestias animales o bestias humanas para la obtención de sus propósitos.

Por otro lado en una de sus últimas obras "Cruciversión del Matías Grünewald con textos de Porfirio García", construye una cruz en una pared y el reflejo de la misa cruz en el piso, tomando e

silbato de trenes, los que surgían de juguetes que eran parte de la obra.

El espacio de la "Artefactoria" dio lugar en la década de los noventa oportunidad y promoción a estos tipos de manifestación negadas en su mayoría por el resto de lugares públicos y comerciales de obras. Espacio y promoción que decayeron de parte de los programas oficiales de la cultura cuando cesaron los certámenes nacionales de arte.

Así también le tocó el espacio a la conocida fotógrafa Celeste González quien hizo una exposición de sus trabajos experimentales. En este local, tomando para darle nombre a su propuesta de conjunto una cita de Rubén Darío: "En los celestes parques el pegasso devino...". Una gran parte de obras, entre las que sobresalía: "Coma" "La patria está moribunda".

Una instalación que construía las dimensiones y formas de un cuerpo humano pero realizado solamente con la unión de placas reveladas de acetatos productos de radiografías obtenidas en hospitales. Pero en el lugar del rostro una fotografía de la representación de la patria que tiene el monumento a Ramón Montoya, en la ciudad capital.

Ocupando todo un ambiente y trabajando con aserrín y otros Teresa Codina realiza una obra titulada "El sarambamba", abril de 1995. Toda una serie de objetos para construir los elementos para un naufragio, objetos de uso cotidiano dispuestos en supuesto desuso para causar extrañeza y asombros. O bien como dice Jacinta Escudos: los objetos revelando su segunda personalidad.

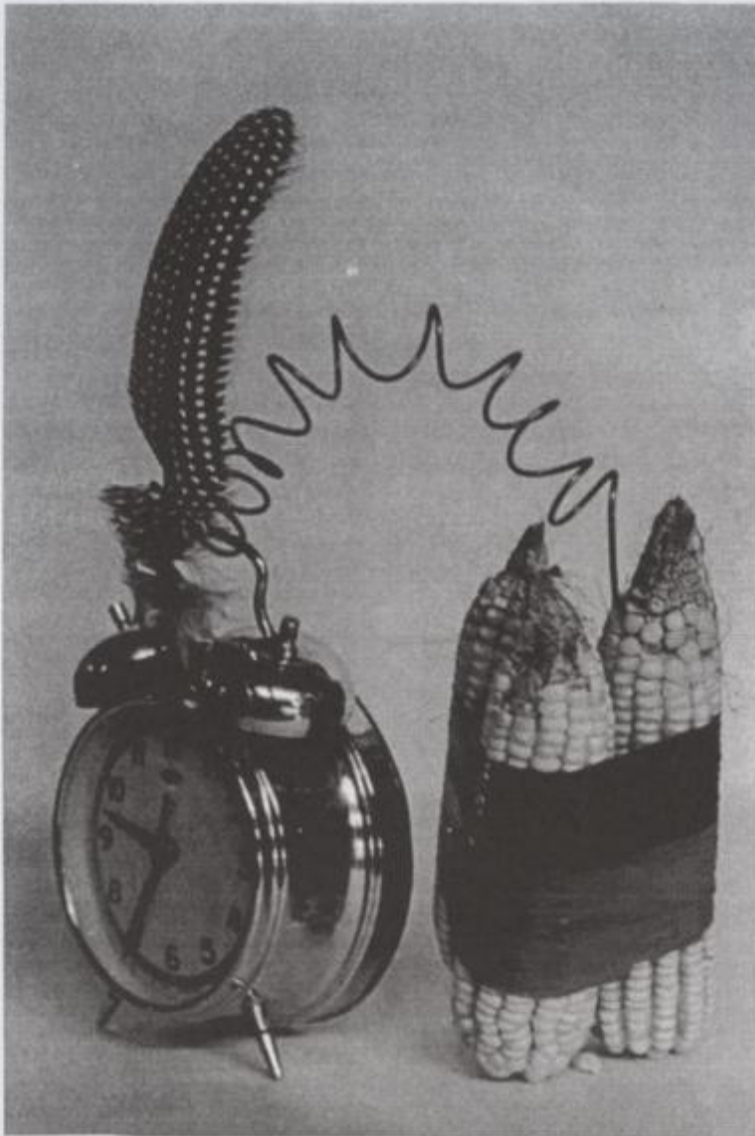
En la ciudad de Granada el grupo "Vagonis", compuesto por Roberto Barberena, Paul Morales, Ligia Sandino y el mexicano Leopoldo Praxedis, entre otros han incursionado esporádicamente con instalaciones, una de sus obras "Velorio" 1996, creó el ambiente de una despedida de un mortal, con objetos que aludían la construcción del ambiente en la vela de un cadáver.

O bien su obra "A la luz del abanico de los tiempos prolongables" 1997: un conjunto en blanco absoluto que incluía zapatos, miles de tapas de botellas de refrescos y más de doscientas dentaduras y restos de lentes y anteojos. Participando en una muestra itineraria por países de Norteamérica denominada: "Alas de papel" entre otros, Porfirio García Romano realiza una obra titulada: "Volando bajo el agua" 1997 cienos de barcos de papel colgados debajo de aviones de papel. Así también en febrero de 1999, este mismo autor expuso en Artefactoria su instalación "Poe-silla". Ochenta fotografías tamaño carta de Edgar Allan Poe dispuestas en la pared y el piso encima de las que sobresale una silla, para hacer coincidir la imagen con la palabra: Poe-silla.

Realizaciones de intervención o esculturas urbanas son las que realizó en abril de 1997 en Managua Cristina Cuadra Stoupignan cuando inició un proceso poético-simbólico para enflorar una ruina de Managua con dimensiones colosales ya que el edificio tenía más de cinco pisos. Se trataba de hacerle un homenaje a los muertos del terremoto haciendo un homenaje en una de las partes que todavía afloran del gran cadáver de Managua. El edificio en ruinas fue demolido antes de haberse dado el final de la obra, que se titulaba: "La rosa más roja se abre".

Continuando con el proyecto de intervención urbana Cristina Cuadra Stoupignan, realiza en 1999: "Amarillo colonial" pintura sobre arquitectura derruida. Construir una escultura monumental a partir de la apropiación de una obra en ruina ya inexistente, la antigua ruina del edificio de "La Protectora" en Managua, tan solo adjudicándole colores.

Entre los artistas que han realizado obras en el exterior también está el nicaragüense Carlos Castillo quien realiza en



interpretando fragmentos de la obra "Pequeña Crucifixión de Mathías Grünewald". Poniéndole a la manera de los colgajos de flores que le ponen a la cruz en los viacrucis, los escritos que Porfirio García Romano publicara a manera de tres entidades abstractas relacionadas con el dolor, la soledad y el olvido, puestos en un escrito poético. La instalación expuesta en el Teatro Rubén Darío incluía en el espacio varios ramos de lirios que impregnaban el ambiente con sus olores.(12)

Otra de las importantes exhibiciones en que intervienen obras mixtas que se apoderan de un ambiente fue la de Aparicio Arthola en la galería "Artefactoria" en noviembre de 1995 titulada "Nos vidrios a París". La recreación de un espacio que simulaba el interior de la estación de un tren, con inconsolables personajes haciendo el adiós y la espera. La instalación incluía el sonido del



Francia obras de éxito como "Cuarto Cardo". Intervenciones en obras arquitectónicas y urbanas. Carlos trabaja para lograr imágenes plásticas la contrahuella de las gradas de la escalera. O bien la aplicación de láminas de metal con las que interviene fachadas y fenestraciones de edificios en espacios abiertos de la ciudad.

Dentro de la aparición de nuevas manifestaciones plásticas en Nicaragua, cabe citar en la década de los años noventa, la realización de las más radicales expresiones de la crisis del objeto artístico tradicional. De hecho no estamos hablando de objetos, sino de comportamientos, actividades o intervenciones como propuesta plástica.

Las partes más importantes que intervienen en la creación de la obra de arte: el sujeto, el proceso y el objeto, por decirlo así, hacen vida independiente y se cualifican como arte, resultando ser la obra una mera expresión de actividades, donde a veces ni siquiera participa o interviene directamente el sujeto creador.

Por las características de trabajo intelectual y no artesana en la elaboración de la obra de arte, de estos trabajos en Nicaragua, no se está ante protagonistas inconscientes, hechos ajenos ni extraños a nuestros procesos de identidad, todo lo contrario, estas nuevas manifestaciones aportan a los procesos de integración plástica y se fundamentan, entre otros, en la fuente de lo popular.

De 1990 el crítico de arte Franz Galich cita en uno de sus escritos una obra en exposición en el Museo Julio Cortázar y dice "privando a las obras de arte de su aura o singularidad para evitar que se transformen en objetos de consumo Porfirio García Romano realiza su obra: "Jirafa bebiendo agua", una especie de escultura elaborada con tubos de metal y desperdicios de metal, que lanzaba agua desde su interior". La propuesta se extasia en la dinámica de una acción o proceso, la del agua que cae del conjunto metálico.

La provocación del movimiento en la obra, convirtiéndose esta en un ente dinámico por sí solo, también la encontramos en la obra de Raúl Quintanilla: "Cristo que gira como un abanico". En esta obra un Cristo originario del período colonial surge del centro una vasija precolombina nicaragüense y gira sobre sí mismo, mediante un artificio eléctrico, sosteniendo en sus manos desclavadas de la cruz, una pluma de ave.

Los significados de la obra se mueven dentro de varias interpretaciones, entre ellas, el cuestionamiento de valores contemporáneos de las antiguas imágenes sujetas al mercado anticuario o a la manipulación de la palabra por líderes religiosos. Y por supuesto la simple provocación. Más de una persona quiso quitar la obra de su lugar.

La exposición de la acción en sí tomada como un hecho plástico, también es citada por Galich, cuando documentó una obra realizada en 1991, en la galería Praxis en Managua. Dentro del concepto de mixed media, la obra "Un solo de flauta con tiesto de barro" - dice Galich - indaga en las posibilidades de los materiales antiguos y nobles ocupándolos para obras contemporáneas, integrando no solo diferentes materiales sino disciplinas artísticas. En "Un solo de flauta..." obra de García Romano, el músico Donald Chamorro interpreta un solo de flauta mientras al final de la obra como parte de una acción plástica, un tiesto de barro se lanza hacia el suelo quebrándolo. Tan solo con el objetivo de producir un ruido o estruendo que se adhiera a manera de collage a los sonidos anteriores.

Estas propuestas de integración plástica y artística dentro de este concepto genérico del "mixed media", comentó Franz Galich, acción artística interdisciplinaria donde se mezcla música, danza, luces, teatro, poesía y otros también ha sido abordado por García Romano en una obra titulada "Bodas de medianoche". En 1991 con la participación de la bailarina Leana Bello, y el actor Leandro Sánchez se realizó esta pieza en el Museo Julio Cortázar.



La obra comienza cuando una bailarina profesional (Leana Bello) con un embarazo real de ocho meses se pone y quita seis chalecos de diferentes colores. En el transcurso de la obra se habla particularmente de obsesiones que dejan al ridículo las fijaciones románticas hasta llegar a la denuncia del fetichismo. Citando a Van Gogh uno de los principales protagonistas llega a casarse oficialmente con la oreja del Pintor de finales de siglo pasado. Todo esto, en medio de una escenografía realizada a partir de imágenes extraídas de los asuntos del pintor surrealista René Magritte a quién se dedicó la obra en ese día.

Uno de los hechos importantes en esta obra además de la realización de la misma como una acción plástica y no como una parte de una pieza teatral fue la incorporación y la participación del público en la obra. Parte de los asistentes a dicha obra fueron pintados realmente, con brocha y bote de pintura, aún en contra de la voluntad de algunos, los que viéndose amenazados optaron por retirarse del lugar.



Una obra de requirió, incitó la participación del público fue la realizada por este mismo autor en 1993, para el XII certamen nacional valiéndole el primer lugar del premio escultura-instalación. "Coyuntura", la obra presentada dice Carlos Blas Galindo en la Revista Art Nexus, se refiere a "una construcción que implicaba el reto de participación de los públicos.

Se trataba de una caja cúbica con fondo de espejo y tapa de vidrio transparente que tiene inscrita una caja menor cuyas paredes presentaban aberturas laterales que permiten la comunicación entre todas las áreas internas del cubo, en cuyo interior se lee, reflejada varias veces, la frase: "No hay salida". Y donde el artista colocó un reptil de la familia de los iguánidos que los públicos se sintieron impulsados a liberar".(13)

Pero la reacción espontánea del público, involucrado totalmente en una acción plástica se dio en una exposición homenaje al 60 aniversario del nacimiento de Sandino, en 1994 en la Sala Justo Rufino Garay de Managua cuando se presentó la obra "Eucaristía" o "La sal de Sandino".

Aquí comenta Galich, García Romano hizo sobre una mesa una silueta de Sandino la que relleno con sal, sal de comer, sal de cocinar, la que adornó en sus bordes con jocotes verdes, sazones, crujientes, los que de manera espontánea eran comidos por la gente. La silueta de Sandino hecha de sal, acostada como el muerto en su velorio, fue siendo comida como en un acto de antropofagia. Aquí Sandino era incorporado al cuerpo de la gente, al menos de manera digestiva.

En la misma exposición homenaje se realizó la obra de Raúl Quintanilla, también con el objetivo de hacer participar al público titulada "Mastica la mística", donde el autor dio a realizar galletas que tenían encima la imagen del General Sandino obligando con ello al comer y masticar, también tragar la efigie del héroe.

En la obra de integración plástica y artística realizada el día 18 de mayo de 1995, conmemorando el centenario del nacimiento del General Augusto César Sandino, titulada "Happy Birthday to you Sandino" "Ojalá las hormiguitas no (ni)te lo cuenten". García Romano comenta Galich, plantea la combinación de los conceptos plásticos "acción" "ambiente" "happening" y "fluxus" dentro de una mixed media que incluyó una exposición de fotomontajes de arte políticamente comprometido...

... "Happy Birthday to you Sandino" es una obra tomada del arraigo o las costumbres populares de cómo se celebra un cumpleaños a una persona común y corriente en Nicaragua. En la obra a pesar de haberse dado en medio de cien personas diversas manifestaciones artísticas bajo el mismo título de obra: canto, música, instalación, poesía coral, danza y hasta lectura de cuentos se le cantó el "happy birthday" a Sandino ante un queque o pastel de más de un metro de largo que tenía en colores rojo y negro la silueta de Sandino adornada de cien velas encendidas. A continuación las cien personas reunidas en el auditorio de la Universidad de Ingeniería en el recinto Simón Bolívar procedieron a comer el queque acompañándolo con la bebida transnacional "Coca Cola".(14)

Una obra que trasciende el concepto de instalación hacia la incorporación de acciones como el de la participación obligatoria del público fue la que se dio en la obra de Patricia Belli: "Locura" en julio de 1995. Aquí la artista tomó todo el local de la galería "Artefactoría" y construyó un inmenso túnel en el que con una trayectoria sinuosa podía pasar a su través personas, las que dentro de una muda sorpresa no sabía lo que en algún momento pudiera pasarles.

En las paredes del interior del túnel, que a veces se estrecha o a veces se agrandaba en una trayectoria no recta sino sinuosa, colgaban imágenes o referencias de algunos locos muy conocidos entre ellas Van Gogh, la imagen del grito de Edvard Munch, Frida Khalo y hasta la imagen de "el loco" de la baraja, sin olvidar a Salvador Dalí.

En este mismo lugar unas semanas antes se había realizado la exposición personal de carácter experimental de Celeste González titulada: "En los celestes parques el Pegaso devino". Aquí la reconocida fotógrafa dispuso como obra imágenes de diapositivas que proyectaba en la pared, enseñando distintas situaciones del país titulándola: "Rapsodia del tiempo" Proyecciones fijas.

La realización de obras, acciones plásticas con medios electrográficos se documenta también en la obra de Patricia Villalobos, hija de padres salvadoreños, criada en Nicaragua y nacida en Estados Unidos. En 1991 Patricia Villalobos en Pittsburg realiza una instalación con sonidos titulada "violence & visual pleasure", y en 1992 el performance "Yo y Coatlicue" donde experimenta para sus trabajos con su propio cuerpo.

Muy importante es la serie de trabajos de Patricia Villalobos titulada "Terremoto~Earthquake", donde la artista parte del impacto del terremoto de 1972 que sacudiera Managua. Exponiendo y haciendo sufrir su cuerpo al figurar este como el epicentro del sismo, habla de fracturación, muerte y olvido. Ella misma dice. La vivencia de 1972, está ligada al significado de transición de Nicaragua y su colocación como metáfora de una grieta - no solo señalando choques geográficos, sino también choque de los intereses del primer mundo, utilizando el cuerpo del tercer mundo como munición..

Recientemente Eva Gasteazoro en diciembre de 1998 ha realizado un performance, acción plástica que involucraba su cuerpo relacionándolo con líquidos un ritual del agua. Este se llevó a cabo en el maratón de artes contemporáneas "SolidarizARTE" en el Teatro Nacional Rubén Darío y Ruinas de la Catedral de Managua.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN:

Como puede notarse, en el presente trabajo, hablamos de arte, entendidos en primer lugar dentro de un contexto o problemática dirigidos hacia determinadas elites en ese afán de sobrevivencia y consumo. En los temas, autores y obras citados puede resumirse un afán de diversidad de enfoques y manifestaciones. Más es este el arte limitado y reducido producto de una sociedad inmersa en la sobrevivencia y poco desarrollo de vida de las grandes mayorías.

Un buen y mejor desarrollo del arte en el país deberá darse cuando a nivel general exista un desarrollo integral de la población. De momento en el mejor de los casos a la par de lo que pasa en la cultura lo artístico es parte de la fachada o máscara que en el afán de parecer democrático tiene el país, en el afán de un reconocimiento universal.

Pero hace falta en este campo un buen programa de acción y un pensamiento alternativo que encauce el quehacer, autores y obras de arte.

## Porfirio García Romano



# Reminiscencias Romanas



Rubén Darío

Los últimos recuerdos de Roma que insisten, con la insinuación ya discreta y melancólica de la distancia y de lo recientemente pasado, son los de la capilla Sixtina. Es preciso ver la capilla Sixtina; pero es un desacato verla sin los propios ojos, sin los personales ojos del artista, que ponen una mirada más en los colores de las telas y en las alburas de los mármoles, fatigados del secular mariposeo de tantas pupilas. Porque en esos sancta-sanctorum del arte, se ven dos cosas: la *chef d'oeuvre* y los ojos que la han visto; las miradas que han dejado en ellas algo de su esencia diáfana y misteriosa. La capilla Sixtina está llena de esas miradas, satisfechas o escépticas, o irónicas, o extáticas, o incoloras. Desde luego, la vieja mirada de los maestros que, realizada la obra, hallaron que era buena; y las miradas de los papas, de los papas gentiles o ascetas, y las escrutadoras miradas de los amigos del artista, y después, cuando la muerte hubo serenado todos los juicios, pulido todas las asperezas, humanizado todas las controversias, uniformado todos los sufragios, las miradas de los intelectuales que pasan. Todavía se disciernen en el delirante misticismo de la transfiguración, por ejemplo, las miradas llenas de análisis tranquilo de Taine, tan distintas de las miradas de los espectadores de ayer, ayunas de razonamientos y de distinciones morales, poco o nada introspectivas simplificadas de nuevo, al sol del Renacimiento, por la majestad sencilla de la línea antigua... Porque los ojos han hecho inmenso y triste camino de complicación y de complejidad desde el Renacimiento hasta estos días de esteticismo y de connotaciones múltiples. Ya no hay un cerebro bastante puro y amplio que vea con la mirada de un Leonardo. Han desaparecido en el juicio las perspectivas vastas, los lineamientos tranquilos: nuestros ojos están tristes y nuestras miradas están enfermas, y aun parece que los inmortales cuadros y los mármoles eternos sienten que ya no sabemos mirarlos.





Quien sabe. ¿Por qué no ha de haber en el alma inefable de un capolavoro el melancólico despecho de no ser bien mirados? ¿Por qué el espíritu nobilísimo de las cosas bellas no ha de encogerse de angustia ante el enfermizo reflejo de las miradas de hoy? ¿Quien se atrevería a negar que esta tristeza no modifica el aspecto mismo, la fisonomía, la expresión de la obra de arte? ¿Quien podría afirmar que el moises de Miguel Angel es hoy el mismo que hace doscientos años, que antes aún, cuando el maestro que esculpía las tablas de la ley soñando en el haz de rayos de Zeus, golpeaba con su martillo el mármol vital, ordenándole el movimiento y la acción?

Y el tren rueda aún con su desesperante machacar de herramientas, y mis reminiscencias le siguen jadeantes por el camino. Vuelvo a escuchar las ambiguas voces de los castrados, complemento extraño de todo lo visto y sentido en el milagroso santuario. Paréceme como que todos los frescos, todos los zócalos, las bíblicas figuras de los muros laterales que cuentan las peregrinaciones mosaicas, y los más tremendos episodios bíblicos, las grandes figuras sedentes del profeta y de la sibila, los nueve grandes cuadros que reproducen en la bóveda la creación del mundo: Dios, las pitonisas, los profetas, los santos de la nueva ley, todo eso cantaba en la voz blanca y singular, que ésta era su propia voz, su lengua propia, el verbo misterioso que los papas habíanles dado para que se manifestasen a la emoción de los pueblos que van en romerías a contemplarlos. *¡Miguel Angel su juicio!...* Todo

heroísmo de arte lleva a una hipersensibilidad atormentadora. Acaso el arte no es na gran tranquilidad, sino una gran angustia. Toda la literatura está ahí para comprobarlo: el infierno sale al paso a los grandes espíritus, llámese Homero, Dante, Milton o Swedenborg, llámese Bounarrotti o Rops...



...Sin embargo, para hablar de la Sixtina es preciso hablar de Botticelli, a condición de haber rezado antes a Miguel Angel: esa alma de Dios caído ante la que rezó Taine. El Juicio Final: si, aquello no convierte mis apostasías ni enfervorece mi fe; el protestante del cuento, vuelto ortodoxo por obra y gracia del *Juicio Final*, es de una conmovedora ingenuidad; por el camino de ese cuadro se va mejor a Atenas que a Jerusalén; esas dos o trescientas figuras que ensayan actitudes no sugieren el *miserere mei*, sino el himno a Phoibos Apollon; se está más cerca del nevado Olimpo que del trágico Josafat; más cerca de la gloria del músculo que del aleteo medroso de la plegaria. Es un gran escultor el que pinta, esculturalmente... Ha buscado Miguel Angel el agrupamiento de las figuras curándose poco de las radiaciones sobrenaturales del cielo de los justos y de las rojas bocanadas de hornaza del infierno de los réprobos: quiere, ante todo, quiere grandiosamente la expresión inmortal del cuerpo humano, la nobleza clásica del gesto; está cerca de Jove y ha visto el fruncimiento de sus cejas y los hinchados músculos de su diestra que blande la centella... Los tiernos colores, los dulces o imperiosos matices, las perspectivas que ayudan al vuelo de la imaginación moderna, el azul en que está sentado el Padre, el rosa de las auroras de la resurrección, las policromías de los pinceles en las manos que han mezclado colores, pero que no han labrado granitos... eso no está aquí, no lo busquéis aquí; aquí está el relieve poderoso, aquí está su plástica; el color que queréis está ahí enfrente. mirad... El tren acrece su estruendo bajo los cristales de una estación: el mar y los vergeles se besan: ¡Nápoles! Hemos llegado a Nápoles. La Sixtina se pierde en un desvanecimiento de ensueño...

*Rubén Darío*

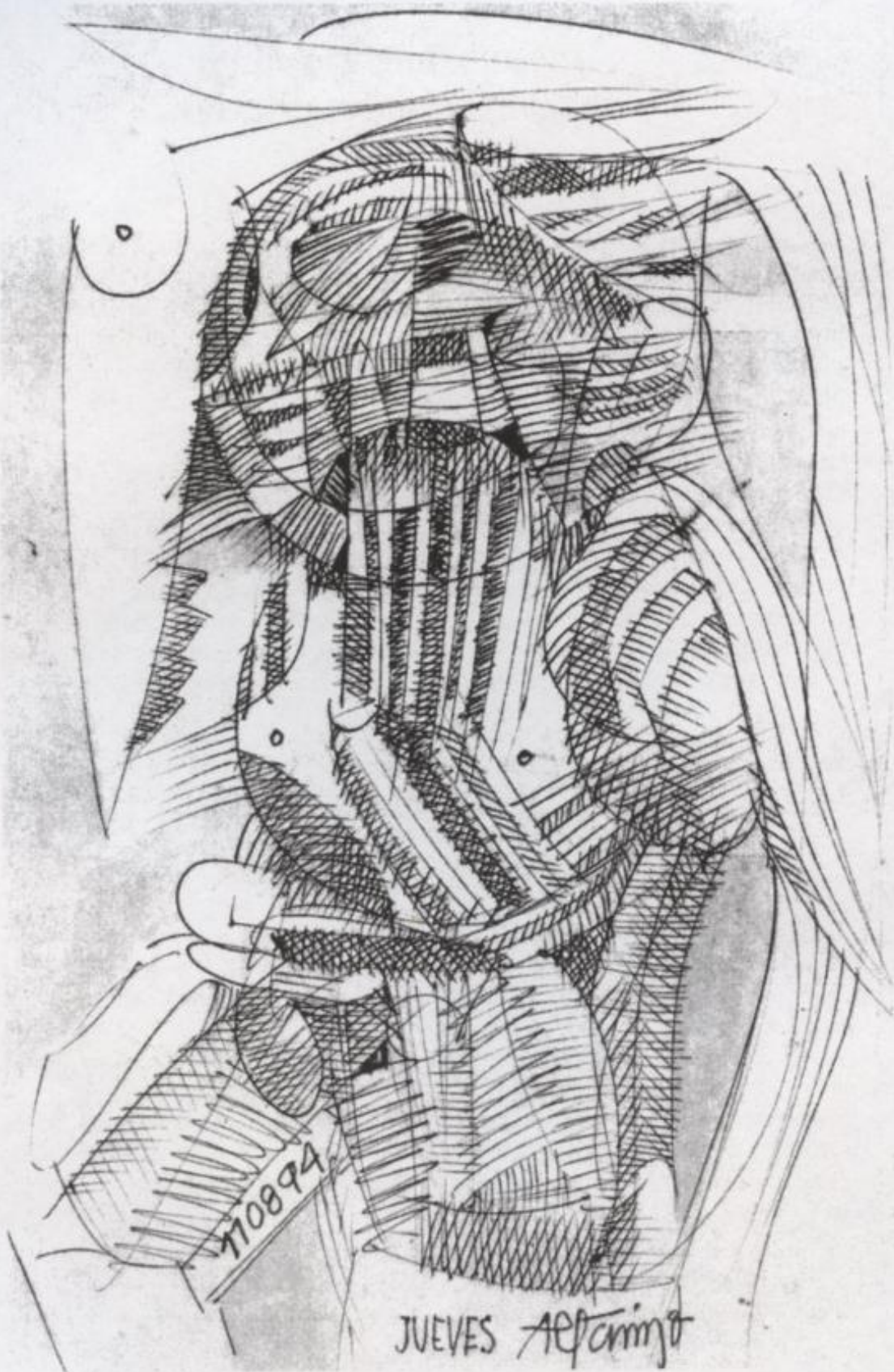












## Cuando la novia encantada juega con el pájaro macuá

Cuando la novia encantada juega con el pájaro macuá, los relojes pierden su razón de ser en la noche y la hierba de oro se abre para entregarse a todos los desacatos; es despiadado el pájaro macuá siendo azuzado por una mano de nieve y sobre todo cuando de penetraciones en los dormitorios se trata; pero mi novia sin ropas avanza, retrocede, me evade, se acerca a mí para incitarme entre sonrisas, cómbase de cintura hacia adelante frotando su bajo vientre contra el enrielado tolete, húrtase pundonorosa de soslayo.... Y cabe al pájaro macuá rápidamente transformado en cóndor.... Al final me la echo al pico.

\*\*\*\*

Ungido y elevado por la voz noble y alta de Pavarotti en "Miss Sarajevo" de Los Passengers y cuando las catedrales de la música arden consumidas por las llamas frente a un doloroso e impotente pavor: yo entro directamente a la devoración de tus vértices.

\*\*\*\*

Acostúmbrate a contemplar lo ya perdido.

\*\*\*\*

En la solfatara improsulta de tu sexo (paralelas históricas y orillas equidistantes) – hundo con vehemencia el triunfalismo de mis alfanjes reales. Soy el perromacho de Chambaichán: hostigamiento y tajona para las chavalas ardientes.

\*\*\*\*

Poderoso como trago de a peso o bofetón de jesuita.... el vertiginoso aroma de la empanada abierta hiere la realidad, se extiende por todo el cuarto, rebota contra la cerca y con todo su mareante encanto me dá en pleno rostro. Para salvarme, en giro de 180 grados haciatrás, voltéo mi faz. Yo tórnola de imposibilidad en la angustiante búsqueda del oxígeno cristiano y del vivificante olvido.

\*\*\*\*

Caderas de la novia encantada y su copa de lascivias; obligación de las horas consagradas al amor y su imperativo categórico: La racha que trasciende a mapachín de monte y a pepescas enjauladas surtiendo con violencia de la entropierna hendida, soportarla; soportarla, sin ninguna protesta; pero eso quiere más güevo que hacer bailar a la Gigantona de rodillas o que cantar una ópera de Wagner en un completo descampado.

\*\*\*\*

Un sillón bajo el arcoiris.

Al atardecer, ahí leo los poemas de tu ausencia.

Francisco Valle





# ARTISTAS INTERNACIONALES, PÚBLICO NACIONAL, MECENAS LOCALES

DAVID CRAVEN

"When will they ever learn that there is no art of nations, only of people?"

BARNETT NEWMAN (1945) (1)

"As we know, there is more or less a general assumption, particularly in New York... that American art ever since [1940] is the undisputed world champion... [Yet] the fact is that international art since 1940 is almost never seen together, in a detached way... I would like to see, for example, lots of Franz Kline and Soulages side by side... (in a huge show of, say, twenty-five painters who emerged from both sides of the Atlantic (and the Pacific too for that matter) between 1945 and 1960... All of us, in every country, cannot help being slightly brainwashed in favor of our own country, because most of what we read and view is sacked in favor of a host country... I am tired of *being*... of segregation. I want to see collectively and in depth the international world of modernist art, before it began to fragment in the late 1960s."

ROBERT MOTHERWELL (1979) (2)

"Estados Unidos de Norteamérica salió de la Segunda Guerra Mundial como una potencia mundial... En Jackson Pollock había tenido el inicio de una independencia artística... Lo importante para nosotros [en América Latina] era importar, de manera, acrílica y a como dé lugar, novedades foráneas con la idea de ir recortando atrasos... Por eso resulta equivocado cuando algunos jóvenes norteamericanos, en un afán de criticar a su gobierno, ven en la CIA al real autor de (a norteamericanización de nuestras artes, como si fuésemos manejables por tan sólo coerciones y/o persuasiones. En sus arranques paternalistas, estos jóvenes también nos subestiman.

JUAN ACHA (1993) (3)

Equiparar el arte y la vida es interpretar erróneamente ambas cosas, pero separar el arte de la vida es no entender ninguna de las dos. Pocos artistas comprendieron mejor esta paradójica situación que las principales figuras europeas y americanas relacionadas con el expresionismo abstracto y el *informalismo*. De manera similar, Walter Benjamin había escrito en la década de 1930 que el arte, incluso cuando estaba comprometido en la lucha contra el fascismo, debería evitar la tendencia a la parcialidad o al didactismo tosco, puesto que "un artista que no puede enseñar nada a otros artistas no puede enseñar nada a nadie" [4].



Esta sagaz advertencia iba dirigida contra la política ingenuamente tópica del “socialismo real”, y con ella reconocía Benjamin la autonomía relativa del arte por medio del pensamiento crítico, además de la polivalencia del significado del arte con independencia del escenario histórico. Por otra parte, la advertencia de Benjamin nos ayudará a navegar —incluso hoy en día— entre la Escala del reduccionismo político y la Caribdis de la insularidad artística que tan toscamente definieron la ortodoxia reinante a cada lado de la frontera ideológica durante la “guerra fría” (ortodoxia que parece persistir de manera vaga en la actualidad).

Al ser partidarios tanto de la integridad artística como de la emancipación humana, los principales artistas de la posguerra vinculados al *informalismo*, incluyendo el expresionismo abstracto, eran disidentes a ambos lados del telón de acero. Como grupo, los “informalistas” desdénaban la burda dualidad que se hizo endémica a partir de 1945 y que tanto limitó las posibilidades de elección política, ya fuese en Nueva York, París y Madrid o en La Habana, Managua y Buenos Aires.

La rebelión informalista del arte entre 1939 y 1968 adoptó ciertos rasgos transnacionales que vinculaban entre sí a estos artistas procedentes de diversas partes del mundo, a pesar incluso de que la “negatividad” de su posición artística los alejaba por lo general de los centros de poder de sus respectivos países. La afinidad electiva de los informalistas de todo el mundo fue la otra cara de su absoluta falta de identificación con la cultura y los valores de sus sórdidos, alienantes y hasta represivos países durante aquella época.

En consonancia con el carácter disidente de estos “antimovimientos”, el expresionismo abstracto y el informalismo hubieron de ser definidos de manera básicamente “negativa”, como cuando Robert Motherwell escribió en 1949-1950 acerca de la orientación internacionalista subyacente a la concepción de la “New York School”, Motherwell señaló que *“resulta más fácil mostrarlo que la Escuela de Nueva York no es. Su pintura no pretende suministrar información, propaganda, descripciones o cualquier otra cosa que pudiera ser considerada genéricamente “de utilidad práctica”* ~ No obstante, Motherwell, a propósito de esta tendencia inicial del arte informal, señaló también que la *“abstracción del arte moderno es directamente proporcional a la cantidad de aspectos del orden social contemporáneos que son rechazados por una mente ilustrada”* [5].

Por otra parte, en dos pasajes fundamentales, Motherwell expuso eficazmente el internacionalismo “negativo” del informalismo y su rechazo del tipo de formalismo del que abusaban los principales críticos de arte, como por ejemplo Clement Greenberg, a la hora de analizar el expresionismo abstracto:

*“el énfasis actual en el lenguaje del arte., no es sólo una cuestión de relaciones internas, de lo que se denomina propiedades inherentes al medio. Es, por el contrario, un esfuerzo sostenido, sistemático, obstinado, sensible y sensitivo para expresar de manera exacta la forma de experimentar el mundo”* [6].

Previamente, en una famosa conferencia (1944) en la que describía con destreza el contexto internacional en el que surgió la “rebelión informalista”, Motherwell habló del *modernismo crítico*, subrayando no sólo sus aspectos negativos sino también las reivindicaciones hechas desde la periferia del orden económico mundial:

*“Esta conferencia pretende demostrar que el materialismo de la clase media y la inercia de la clase trabajadora dejan al artista sin otra conexión vital con la sociedad que no sea la de la oposición... (Sin embargo! su oposición a la clase media le confiere cierta fuerza. Mientras no se produzca una revolución en los valores de la sociedad moderna, seguiremos viendo un arte extremadamente formal. Podemos estar agradecidos a sus extraordinarios descubrimientos técnicos.”* [7]



## LA ACOGIDA DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y DEL INFORMALISMO EN LATINOAMÉRICA

Cualquier intento serio de examinar el contenido del expresionismo abstracto como parte de la "rebelión informalista" en Sudamérica nos obliga a tener en cuenta la advertencia del crítico izquierdista peruano Juan Acha. Hasta su muerte, en 1995, Acha fue uno de los mayores expertos en arte moderno de toda Latinoamérica. Acha hablaba en nombre de muchos artistas, críticos e intelectuales progresistas cuando refutó la afirmación de Guilbaut de que el expresionismo abstracto era una manifestación más del "imperialismo cultural" típico de la "guerra fría": "Por eso resulta equivocado cuando algunos jóvenes norteamericanos, en un afán de criticar a su gobierno, ven en la CIA al real autor de la norteamericanización de nuestras artes, como si fuésemos manejables por tan sólo coerciones y/o persuasiones. En sus arranques paternalistas, estos jóvenes también nos subestiman." [9]

La confirmación de este rechazo podría comenzar por la mención del brillante libro de la argentina Marta Traba sobre el arte de la segunda posguerra: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. En este estudio clásico, Traba recurrió a la teoría crítica de la Escuela de Francfort para analizar el ejemplo paradigmático de discrepancia cultural establecido por el expresionismo abstracto para el informalismo. Tras analizar cómo "la acusación que Marcuse hace contra la tecnología iluminó la trampa en que había caído la libertad artística en los Estados Unidos", Traba argumenta que:

*"En los Estados Unidos, la actividad artística deriva directamente de las alternativas de la sociedad de consumo... resultando, paradójicamente, tanto más alienada por su propia sociedad cuanto más proclama su libertad y despliega una vastísima exhibición de progresivos libertinajes... Tal como en el caso de la resistencia crítica antes mencionada, este proceso no se ha llevado a cabo sin tragedias. La lucha cuerpo a cuerpo de Willem de Kooning, por ejemplo (perteneciendo, además, a una generación de sacrificados— Gorki y Rothko suicidas, Pollock semisuicida—), tratando de salvar una dimensión interior que no cediera a las imposiciones de la estética del deterioro [tecnológico]... La generación de De Kooning (Pollock, Motherwell, Kline, Neumann, Rothko) todavía tiene fuerza para rechazar la propuesta que después se aceptará sin condiciones; o sea, convertir el arte en un fragmento del proyecto tecnológico que impera en la sociedad de consumo..." [10]*

La defensa crítica que hizo Traba del informalismo y del expresionismo abstracto se basaba en su conocimiento directo de cómo habían ido apareciendo estas tendencias en algunos cuadros emblemáticos de los años cincuenta realizados por el nicaragüense Armando Morales y por el cubano Raúl Martínez, así como en las obras de "Los Once" (1953-1955) en La Habana o del "Grupo Praxis" (1963-1975) en Managua. Un excelente ejemplo latinoamericano de modernismo "negativo", acorde con el de la Escuela de Nueva York, nos lo proporcionan los cuadros del nicaragüense Armando Morales, el pintor centroamericano más importante del siglo xx. En 1959 obtuvo un importante premio en la 5ta Bienal de São Paulo por una serie de pinturas innovadoras e internacionalistas que establecieron un diálogo característico con las obras de Robert Motherwell, Antoni Tàpies y Serge Poliakoff. Entre sus notables obras de este periodo destaca la galardonada pintura abstracta titulada *Guerrillero muerto* (1958), inspirada probablemente en el martirio del poeta y revolucionario Rigoberto López Pérez (que en 1956 asesinó al dictador Anastasio Somoza y fue ejecutado inmediatamente). Morales, que luego sería representante del gobierno sandinista ante la UNESCO, vivió para ver el fin de la dinastía de los Somoza gracias a la victoria revolucionaria del FSLN en 1979. [11]

Este sorprendente cuadro de Morales está influido claramente por la serie más famosa, y probablemente también la más extensa, realizada por un expresionista abstracto: las *Spanish Elegies* de Robert Motherwell de 1940-1971. Se trata de un óleo sobre lienzo de considerable oblicuidad, obra antifascista y "subversiva" donde Armando Morales presenta formas sombrías y megalíticas mediante anchos e inquietantes trazos negros, modulados sólo por unos pocos reflejos y estructurados mediante líneas orgánicas y serpentinadas. El internacionalismo de este cuadro antiimperialista no era sólo un homenaje al lamento de Motherwell por la destrucción de la república española por parte de las huestes fascistas de Franco. Era también un homenaje al maestro de Morales en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Managua, Augusto Fernández, que había luchado a favor de la izquierda española y se había exiliado en Latinoamérica en 1939. [12]





Pero, si esta “oposición” propició el nacimiento del expresionismo abstracto y del informalismo, tanto en América como en Europa, ¿por qué algunos especialistas, encabezados por Serge Guilbaut, insisten en que la “rebelión informalista” es un ejemplo más del “imperialismo cultural” estadounidense cuyo objetivo no es otro que el de imponer el “estilo yanqui” a ambos lados del Atlántico? [8]

El motivo es revelador. La imagen de un mecenazgo institucional del expresionismo abstracto, esbozada por estos “historiadores sociales del arte”, se utiliza erróneamente para “explicar” también la historia de la acogida de este arte en Latinoamérica y la naturaleza de la intención artística que dio lugar al informalismo. Sin embargo, un estudio más riguroso y un compromiso más crítico con los materiales de ese período muestran claramente que Guilbaut sabe muy poco acerca de la acogida del expresionismo abstracto en Latinoamérica durante los años cincuenta y sesenta. Por otra parte, esta falta de conocimientos acerca de la acogida de las obras de la Nueva York School en países como Cuba y Nicaragua inducen a Guilbaut y otros especialistas a interpretar erróneamente los objetivos “negativos” de los expresionistas abstractos en particular y del informalismo en general. Él y sus seguidores confunden las intenciones provincianas y nacionalistas con la acogida —mucho más internacionalista— del informalismo por parte del público en América. Guilbaut y compañía son incapaces de explicar la paradoja expuesta por la investigación crítica: *durante los años cincuenta y sesenta los artistas cubanos y nicaragüenses utilizaron una variante “antiimperialista” del informalismo, basada en el expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York, para oponerse en sus respectivos países a los dictadores militares apoyados por Estados Unidos. En definitiva, los artistas latinoamericanos adoptaron el modernismo “negativo” estadounidense para oponerse a los valores oficiales asociados con el imperialismo yanqui, ya fuera éste cultural o económico.*







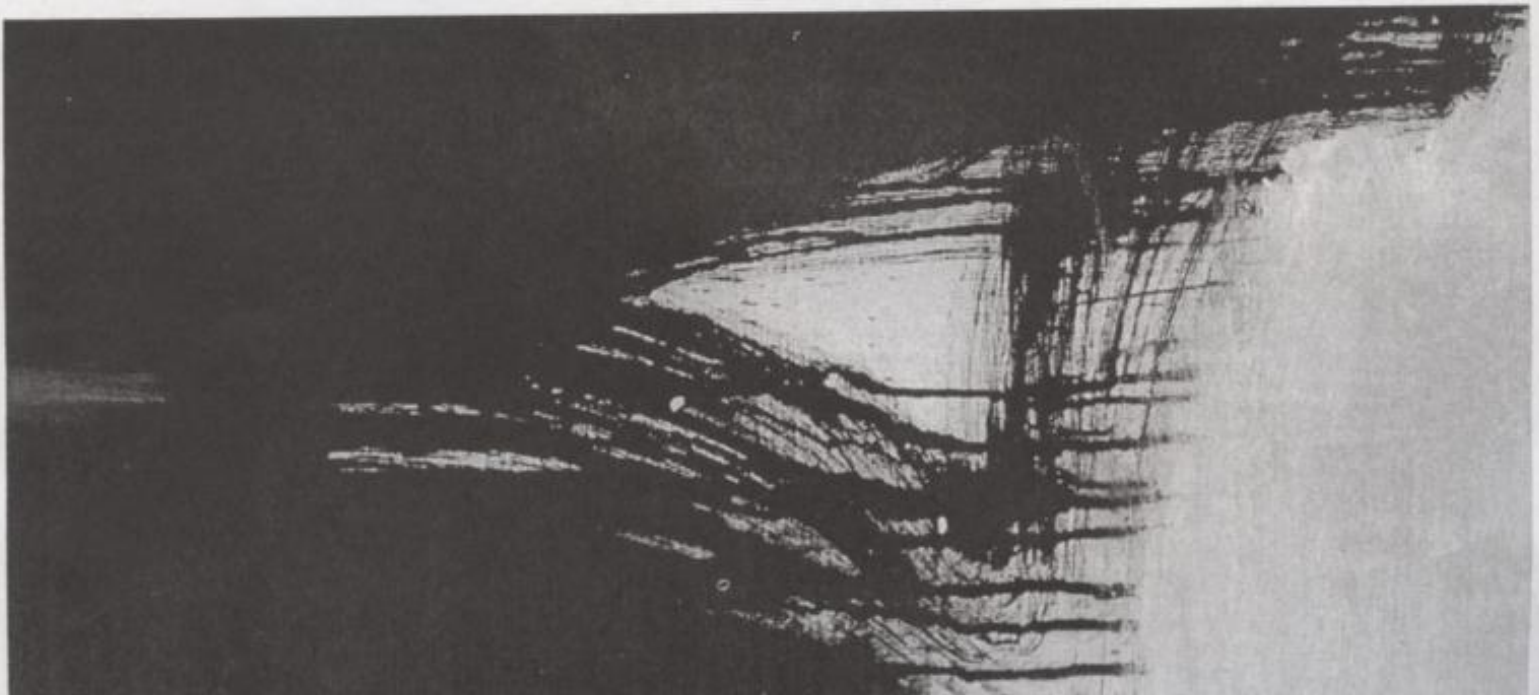
Otro ejemplo de informalismo latinoamericano, en armonía con la Escuela de Nueva York, en contra del imperialismo estadounidense en América fue el grupo "Los Once" (1953-1955), cuyos miembros apoyaban a las guerrillas anti-Batista encabezadas por el Che Guevara y por Fidel Castro. Aparte de Raúl Martínez, que fue el artista más importante de este grupo, formaban parte de él Guido Llinás, Tomás Oliva, Antonia Eirez, Antonio Vidal y Hugo Consuegro. En declaraciones posteriores, Martínez (defensor de la revolución cubana desde 1959 hasta su muerte en 1995) explicaba por qué una de las primeras grandes exposiciones celebradas en La Habana después de la revolución se iba a titular "Expresionismo abstracto": "Los artistas abstractos eran importantes cuando estalló la Revolución, y además la apoyaban; por lo tanto, no había identificación negativa [en la Cuba revolucionaria] con el abstraccionismo." [13]

En relación con el grupo modernista "Los Once", que surgió en 1953 para hacer frente a la dictadura de Batista y dar un carácter más internacional al arte cubano, el crítico de arte uruguayo Luis Camnitzer observó que las obras de Martínez y de los demás miembros de "Los Once" "hacían referencia al expresionismo abstracto estadounidense y a la literatura *beat*. Argumentaban que el expresionismo abstracto era un lenguaje visual no contaminado por la realidad política la que se oponían... El arte internacional coexistía con la resistencia política". [14]

### EXPRESIONISMO ABSTRACTO E INFORMALISMO EN EUROPA

Pero ¿qué sucede con la acogida del expresionismo abstracto y la producción informalista en Europa? Ciertamente, la llegada del informalismo a Barcelona en 1953 con las obras de Antoni Tàpies y a Madrid en 1957 con el grupo "El Paso" (Rafael Canogar, Manuel Millares y Antonio Saura, entre otros) constituyó una estética "negativa" de orientación internacionalista con corrientes antiautoritarias. En cuanto a la recepción crítica del informalismo europeo y del expresionismo abstracto neoyorquino, la respuesta más incisiva la dio un destacado representante de la Nueva Izquierda, el filósofo italiano Umberto Eco. En su *Opera aperta* (1962). Eco explica eficazmente la nueva lógica pictórica de las obras informalistas. Influido por esa espontaneidad que al principio se asemeja a un acontecimiento telúrico, Eco señaló que su estela de señales tenía una estructura espacial y temporal con atributos sintomáticos, inesperados para algo tan antiautoritario en términos formales. El comentario de Eco prosigue de la siguiente manera:

*"Este tipo de pintura sigue siendo, por consiguiente, una forma de comunicación, un paso de la intención a la recepción... [a] la forma como campo de posibilidades... Tomemos como ejemplo el arte de Jackson Pollock. La mezcla de signos, la desintegración de los contornos y la explosión de las figuras invitan al espectador a crear su propia red de conexiones... El gesto y el signo coexisten manteniendo un equilibrio particular, imposible de reproducir, resultante de la fusión de materiales inertes y energía formativa... [que es] el valor de una obra que está abierta precisamente porque es una obra. Es evidente que la información cualitativa nos ha conducido a algo mucho más valioso: la información estética."* [15]





# Veredictinos:

Museo de Bellas Artes de Taipei confirma la visión del jurado de la II Bienal.

Oh Leoncio!!!!  
Que mala suerte!!!!  
Que Horror!!!!!

*The Times they are changing...*  
diría Bobby Dylan.

Y ha sucedido de nuevo, Mei-Lin Liu, la curadora del Taipei Fine Art Museum, tras visita relampago a nuestro país (si estuvo en el país 8 horas fue demasiado!!!!???) seleccionó la obra de Patricia Belli, Bayardo Blandino y Celia Lacayo para representar a Nicaragua en la exposición de arte centroamericano contemporáneo que montara el museo a fines de año. La obra seleccionada de Patricia Belli, para acabar de desstriparles el divieso a los Lanavi y a Lojotros, fue "Vuelo Dificil". Im Zorri y Cuervo 4U folks

**Roberto Zimmer**

Aparicio Arthola a la II Bienal Iberoamericana de Lima. (octubre)

Con una versión "abreviada" de su propuesta plástica, debido a la mezquindad con que este gobierno trata a los artistas nacionales que no tienen conecte, participará el pintor y escultor Aparicio Arthola en la segunda edición de la Bienal Iberoamericana de Lima.



Denis Núñez expone en galería Berheim en Panamá (noviembre)

El pintor nicaraguense estará presentando su segunda muestra personal realizada en Panamá. Núñez muestra esta vez una nueva cara de su trabajo pictórico y anuncia otra con la apertura de su taller de cerámica.



Kooltura y Humanismo

Demostrando su amplia kooltura europea (por algo es alemán) y su inmenso humanismo (400 pounds al menos) nuestro cheñol Presidente ha anunciado que pasará su luna de miel en Venecia. Estando allá en la Serenisima República de los dogos, el nuestro recordará sin lugar a dudas las inundadas e inmundas calles de todos los pueblos "siniestrados" de la Republicueta.

Anita Gillette

A Luis Rocha le batean su cámara

Si el poeta Rocha viviese en la Roma de Tiberio tomaría esto como un Presagio, una señal que podría leerse algo así como: ZAPATERO

A TUS ZAPATOS. En todo caso el malandrín de grupo TACA que bateó al vate indudablemente debe ser uno de los miles de lectores del NAC que ya no aguantan la

cámara no tan matizona del multitalented LR. Dichosamente Juan Sobalvarro no trabaja para TACA pues sino ya le estaría cayendo este muerto.

**Anita Gillette**

¡Costa Rica debe anexarse a Nicaragua!

**Dr. Miguel Angel Rodríguez**  
Presidente de la República  
Casa Presidencial, Zapote.

Un grupo de ciudadanos conscientes y con un hondo sentido patriótico queremos manifestarle un deseo, que con seguridad refleja el deseo de muchos costarricenses: anexémonos a la república de Nicaragua. Históricamente Nicaragua ha sido el punto de referencia cultural y político centroamericano. Creemos firmemente que, a diferencia del plato de babas tico, Nicaragua ha estado a la vanguardia en la lucha contra el expansionismo gringo, ha constituido un crisol para la poesía y la literatura, así como para la música y los lagos.

La tradición sandinista desde los años 30, la lucha contra Somoza y contra los elementos de la naturaleza, hacen de Nicaragua la república que necesitamos con urgencia para dotarnos de algún sentido de identidad.

Debemos tomar muy en cuenta, además, que, a diferencia de muchos otros países centroamericanos, Nicaragua es el único que cuenta con un presidente europeo; y no cualquier europeo, se trata de un Alemán.

En caso que esta demanda tan sentida no la lievara a cabo su



gobierno, le sugerimos que piense al menos en devolverle Guanacaste a Nicaragua. Muchos de nosotros con seguridad pediríamos asilo de inmediato en las tierras pinoleras.

**Comité Patriótico por una  
Costa Rica auténticamente  
Nicaragüense**  
(Tomado de KASANDRA#12)

## Patricia Belli Gana la Bienal de Pintura 1999

Es el día de hoy (finales de Septiembre) y aun se escuchan los grasnidos de las 300 y pico de ocas. No les pasa que la bella Belli haya ganado la Bienal y de paso las cinco mil lapas y para colmo una Fullbright. ¡Jueputa!. Pero esta se la tienen que tragar toditita. Catorce veces. Los Lanavi y Lojotros, no solo fueron eliminados en su gran mayoría, sino que además, y peor aun, quedaron al descubierto en sus ridículas y anacrónicas posiciones etnocentristas y claro, misógenas. El jurado, con su amplia conceptualización de lo que es Pintura les movió el piso y los "campeones" se tambalean. Para no caerse recurrieron de inmediato a *lidentida*. Y como resultado descubrieron que los Nicaraos y los Chorotegas inventaron el óleo: la TRADICION.

Para no volver a quedar en el ridículo los impolutos de Lanavi, desde ya, trazan estrategias y directrices para que los de la FOG se las sirvan en bandeja de plato la próxima vez. Veremos quienes son los borregos, pues ya sabemos quienes son los porfiados apologistas del atraso.

A. Urdapilleta



## Al Cesar lo que es de Cesar y a Bruto lo que es de Bruto

*(Palabras escritas para ser leídas durante la inauguración de la exposición de Patricia Belli en el Palacio de la Cultura. No fueron leídas entonces pues el fotogénico director del INC no se presentó. Hoy cuando la burla hacia el artista Aparicio Arthola ha sido consumada, adquieren nuevamente significado: a la recherche, pues...)*

Cuando Patricia me pidió si quería hablar la noche de hoy, hace solo tan solo 36 horas; me cagé de la risa. Tipo Atercipelados. Pense que de ninguna manera. Pero ya ven aquí estoy hablando ante ustedes o sea que mentí. *Again*. Además ni trabajo aquí. O sea que no me podrán correr.

Pero no crean que voy a leerles los extractos del texto publicados en el catálogo. Ustedes apreciable y distinguidísimo público, estoy seguro, no pertenecen al creciente % de analfabetas de este país, así que podrán, si acaso les da la gana, leerlo luego.

Lo que si hare es contarles como llegue al titulo de este papel. Al Cesar lo que es de Cesar y a Bruto lo que es de Bruto. Cuando Patricia entusiasmada me contó que preparaba su exposición y que la montaría en el Museo Nacional, literalmente me fui de espaldas. Y me fui de espaldas no por ser chaolin, aunque quien sabe. Me fui de espaldas porque en este país el arte contemporáneo, es decir el arte de riesgos, y en este caso particularísimo el arte con ovarios de verda, no tiene apoyo alguno. Y mucho menos de este gobierno. Estamos en Nicaragua. Estamos claros. Es decir el país

centroamericano más conservador, retrógrado y nostálgico en cuanto a concepciones artísticas. Así que cuando supe que Patricia contaba con el apoyo y el entusiasmo del director del museo se me movió todo el piso como seguramente se mueve el piso en estos precisos momentos en Kosovo gracias a los bombadeos de la OTAN.

Que pensar me puse a pensar. Jamás había hasta entonces reconocido nada bueno de esta administración cultural, a no ser el apoyo venadero a los fotógrafos (el excelentísimo señor ministro salió por ejemplo fotografiado 27 veces en el último número de sus Huellas). Y ahora que iba a hacer, quien me iba a socorrer? No me podía hacer el chanco y me iba a ver obligado a reconocer algo positivo en los colorados immaculados. Cundió el pánico a través de todas mis extrañadas entrañas.

Pero ha vuelto la calma. Así que ni modo: reconozco aca en público esta acertada acogida a lo nuevo de parte del director del Museo Nacional, y digo director y no Museo pues lamentablemente en este país las instituciones son la gente que las dirige y cuando estas ya no están no se sabe que vendrá. Ojalá me equivoque y siempre siga esta política abierta a lo más provocador de nuestra plástica.

Comentando el asunto en la Artefactoría no faltó quien me dijera que la repentina apertura al arte contemporáneo no era tal ni se debía a una amplitud de criterios ni que 8 cuartos, si no al apellido de Patricia. Belli: Bellísimo. Hasta italiano suena dijo Alejandra. Esa noche, como es sana costumbre, terminamos peleando Alejandra y yo. La tilde de radicaloide ortodogmática y ella a mi de blandengue con miopía. Solo porque la Patricia es tu broder estás



perdiendo la óptica crítica. Que pasaría por ejemplo, me dijo para finalizar la Aleja, si en vez de la Patricia fuese Arthola el artista?

Dos semanas después tenía mi respuesta como una loza de concreto armado sobre mi nariz. Arthola quien fue seleccionado para representar al país en la II Bienal Iberoamericana de Lima, y quien además de ser el extraordinario artista que es, ha sido y es destacado trabajador de la Escuela Nacional de Artes Plásticas desde antes de la revoluciona, se presentó entusiasmado a RRII a solicitar el respaldo de la institución cultural. Y que creen ustedes, distinguido público que recibió. No el entusiasta apoyo esperado ingenuamente por él, sino el ofrecimiento descarado y humillante de una cartita para que fuera a pedir riales por otro lado. El artista en este caso visto como limosnero y paria.

Y eso que Arthola, estoy seguro, no hubiese tenido ningún problema con salir fotografiado con don Clemente o cualquiera de sus secretarías. Y si se todo esto no es precisamente por que Aparicio sea un chismoso sino porque como curador de la Bienal debo saberlo. Dichosamente para mí la Alejandra Urdapilleta anda en Boston y sus burlas estrepitosas las recibire bastante tarde.

O sea, ladies and gentleman, un paso adelante y dos para atrás. Muchas gracias y al Cesar lo que es del Cesar y a Bruto lo que es de Bruto.

**Raúl Quintanilla Armijo**

Marzo 13 1999



## De Plagios, Auto-plagios y "Coleccionistas"

(O quien falsifica a quién)

*Para Pocho*

Llama la atención que la Problemática Fundamental, desnudada por el reciente descubrimiento de pinturas falsas en nuestro incipiente y rudimentario mercado de arte, haya sido habilmente escamoteada tanto por los artistas falsificados como por sus diversas marchantillas y asociaciones. Los "coleccionistas": chitón pitillo. No quieren salir embarrados, aunque claro ya lo están desde hace rato, al igual que los críticos y galeristas.

Y la PROBLEMÁTICA FUNDAMENTAL ES: Mucha galleta!!!! Se trata de la rentable y deleznable práctica del auto-plagio que viene oprimiendo y ahogando a la pintura nicaragüense desde hace más de 25 años (algunos más, algunos menos). Así que ¿cómo no va ser fácil plagiar una pintura que se ha venido plagiando a sí misma desde hace más de dos décadas. CONTESTACION DE GRUPO???

Y los pintores? Mas o M..... De tanto desear ser llamados MAESTROS han conseguido en los y las falsificadores a sus mejores alumnos, discípulos o enanos.

Y los "COLECCIONISTAS de Firmas"? Bien Jodidos gracias. Y se lo tienen bien merecido. A ellos lo único que les interesa es conseguir el mejor precio. Buscar la rebajita. Pagar con especies y favores. Para ellos los artistas son especie de *hijos de casa* irónicamente necesarios para su requerido esmalte cultural. Pretenden convivir y ser amigos de ellos pero sólo para buscar la ganga y el esquilme. Y precisamente por

eso es que sus colecciones hoy están llenas de falsedades. No importa donde, ni a quien, ni como compran, lo que les importa es el precio más bajo. La bagatela. Entre más bajo mejor. Pagaron una nada y eso es lo que son sus colecciones: otra Nada. Y no esperemos ingenuamente que ahora salgan a luz a pedir certificaciones para sus cuadros dudosos o a lo sumo románticos. No son tan pendejos.

Y las galeristas que dicho sea de pasito resultaron ser las grandes ganadoras del escándalo (pues ahora solo donde ellas hay que comprar) ¿donde están? Andan en el banco depositando "su" 30% que es lo único que parece importarles. Son las principales responsables de los precios inflados y desinflados de la pintura nicaragüense en Nicaragua. (Afuera de la provincia es otra la historia. Allí rige el mercado internacional atento a otros caprichos). Ahora, como premio de consolación, las muy vivarachas extenderán certificados de autenticación a todo aquel que los solicite.

Y los críticos? Los críticos están escribiendo sus hagiográficos libros acerca del *Esplendor de los últimos 25 años de la Pintura Nicaragüense*. Libros que serán financiados por los grandes coleccionistas de Pintura Nicaragüense y serán presentados después en las mejores Galerías de Pintura Nicaragüense. Mucho ojo pues a las doctoras y doctorcitos!!!! no vaya a ser que ilustren sus adjetivados y satinados textos con obras falsas.

O sea que todo va más allá de quien *facilficó* (sic) a quien? Pues lo que aca ha quedado expuesto es una muy velada radiografía de una triste faceta del mercado de arte nicaragüense y sus participantes.

**Francisco Pico**





## La Batalla del Milenio

No hablamos del bluff protagonizado por de la Hoya y Tito Trinidad. Nel. Hablamos del duelo a pañuelazos que sostuvieron en los medios de comunicación Josefina y Merceditas. Dos prototípicas prototipas del género *Marchantillus Treintaporcientus*. Si bien la trifulca quedó empatada, y desde ya esperamos el *rematch*, no dejó de ser divertido ver como una de las gladiadoras (un tanto pasada de peso y pesos) quizo noquear a la otra hablando de si misma. "Yo tal cosa" y "Yo la otra" y "De mi dijeron esto y esto fulanito, perencejo y menganejo" Que orgullosa sonaba en medio de su pequeñez la "Mujer Divina"...

**Agustín Lora**



## La ENAP cambia de director again

Esta vez el suertudo es el excelso dibujante Silvio Bonilla. Desde aca nuestra felicitación al agraciado y dinámico plumillista, quien indudablemente sacará a la escuela adelante, dado su innato don de mando, plenamente demostrado ya en su época de las MPS del Barrio Sta Ana. Felicidades de nuevo muchachef y esperamos que usted dure más que los dos últimos sumados!

**Mateo Dada**

## La Resurrección Solitaria de los come muertos

Durante décadas nadie mostró el menor interes, ni en el hombre, ni en su obra. Hoy, tras la Puesta en el Sepulcro: Leche derramada. Se alborota la zopilotería en círculos concéntricos: Infierno de Cielo. Lo que jamás les hubiera dado en vida lo buscan hoy excitados al extremo. Así los siempre ausentes se proclaman herederos mientras los otros, los exhibicionistas, se declaran editores. NO, diría seguramente el poeta a ambos carroñeros juntos a la vez. Aunque a lo mejor hubiese gozado de su Managua berrincheolisca.

**Alejandra Urdapilleta**

## Alfredo Caballero

### "Una Realidad Vulnerable"

*Recientemente Alfredo Caballero inauguró su 2da Exhibición Personal en la Galería Gary Nader de Miami. Estudiando el catálogo de la muestra vemos que Alfredo se ha reencontrado consigo mismo, tras un periodo peligrosamente decorativo. La fuerza de su lado oscuro alumbra mucho mas que el tropicalismo dichosamente abandonado a tiempo. En hora buena. La siguiente una traducción libre del texto del catálogo escrito por Carol Damian.*

Con ruda energía y de forma directa, Alfredo Caballero describe en pinturas descaradas de temas y sujetos audaces su visión de una humanidad vulnerable. Sin alejarse nunca de la realidad, pinta sus imágenes de mujeres, animales, y criaturas bizarramente transformadas y con un impasto agresivamente aplicado, las obliga a una existencia inescapable en las profundidades del lienzo. A través de la pintura establece una presencia

con cada imagen, mientras las sumerge totalmente en el colorido, densamente empastado, raspado y asaltado, como que si aplicado en un frenesí. Este ataque a la superficie del lienzo es parte del melodrama que el pintor concibe en cada acercamiento al significado de sus personajes, y cada vehemente brochazo revela la lógica de su estructura. Aunque la imagen como realidad misteriosa sirve de inspiración para su creación, en el análisis final será la composición formal de la pintura la que preocupe al artista, y no el tema en si. No importa que tan poderosas aparezcan, son tan solo puntos de partida para la exploración plástica-pictórica.

El trabajo de Alfredo Caballero, nos presenta de una manera figurativa o casi figurativa, a una extraña criatura femenina que se manifiesta y existe en varias y variadas combinaciones y transmutaciones físicas. Puede ser parte esfinge, parte caballo (yegua), o seductora terrorífica, pero siempre aparece como la criatura urgente del libidinoso involucramiento del artista con su superficie pictórica. Al explorar ferózmente tanto la carnalidad de esta hembra como sus deformaciones, el artista, desde una perturbante perspectiva (que esperamos no sea personal), nos revela también a la mujer dentro del contexto de la historia del arte y del folklore. La constante amenaza de mutaciones y distorsiones anatómicas de sus personajes femeninos refuta cualquier nostalgia de la belleza femenina, dotandolalos mas bien de bizarras malformaciones. En este ataque a la belleza, la mujer es contorsionada desde multiples perspectivas, como un acróbata en una construcción cubista, o se le mezcla seductoramente con extremidades animales. La mujer caballo es una de sus imágenes mas provocativas.



Hay numerosas leyendas acerca de espíritus animales, seductoras mitad mujer- mitad animal, o de mujeres montadas a caballo como "Lady Godiva" (Diosa) y la Cegua (del folklore nicaragüense) que atraen a los hombres a su destrucción. Los caballos son símbolos comunes para la travesía y en los tiempos antiguos, eran animales de transición hacia el otro mundo y estaban así dotados de poderes extraordinarios. Como símbolos apoteósicos también estaban asociados con la muerte y el viaje a la otra vida. La mujer y el caballo comandan y poseen impresionantes poderes.

En muchas de sus obras la forma femenina se apropia de elementos de connotación clásica, en parte debido a la grandeza formal con que el artista las representa, pero también por sus referencias directas en cuanto a composición y contexto: "Las Tres Gracias", "Eva y la serpiente", "Venus recostada" y otras aparecen así con frecuencia en su obra. Hay que mencionar también que la exploración formal de la mujer como temática adquiere asociaciones surrealistas cuando el artista coloca partes corporales en el espacio pictórico exterior o cuando la destruye a sus mujeres con amputaciones y enfermedades. Sus razones de hacer esto no es intencionalmente destruir física o emocionalmente a la mujer, sino más bien usar su forma como punto de partida para un análisis estético intelectual.

Desde la perspectiva de un pintor Caballero rechaza el realismo como mera ilustración, y se concentra en una temática cuyas salvajes distorsiones hurgan profundamente en la condición humana. Esto se hace más evidente en sus pinturas religiosas, donde sus imágenes se acercan más al comentario y la crítica del comportamiento humano y sus respuestas emocionales, que a

la espiritualidad característica. Sus interpretaciones expresionistas de la "Crucifixión", del "Arbol de la Vida", de las Serpientes y de los Santos y Mártires son terroríficamente obsesivas. Un existencialismo oscuro habita su mórbido colorido y su tajante pincelada.

Cabalgadas por la ansiedad y por las intenciones del artista de dar presencia física a sus personajes, la pintura de Alfredo Caballero deja ver una búsqueda de reconciliación que solamente puede ser expresada sobre la tela. Para representar la imagen humana sujeta a mutaciones, o los banales y cotidianos objetos de una naturaleza muerta, recurre a la pintura, a la materia pictórica. El material es entonces la pintura misma. En ella encuentra una manera para expresar la realidad vulnerable de la condición moderna.

*Carol Damián*

## Sacan a patadas a la Biblioteca Municipal de León.

Con un espeluznante acto de barbarie, pues cómo más llamar a un acto en contra de los libros, la Alcaldía de León en aparente contubernio con inversionistas locales, han iniciado la Jornada de celebración del 475 aniversario de la ciudad con el desalojo violento de la biblioteca y del Sr bibliotecario. Legendario personaje de la cultura nacional que a su vez sedió a conocer a principios de los 90 cuando "limpio" la biblioteca de textos sandinistas. Entonces se fueron en su pira Sandino, Ramirez Mercado, Ernesto Cardenal, Fonseca Amador, Morales Aviles, y claro toda la colección del depep. Hoy le toca irse a él. El inverosímil acto fue capturado por el lente de una fotografa que pasaba por allí y habla por si solo. Esta el puntum de la realidad cultural de este pais.

## FOG inaugura su nuevo Museo en León.

La Fundación Ortiz Gurdian inaugurará próximamente su nuevo Museo en la ciudad de León. El nuevo hogar de la colección OG, compuesta entre otras por las obras ganadoras de las dos bienales de pintura organizadas por ellos, será el antiguo local de la Biblioteca Municipal de León.



## Editando a cmr

La reciente edición de Infierno de Cielo del poeta Carlos Martínez Rivas, por parte del INC, trae al tapete ineludiblemente los problemas de editar a un poeta ya partido a la gloria. El problema se quintuplica en el caso de cmr, pues fue precisamente su abstención de editar libros lo que lo caracterizó después de publicar en 1953 La Insurrección Solitaria, su único libro. Con reticencia autorizó las 4 o 5 reediciones de LIS, incluyendo las de la EDUCA, la de la ENN, y las dos últimas de Vuelta (mex) y Visor (esp), que fueron acompañadas por Varia, una selección de poemas realizada por el mismo poeta (distinta en las dos). Una vez editadas siempre encontró motivo de descontentos.

Esto no deberá, estamos claros, ser razón para no editar al poeta. Es necesario y justo editarlo, aunque



sea ahora después de muerto. Lo que si implica es que se deberá ser extremadamente cuidadoso. Como si estuviese vivo, porque lo está.

Infierno de Cielo, obra ganadora del certamen de poesía Ruben Dario, jamás fue publicada, pues el mismo poeta decidió retirarla antes de que se pudiese hacer. Por que la retiro, jamás lo sabremos. Pero lo hizo. Ahora el INC, a través de su editorial, realiza la tan esperada edición del solido poema de cmr.

La aplaudible iniciativa, aparentemente por la ligereza y la prisa de la edición (probablemente relacionada al pleito entre los que ahora pretenden apoderarse de la obra del cuero de tigre de toda la poetada), no deja si de tener su lado amargo.

P/e el innecesario y quasi-apócrifo prefacio al libro realizado por el director del INC que debió titularse: "Yo y cmr". Ningún otro libro del poeta cargó con el peso innecesario de prólogo alguno.

Una aclaración hubiese tenido más cabida. Se trata de Infierno de Cielo y una selección de poemas, absolutamente irregular, realizada por los especialistas del INC. Junto a piezas extraordinarias encontraremos incomprensiblemente piezas de abanico, que no agragan absolutamente nada y cuya única justificación pareciese ser el alarmante criterio de notas sociales

Esperando que la edición de 2000 ejemplares (que no estarán a la venta) no aparezca en ningún acto partidario, ya con la sobrada mención del kultísimo cheñol presidente en el inclemente prólogo basta y *sobras*.. hay que felicitar a los INC, pues a pesar de todo lo anterior, los suertes en *accesar* (como diria cualquiera de los merengueros colorados) a esta

edición tendrán la oportunidad de ser rozados por la verdadera poesía. Cosa bastante rara. Pero la próxima vez sean un poco más cuidados y un poco menos presurosos. Vénganse despacio es mejor.

*Alejandra Urdapilleta*



## Estrujando a cmr

Carlos Martínez Rivas, quien afirmó en más de una ocasión que un buen poema debería poder contarse, tituló uno de los suyos **Esquina sin Esperanza**. Lo hizo quizás anticipando, como buen clarividente, a la viuda (que no le poemas nunca) estrujando, entre rabieta, otro poema.

*Apolonia Gris*

## El día que me quieras, entre la tragedia y el absurdo.

Caminando garbosamente sobre la tela de una araña, como diria Beltrán Morales. Así, se las arreglaron Florence Jauguey, Frank Pineda, Gerardo Arce, Armando Moreira y Maria Lopez Vigil para maniobrar por 61 minutos de documental sin resbalarse en el panfleto o la trivialización, ambas tentaciones peligrosas, cuando se aborda cualquier aspecto de la vida domestica. Viendo El día que me quieras el público rió con los absurdos y cantinflascos argumentos del borracho que llama a su mamá para que lo salve de la carcel y lloró con la hija de este mismo hombre, una niña de unos diez años, quien cansada de sufrir maltrato acudió

con sus hermanos a poner la denuncia. Todo a la vez. Usando un formato folletinesco, o su versión moderna, la telenovela, este nuevo documental de Camila Films presenta historias individuales, como "Todo empezo por un mango", "Mi papá muchos nos friega" y otras, cruzadas por la emergencia de una nueva conciencia que rechaza las palizas, gritos y amenazas como una actitud socialmente aceptable y un hecho inevitable. Por cierto se trata de una nueva y aun incipiente actitud que llena de contradicciones y culpa a las mujeres denunciantes y de fastidio a las oficiales. El documental muestra como despues de los esfuerzos hechos por la policia para investigar, llenar formas, muchas mujeres retiran las denuncias por presión familiar o porque no tienen medios para comer si el hombre esta en la carcel. Una limitación en el abordaje del tema es que dado que se filmó en un barrio pobre alguna persona despistada podría concluir que el abuso familiar y la pobreza son sólo un problema de los pobres y ya sabemos que no. Técnicamente, la edición y la música son muy buenas, la cámara es muy sutil y las imágenes muy sugerentes, por ejemplo, de la falta de recursos de la policia, cuyos oficiales no solo tienen que caminar todo el barrio para investigar una denuncia presentado por unos niños, sino que además tienen que "chinear" por todo el camino a uno de los pequeños denunciantes. Ahora solo queda que alguno de los canales nacionales, o todos, tengan la disposición cívica de pasar "El día que me quieras" en un horario popular y sin que Camila Films tenga que vender hasta el calendario para poder pagar las tarifas.

*Sylvia Torres*







## Diego Rivera As Epic Modernist (Diego Rivera como Modernista Epico)

David Craven:

Nueva York: G.K. Hall, 1997.  
225 págs.

En 1986, el Instituto de Artes de Detroit organizó, bajo la competente dirección de Linda Downs, su Curadora de educación en ese entonces, *Diego Rivera: una retrospectiva*. El sustancioso catálogo de la exposición inició el renacimiento de este importante artista dentro de la literatura en lengua inglesa. En 1989, el libro *Los muralistas mexicanos en los Estados Unidos* (Imprenta de la Universidad de Nuevo México), de Laurance P. Hurlburt, estableció claramente el itinerario de Orozco, Rivera y Siqueiros en los Estados Unidos. La falta de un exhaustivo análisis crítico de esta última obra, dejó abiertas fértiles zonas para exploraciones posteriores. Desde entonces, han aparecido algunos libros ilustrados de gran formato, con lujosas láminas a color que tratan el tema de los muralistas mexicanos y de Rivera en particular. Su magnitud en tamaño e ilustraciones a todo color no ha correspondido al contenido. Por supuesto que ha habido excepciones en la literatura en inglés, siendo la más notable la disertación de 1984 de Ramón Favela titulada

*Rivera cubista*, así como su catálogo *Diego Rivera, los años cubistas* (Museo de Arte de Phoenix, 1984). También es de particular interés el capítulo sobre la obra de Rivera en Detroit, del libro de Terry Smith *Making the Modern* (Imprenta de la Universidad de Chicago, 1993). Sin embargo, un tratamiento general, monográfico de Rivera, en inglés, que tuviera la necesaria metodología crítica, estaba haciendo falta. Este grave vacío lo llena ahora la obra *Diego Rivera As Epic Modernist*, escrita por David Craven, un profesor de historia del arte de la Universidad de Nuevo México que conoce Latinoamérica bastante bien. En 1989, Craven publicó E/nuevo concepto de arte y *cultura popular en Nicaragua desde la revolución de 1979*, y posteriormente, también en 1989, saldría a la luz su *Arte moderno y revolución en América Latina*. Estos dos libros tienen una clara y crítica metodología y están sólidamente fundados en un profundo conocimiento de la historia y la literatura de los diversos países que forman el constructo al que llamamos Latinoamérica.

*Diego Rivera como modernista épico* tiene cinco capítulos y un apéndice consistente en una selección de escritos de Rivera, así como un positivo e inicial artículo de Siqueiros titulado «Diego Rivera, pintor de América». En la introducción, Craven inicia el proceso de desmitificación, identificando «los varios Diegos Rivera que existen en una incómoda y a veces profundamente conflictiva relación entre uno y otro». Primero, está el niño prodigio que podía dibujar con la misma virtuosidad de Picasso y que recibió una rigurosa formación artística en la Academia de San Carlos. En segundo lugar, está el Rivera modernista, que utilizó una gama de estilos, desde el simbolismo hasta el cubismo. Este último vocabulario visual le dio a

Rivera una estructura composicional que él exploraría en sus mejores obras, desde los años veinte hasta principios de los años cuarenta. Rivera propuso una alternativa latinoamericana dentro de los preceptos del cubismo, que se expandiera en la dimensión transcultural de los estilos y añadiera un vocabulario postcolonial. El tercer Rivera es quizás el más famoso, el Rivera indigenista el que rechazó la filosofía hispanocéntrica de José Vasconcelos, redescubrió las formas precolombinas y se alió con el populismo de izquierda del presidente Lázaro Cárdenas. El cuarto es el Rivera controversia 1 de León Trotsky «una voz fundamental para la clase trabajadora urbana de la modernización era una que hablara del presente re-imaginado o que, incluso, 'idealice', en el futuro—más elocuentemente de lo que lo hizo sobre el pasado o el presente—, en términos puramente realistas». En quinto lugar tenemos al Rivera atacado por Siqueiros y por otros estalinistas por su insuficiente arte comprometido y el patrocinio de los capitalistas estadounidenses. El siguiente Rivera, sin saberlo, comparte con Mikhail Bakhtin un concepto de cultura y carnavales populares/campesinos que, en términos de Craven, es dialógico. El séptimo Rivera es un híbrido impuro e internacionalista que creó un vocabulario visual «postcolonialista». El octavo, noveno y décimo Riveras van desde el feminista que representó mujeres en papeles revolucionarios, pasando por el defensor del arte popular, hasta el marxista para quien la producción artística era «una forma de trabajo». Del capítulo uno al cinco, Craven explora la vida y obra de Rivera cronológica y multilateralmente, yendo hacia adelante y hacia atrás en la historia, haciéndonos partícipes de la política, la cultura y



la literatura, en general temas de la época del artista. Como marxista crítico, la metodología de Craven es claramente más que social. Su discusión formal de las pinturas evidencia un amor por el arte en sus propios términos, un afecto por la mera elaboración de objetos. Cada capítulo del libro es importante como parte del todo; sin embargo, hay dos que sobresalen: los capítulos dos y tres. En el capítulo dos, Craven nos presenta a Rivera como «un modernista alternativo» en Europa por un período de diez años (1911-1921). De gran importancia en este capítulo es la discusión del encuentro de Rivera con el cubismo y su comprensión y original asimilación de éste. Antes de la obra de Ramón Favela en esta área, la obra cubista de Rivera fue descartada como una adaptación superficial del estilo, que hacía evidente su falta de comprensión de la dialéctica del estilo. Craven se basa en la obra de Favela y la amplía con su profundo conocimiento de la política radical, el modernismo latinoamericano y las inquietudes transculturales de los pintores cubistas como Pablo Picasso y Juan Gris. En este capítulo es notable la discusión sobre la literatura modernista latinoamericana y su figura fundamental, el poeta nicaragüense **Rubén Darío** (1867-1916). El modernismo surgió primero en todas las culturas de la América hispanohablante a través de la literatura; **Darío** fue su apóstol y, según Craven, constituyó su propio modernismo como «una fusión híbrida de varios medios artísticos que representan citas culturales hete—rogéneas que eran tanto europeas como no europeas; además de tener un origen precolonial, colonial y postcolonial, todos estos elementos estaban densamente entrelazados con referencias a experiencias extraídas de los cinco sentidos. La estética de **Darío**

reaccionó contra la literatura oficial y anquilosada de la España de su época; lo hizo no solamente asimilando la literatura francesa del período, sino también recuperando las tradiciones del pasado precolombino. Las políticas de la estética de **Darío** eran anti-imperialistas, inspiradas en los escritos del poeta y revolucionario cubano José Martí (1852-1895). Para Diego Rivera y para una gran mayoría de artistas de su generación, este *modernismo* ofrecía un modelo anticolonial en el cual inspirarse. Dentro de este contexto, Rivera produjo algunas obras extraordinariamente modernistas, como lo afirma Craven, particularmente en su uso de la estética del *col/age*, que era «tan efectiva al acomodar una interacción de elementos occidentales y no occidentales en iguales términos». El estupendo análisis que hace Craven de *Paisaje zapatista*, la pintura más importante de este período de Rivera, entretiene la estructura contextual de la pintura con su belleza formal. El capítulo tres, que trata del génesis del renacimiento del muralismo mexicano en los años veinte, es simplemente extraordinario. Los temas esenciales son discutidos a conciencia y de una manera crítica en este capítulo: las políticas divergentes de la Revolución Mexicana, las políticas y la filosofía hispanistas de José Vasconcelos, ministro de Educación Pública, la creación del sindicato de artistas y su manifiesto, etc. Paralelamente a estas discusiones en el desarrollo de Rivera como muralista, se analiza *Creation*, un encáustico de 1922-1923 en el Anfiteatro Bolívar, en el Colegio Nacional de Secundaria. Esta obra alegórica sintetizó temas clásicos y judeocristianos con un estilo moderno/bizantino. Craven pasa luego al que es indudablemente el mayor logro de Rivera como muralista: la obra en el Ministerio de Educación Pública, ejecutada

entre 1923 y 1928. Los murales del Ministerio de Educación Pública fueron los primeros de Rivera pintados al fresco: Craven nos brinda un admirable análisis de la técnica del artista en este medio. Es en estos murales en donde aparece por primera vez el estilo de Rivera totalmente formado, y en donde se integra su agenda estético-política. Esta agenda es una síntesis radical del modernismo, el marxismo y el anarquismo de **Darío**, los ideales del zapatismo y un indigenismo interamericanismo que incluso podría definirse como internacionalista. La visión épica de Rivera reúne todos estos elementos; su visión no se diferencia de la tradición épica de la poesía latinoamericana de nuestro tiempo, empezando con el *Canto general* de Neruda. Los murales están divididos en dos salas abiertas dentro del edificio: la más pequeña es la Sala del Trabajo, y la más grande, la Sala de Fiestas. Estos murales son un canto a la cultura popular, como el de la Sala de Fiestas, y al trabajo físico de los anónimos campesinos y el proletariado, en la Sala del Trabajo. Dentro del ciclo hay también una fuerte crítica a las clases privilegiadas y un llamado a la revolución. ¿Cómo sobrevivió esta poderosa obra a un gobierno cada vez más conservador? Craven responde claramente esta compleja pregunta: en primer lugar, el gobierno no era cohesivo en su ideología y, por lo tanto, se podían presentar algunas críticas; en segundo lugar, la creciente celebridad internacional del artista protegía su obra y evitaba que fuera destruida; y, finalmente, en esa época Rivera formó parte activa de varias organizaciones laborales que estaban acostumbradas a movilizarse para proteger sus intereses. El gobierno no deseaba tener confrontaciones con ninguno de estos grupos. En esta re-seña no puedo hacer suficiente énfasis en la



brillantez del análisis que hace Craven de esta importante obra, no sólo dentro de la producción de Rivera, sino del arte del siglo XX. El resto de la monografía continúa con el análisis claro y contextual que encontramos en sus primeras páginas. La obra de Rivera en los Estados Unidos es tratada con lucidez, demoliendo de una vez por todas las críticas estalinistas del artista como un oportunista que pintó para los capitalistas. Los últimos años del artista son evocados sin sentimentalismo; la melancólica cualidad de sus últimas obras, así como su frustrado regreso al Partido Comunista mexicano. David Craven ha producido el más minucioso estudio crítico sobre Rivera, tanto en inglés como en español. Es una monografía general que entrelaza con éxito la historia social del arte y un entendimiento formal de la obra de arte. Espero que los próximos volúmenes de la World Artist Series (de los cuales hace parte esta monografía) continúen con la dinámica erudición evidente en *Diego Rivera As Epic Modernist*.

**Alejandro Anreus**  
Tomado de Art Nexus.



## El andar de la plástica nicaragüense

**El Andar de la plástica** de Porfirio García Romano renueva y amplía las concepciones del libro fundador de Jorge Eduardo Arellano sobre "La pintura nicaragüense". Como éste, se integra a lo que Michael Podro en "Los historiadores del arte" define como la perspectiva clásica de la historia del arte: histórica y crítica. Viene así a llenar el vacío bibliográfico del país después de la obra fundamental de Arellano, fechada en los 70. "El andar de la plástica nicaragüense" se afirma voluntariamente como iconográfica, permitiendo poner las bases necesarias de un posible estudio iconológico de la plástica nacional a partir de un conocimiento cabal de su evolución. Debido tanto a la labor de crítico como de artista de García Romano, él mismo directamente involucrado con las corrientes más contemporáneas y controversiales del arte nicaragüense. "El andar de la plástica nicaragüense", abarcando un periodo cronológico mucho más amplio que "La modernidad en la pintura nicaragüense", y sin prejuicios estéticos primermundistas (los cuales son reveladores en Torres de fuentes bibliográficas mal escogidas cuyos autores carecen a menudo de los conocimientos básicos en nuestro campo), evite tres errores del libro de María Dolores G. Torres: la confusión sinecdótica visible en el título de Torres entre pintura y plástica; el estudio del arte de los 90 sin tomar en cuenta sus representantes "modernos" más destacados; la confusión entre forma y temática, o sea entre significativo y significado, lingüística y semántica, iconografía e iconología.

**Norbert-Bertrand BARBE**

## La Kooltura y la comezón 2000

o acerca de como la banca le quiebra el banquito a los kultos de la provincia, sin que a estos ni siquiera les de calambre

Sucede cada fin de semana en una diferente ciudad cada vez. La Banca privada se apodera y se apropia, (a ritmo de Palo de Mayo ayer, o de Mazurka hoy y de merengue mañana, so pretexto de darles "el merecido reconocimiento" en visperas del año 2000), de la imagen de los productores culturales de este país. Estos últimos sonrien y se sienten agradecidos. Desde aca nuestra felicitaciones a los ungidos por el moderno Cresco con aroma de café y Nado.

**Lenina Batallax**

## Osos Polares premiados por el INC ...brrrrrrrr

Lo cierto es que después de regalar la orden Pedro Joaquín Chamorro a la hija del Sr. Presidente nada debería de sonar extraño. Y menos que el INC entregase diplomas y medallas de reconocimiento a los Hermanos de un Circo Mexicano. Lo que no se sabe es si lo hicieron en reconocimiento a *l'excelencia* en el maltrato inflingido a 4 pobres osos polares, que ni siquiera en Macondo tuvieron cabida. Osos polares en Managua. Y salieron Premiados!!!!





## Libros y Catálogos Recibidos

Kasandra # 12  
Kasandra Fried Chicken - KFC -  
o Las Aventuras del Coronel Sobaco de  
Pollo.

San José, Costa Rica ¡Que hijueputa  
revista más chival! Buenísima. Quien  
dice que los ticos no son Kultos.  
Wow!!!!

Camilo Minero: Retrospectiva de su  
Obra  
Concultura, El Salvador

Lo Sublime  
espaciocolloquia

Ojo de Papel # 22 y 23  
El sueño de ML continua. Así debe de ser.  
Felicidades a la nueva editora.  
MBL Ediciones

Unanime  
Juan Sobalvarro/ solo el poema  
dedicado a Luis Rocha vale el precio  
del libro entero.

Los Amigos de lo Ajeno # 1  
Via Kasandra Excelente poesía con  
excelente diseño. Otra más de los  
Ticos.

Beyond the Glitter  
The language of Gems in Modernista  
Writers Rubén Darío, Ramón Valle  
Inclán, and José Asunción Silva  
Rosemary C. LoDato  
Bucknell University Press

The Grimace of Macho Raton  
Artisans, Identity, and Nation in Late  
20 th century Wesren Nicaragua  
Les W. Field

Arturo Andres Roig Y El Problema  
Epistemológico  
Norbert Bertrand Barbe

análisis de Cortés la escatología de los caminos frente al destierro del espíritu humano y en la Sonata a Alexander Hamilton se Salomón de la Selva se dimensiona la magnitud de la ruptura que el autor establece con la retórica goethiana.

Sin embargo, sobrevive la impresión de un método que no logra encontrar una unidad epistemológica, haciéndonos creer algunas veces que la lectura intertextual es el abordaje de autores separados, cada quien dentro del dominio de su respectiva disciplina. Por otro lado, se advierte una caprichosa flexibilidad (Aunque en Rubén existen textos paradigmáticos donde puede caber el gusto del crítico) de los criterios de selección de los textos al encontrar incluida la Sonatina de Rubén. Ahí, contrasta la apología muy bien fundamentada de la perfección melopeica y textual del poema con la apología extemporánea de un Rubén a quien nadie descalifica a estas alturas desde la ideología por la selección de sus pretextos estéticos. Los autores de esta obra, que debe leerse, tiene la responsabilidad de sistematizar los presupuestos de un método de lectura intertextual como el

que se da por sentado porque es necesaria una herramienta que en nuestro contexto contribuya a superar los parámetros de la actual crítica literaria, administrada desde feudos y señoríos. Sólo así las letras emergentes tendrán la oportunidad de animarse a provocar nuevas rupturas y sentar desde sus obras los nuevos paradigmas del nuevo milenio.

*Ovidio Ortega*

## Soles de Eternos Días

El 19 de agosto pasado, Erwin Silva y José Lovo presentaron su libro Soles de Eternos Días en una sala del Olof Palme.

Previamente habían circulado en los diarios capitalinos un par de críticas: La primera de Erick Aguirre, lamentando la ausencia de los bellos tonos menores y la Otra de Marta Leonor González, cuestionando la poca representatividad de la poesía femenina nicaraguense. Ambas críticas dejaron entrever la lectura ligera y poco profunda de la obra o sea, que haciendo una crítica a los críticos de los críticos, es crítico el nivel de ligereza con los cuales se abordó un acontecimiento de la crítica nacional.

De Soles de Eternos Días se puede decir que no pretendió ser una antología de poetas, sino una lectura de textos paradigmáticos de la escritura nicaraguense, cuya selección ha tomado por criterios tanto el impacto de los mismos desde su especificidad estética en las posibilidades de la lengua y sus significados, como la apertura desde las ventanas de la excelencia poética a las intrerrogantes esenciales del ser y su circunstancias.

Está de más decir que de la poesía nicaraguense ha construido paradigmas cuya solidez referencial ha afectado el desarrollo posterior de la poética hispanoamericana, pero siempre se ha resentido la ausencia de obras cuyo abordaje desmenuce este impacto desde una contundencia interpretativa y mostrando los referentes filosóficos y estéticos que trasciende.

Soles de eternos dias tiene por novedad que se aparta, en primer lugar, de los criterios antologistas

formales y en segundo que nos sugiere el empleo de un método donde convergen fundamentalmente las disciplinas de la semiótica y la hermenéutica. Ambas, o el énfasis de alguna de ellas son capaces de derivar interesantes conclusiones estéticas en la reinterpretación de los mitos fundamentales de la cultura occidental: En el Coloquio de los Centauros se establece la afirmación en Grineo que en las cosas está la posibilidad de las formas, en en



# Aparicio Arthola

## II Bienal Iberoamericana de Lima



**Octubre / Diciembre 1999**





## Blanco Organdi

Una proyección de tiempos breves, --un sueño corto- con vientos que arullan de principio a fin. Como quien dice homenaje al cine mudo. De un equipo que ha filmado y sabe filmar o sea que andan coordinados. Es un traje de BLANCO ORGANDÍ sobre una niña, Smith, en que las puntadas son de seda y más bien espaciadas.

Capricho puro y duro el guión con una protagonista que es la fotografía, la cámara y Don Bolívar.

No se sabe si habla del cine, de la mujer, del viento... pero ella es una Femenina.

Que abre su álbum. El álbum special de ella, y los espejos mágicos que le dan visiones que le sorprenden y acompañan en su andar pues casi siempre anda o se ve que andará. Una obra pos-modernista que rinde tributo a la escenografía; blanco- marea, blanco-velas, blanco ruina, cortinas de tul blanco, y entrometidos al movimiento, negros, seminegros pálidos en concomitancia repentina.

Ajena a la sociología, al psicoanálisis, al relato lineal, a la conclusión. Sin formalismos en la presentación. A mano alzada, ELLAS: " María José Alvarez y Marta Clarisa" preguntando al público sobrante si querían verla sentados en los suelos del pasillo o mejor esperar y verla en la butaca. Y así fue como le dieron dos vueltas en la noche inaugural a la "première".

Profesional; un filo sutil entre la foto fija, que es la que manda, llena de observaciones estudiadas sobre tonalidades melancólicas y frescas. Y el movimiento, kinesia de espacios intercalados entre blanco y negro de por sí magnéticos.

Atrevida cuando entromete a los maestros del cine -- por idolos, como homenaje, o por insoslayables, eso no se

laterales del cementerio, además de los guantes con celdillas de miel en vivo renaciendo ante el descuido. La lentitud de Saura en los pasos de la niña, que avanza imaginarios por espacios habitados-deshabitados, Y la crónica del día 8 de spt. Del 1999 en que Luna Films le devuelve la escalinata de muertos de la catedral de Managua al Acorazado Potemkin.

## Nada Pasa

"Te traigo estas flores/ porque no encontré palabras"

Poeta exrevolucionario colecciona turbias fotos de flores y plantas en su gran suplemento literario -el álbum semanal del egocentrismo, la retratera de la cultura nacional-

Olvida por sincero sentido bucólico-ecologista virar su lente a un extremo de la estación florida: la vegetación urbana, impávida espera en su estanque,

las plantas arquitectónicas de latas y cartones que nacen a la orilla de los cauces, primavera de botellas, llantas y bolsas plásticas "fuente pura".

El poeta, dejó de pensar en causas y ca(u)suchas, pero todavía tiene consignas en el polietileno de su memoria que de vez en cuando suspira recitador con filantropía no gubernamental.

Ay, pobrecito poeta que eras vos que pusiste en riesgo tu pluma para purgar con Ministerio tu esfuerzo. Bianaventurado el hombre que no se sienta en la mesa con los ministros que no le escribe discursos a los gobernantes que no es sicario editor.

Su reino, no será.

Juan Sobalvarro

Blanco organdi es rima posmodernista. Y La escalinata del pedagógico de Diriamba, los estucados postos de antiguas casonas del Crucero, la fachada imperial de la Granada, hablan del que va de ahí a allá en su vereda homogénea, engrisada, universal.

Surrealista genial: Ajena al 2000 ella te dice, mira la belleza de los recuerdos. Yo le he dedicado mucho tiempo a esto: La niña es ella, la madre es ella, los lugares existen pero aquí estamos para ponerlos patas arriba, como ausencias representadas.

THE END, Al fin la figura que se ha paseado en espejismos se para en el ángulo del bisel y se mira la cara que conoce, a la vez que ve a la que no conoce que la mira con sorna, como quien dice, viste, ya somos tres. Y si te das la vuelta, y tienes ganas, espéjate en los voyeurs sentados en platea.

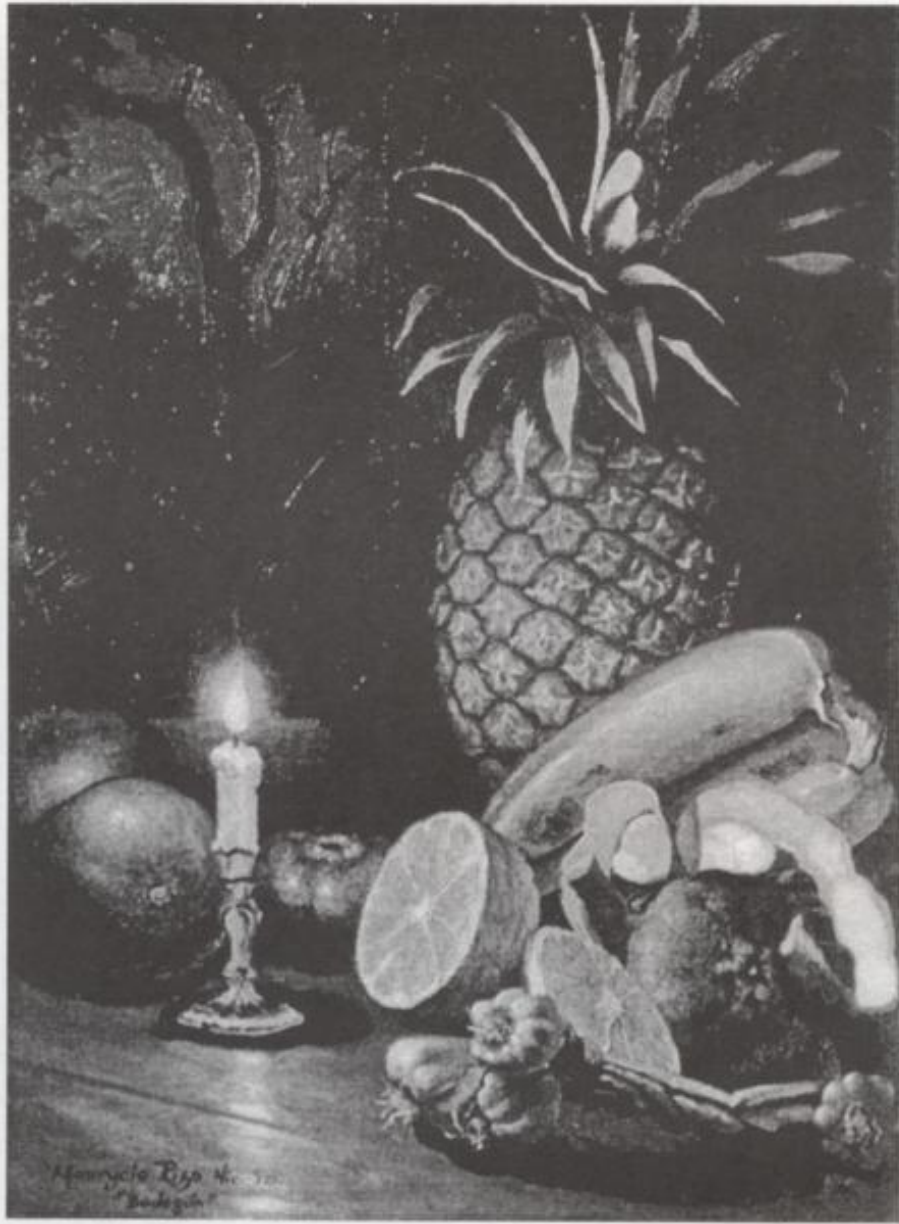
Teresa Codina.

sabe--, sin miedo a la influencia, ni a la copia, ni a la réplica, ellas les ofrecen la palestra,

En el film está Buñuel con el hombre perrocuta en la escalinata, y las flores que vá y se caen en las lapidarias



# Mauricio Rizo



Pintura Nicaragüense



# Denis Núñez



*La llamada*

## **Obra Reciente**

Galería Bernheim Panamá

*Diciembre 1999*



## **Hotel Las Mercedes Best Western**

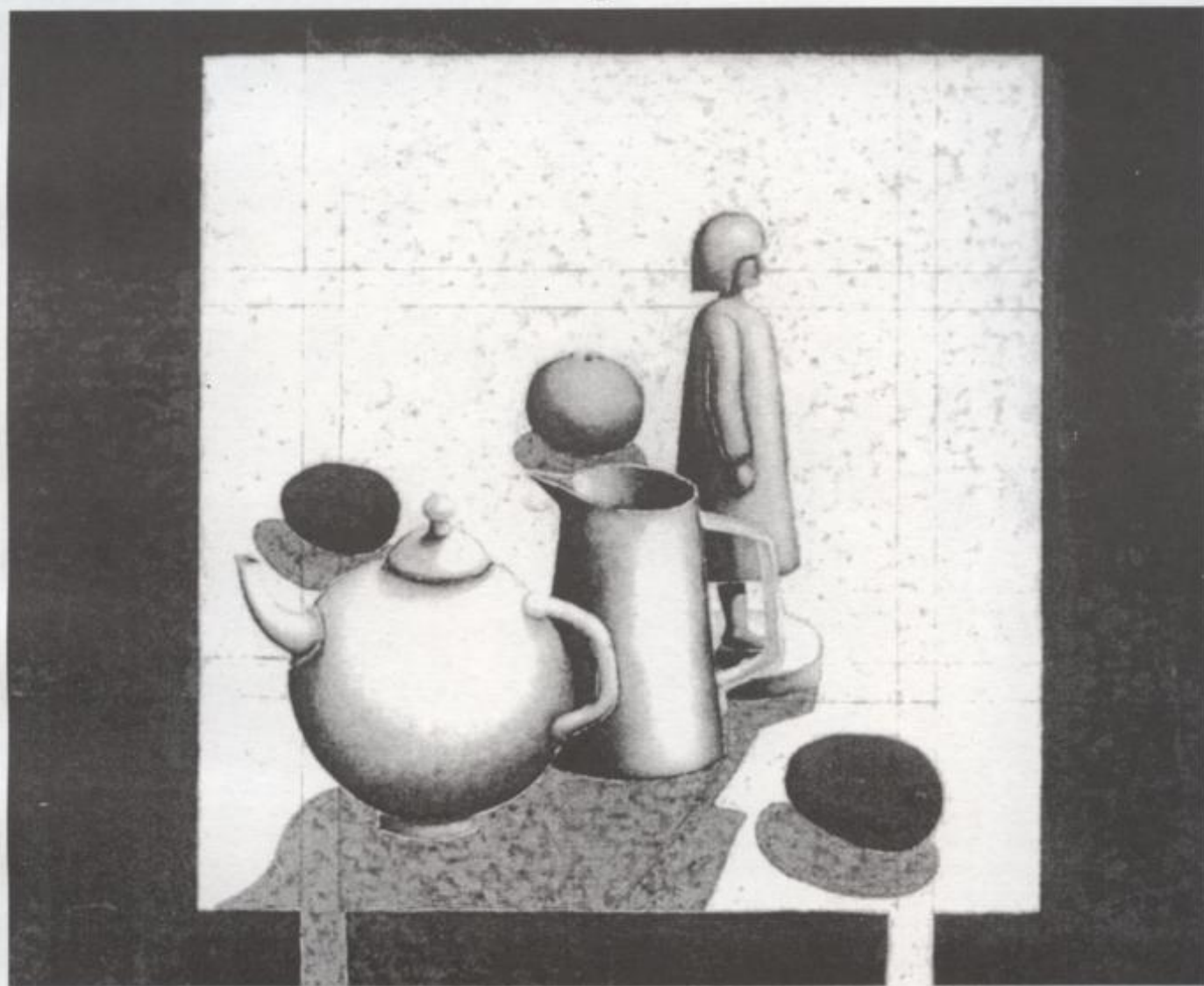


**310 modernas habitaciones alfombradas y  
equipadas con aire acondicionado, teléfono,  
mini-bar y TV por cable**

**Km 11 carretera Norte - Managua Nicaragua  
Teléfonos 2631011 - 28 Fax: 2631082 - 3**



# **Pintura Contemporánea nicaragüense**



# **Juan Rivas**

**Teléfono : 2490043**

## Fuentes:

**Celebracion del poeta mago**  
De Luis Antonio de Villena  
Tomado de LIS y Varia / Editorial VISOR

**El último oficio del siglo**  
De Nelson Ysla  
Tomado de Gaceta de Cuba

**Diego Rivera as Epic Modernist**  
De David Craven  
Tomado de Art Nexus

## Agradecimientos:

Azucena Armijo de Quintanilla  
Melvin Wallace  
Virginia Perez-Ratton  
Anita Gillete  
Jenny Picado



## Notas:

- Esta revista NO se responsabiliza por NADA
- Mucho menos por las ERRATAS

## Esta:

dijo Mena.



## artefacto 3

*a splendid time is guaranteed for all...*



**Blanco Organdi/ El Día que me quieras** nuevo

T.Codina / S.Torres

*Lo Niuper*

Wiri Wiri

**Carmina (Cordelia incluida Graciela)**

Puro Cuento

Textos y Pretextos

Veredictos nuevo

La Artefactoría

Sobras Completas de los ArteFactos

Los Links y Enlaces

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

**Subscripciones llamar al 2441777**



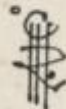
# Artefacto 16/17



## RESONETO

.Yo siento, en torno mío, en Nicaragua,  
el odio. Olor de orina enemistagua.  
No de los Comandantes; sino de mangantes  
que medran por debajo de la enagua  
berrinche-olisca que es hoy su Managua.  
No aquélla, la que otrora nos fue fragua  
de GeErreEnes/Manolos/Joaquines, y otras mentes  
Jurisprudentes ; graves, pero afablemente  
atentas al tremor al roce del ala del agua  
en la piscina llamada Betesda, JUAN 5,2. Con respeto  
cataban del cachorro de las Musas, fuerte  
sabor, frutiñas celes, zarpazos en primer reto.

Ni ÁNGEL me valió en tuerce de suerte.  
Las cosas lloran y en el alma hay muerte.



Carlos MARTINEZ RIVAS

nov 99/  
enero 00