

11  
O  
A  
E  
N  
A





# ArteFacto

## Editor

Raúl Quintanilla Armijo

## Productor

Juan Bautista Juárez

## Diseño

Anita Guillete

## Comité Central

Denis Núñez  
Patricia Belli  
Aparicio Arthola  
David Ocón  
Celeste González  
Teresa Codina  
Alejandra Urdapilleta  
Francisco Pico

## Web Master

Carlos Burdeler

## Comité Internacional

Joanne Bernstein (Ingl)  
David Craven (EEUU)  
Carlos Blas Galindo (Mex)  
Rosina Cazali (Guat)  
Gerardo Mosquera (Cub)  
Carlos Martínez Rivas (Nic)



patricia belli

Invierno 2001

## Contenido

### Fe de Ratas

Eugenio Rodríguez R.

### Amalia la portuguesa espera visita

Mildred Largaespada

### Buscando el reflejo en el espejo

Rosina Casali

### Jigs and Lures

Reina María Rodríguez

### Xilografía

Alicia Zamora

### Notas: Darío y la plástica en París

Raúl Quintanilla Armijo

### Itinerario Fúnebre

Denis Núñez

### MAO

C.A. Aguilera

### Fidelina siempre vuelve

Pedro León Carvajal



celeste gonzález

### El toro venado: un lugar donde pactar con el demonio

Erick Blandón

### Anti-homenaje

David Ocón

### Visión del enemigo, mientras duerme

Hector Avellán



mientras el contrabandista  
de iluminaciones ande  
perdido no nos  
preocupemos  
a.arthola

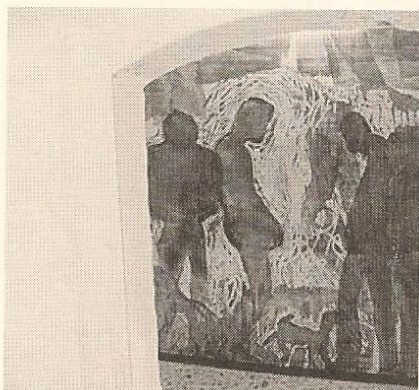
**Centroamérica: cintura  
(o corsé) de América**  
Virginia Perez-Ratton

**Outlawed words**  
Helen Dixon

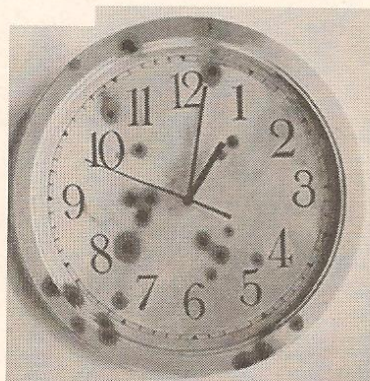
**Revolución: montaje y  
fórmula**  
Carola Brantôme

**Amor Filial**  
Tania Montenegro

**Carta desde la Habana**  
Teresa Codina



silva chanto



Moises Barrios

**Suite de Tánger**  
Rodolfo Häsler

**Ocurrencias  
y veredictos**  
La Mara

**Libros y Revistas  
Recibidas**

## ArteFacto 19

Junio - Octubre 2001  
fundida en Abril de 1992

**Apartado Postal:** 6128  
Managua Nicaragua

**Teléfonos:**  
(505) 2660072  
(505) 2441777

**email:**  
[artefacto2000@hotmail.com](mailto:artefacto2000@hotmail.com)

**ArteFacto en la WEB:**  
<http://www.ibw.com.ni/~quintani/artefacto>

**ARTEFACTO**

**Logo:** Alicia Zamora

**Agradecimientos:**  
Azucena Armijo  
Denis Núñez  
Jenny Picado  
Ixim, Ana C y Acat  
TEOR/ética (C.Rica)  
Mujeres en las Artes (Hond)  
La Curandería (Guat)  
La Azotea (Cuba)  
La Casa de Letras (Cuba)  
y los enemigos de siempre de  
cuyos nombres ya no nos  
acordamos



**Portada:** s/t  
Rosina Casali

**Contraportada:** TRIPito Mattel  
Raúl Quintanilla Armijo





### INSPIRADO EN UNA ESCENA IDILICA

Los perros fornican a pleno día en la calle  
El transeúnte que va o huye de sus deberes  
afrenta el espectáculo entre la vergüenza y la  
perplejidad

Las señoras miran de reojo y se apresuran  
fingiendo acomodar sus jabas

Los jóvenes por su parte hacen comentarios descarados  
sobre modos y poses que denoten experiencia

Los chiquillos mucho más curiosos  
pronto forman un círculo alrededor de los animales  
imitan sus movimientos pélvicos

usan palos al estilo de miembros y jadean

Al final gritan y lanzan piedras  
para desenganchar a los cuadrúpedos



## HORS D'OEUVRE

He aquí los señores divididos  
por el manejo de la cuchara  
Unos la usan con estilo y finura  
Otros la agarran sin modales

El débil lame la cuchara que lo ceba  
Las cabezas se inclinan  
mientras la mano del plato a la boca  
y de la boca al plato  
raciona la náusea entre todos

Asombra entonces la actitud del convicto  
Los reos conocen la antigua ciencia  
de redimirse a través de objetos personales

La cuchara destella en las manos del preso  
El mango se aguza y convierte en punzón  
Empuñado contra un adversario  
le pudiera perforar el hígado  
o vaciar un ojo  
La paleta limada también en derredor  
actúa como navaja  
infiriendo cortadas de profundidad  
y deleite variables  
dirigidas al rostro o a la garganta  
según la intención del recluso  
consiste en herir o matar  
para la envidia exquisita de los poetas



## HORTICULTURA

Las plantas conjugan sexo y arte decorativo  
Las flores para novias son ramos de órganos sexuales  
en papel de regalo  
Las jovencitas que huelen jazmines con actitud respingada  
husmean en los genitales del reino vegetal  
Así los arreglos florales en Japón  
exponen una concepción de la sexualidad  
Y en castellano palabras como magnolia camelia orquídea  
suenan igual que misoginia moniglia o necrofilia  
En fin como flora la flora vaginal  
hace que las niñas menstrúen cada vez más temprano  
y como rosa la rosa de los vientos  
por los agujeros de la ropa tendida  
el rosario de la Virgen en manos de la ninfomanía  
la carroza fúnebre cubierta de flores  
o la rozadura en la carne tras horas de erotismo

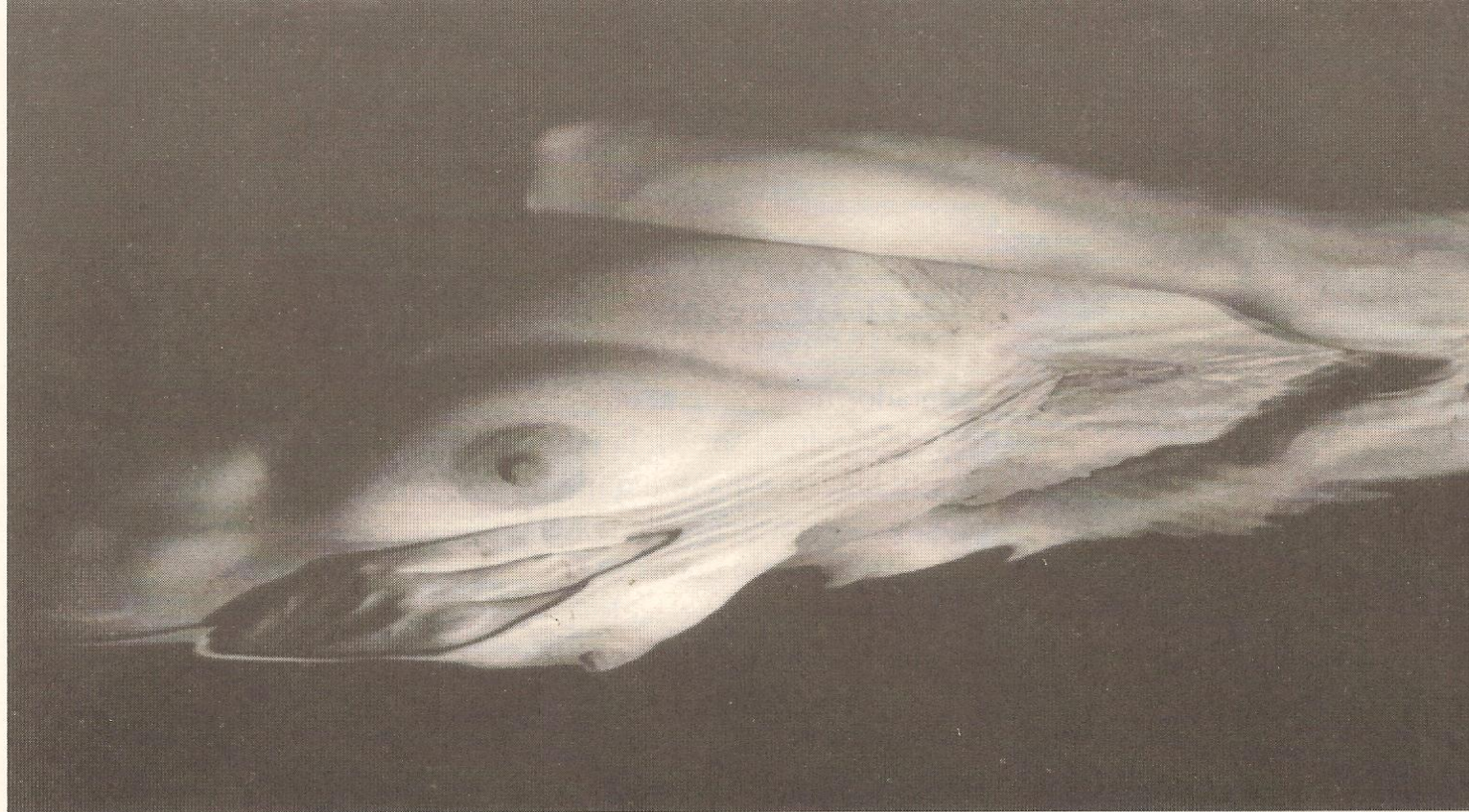


## FE DE RATAS

Sentados uno frente al otro  
maestro y discípulo observan la ratonera  
La rata blanca come tranquila  
La rata gris muerde los alambres  
El discípulo duda  
El maestro aún no decide  
hacia donde inclinar la enseñanza







connie im

## POSTMORTEM

En la morgue los estudiantes de medicina se divierten  
con los cadáveres  
les pintan las mejillas les ponen espejuelos cigarros  
encendidos y otras burlas  
El profesor y el equipo de forenses los llevan allí  
por semana para familiarizarlos con la mutilación y  
descuartización de la anatomía humana  
Durante las sesiones los estudiantes más osados le  
echan el ojo a alguna muerte hermosa y aprovechan el  
menor descuido para violarla  
Se ponen de acuerdo entre dos o tres a una hora seña-  
lada y mientras uno vigila los otros disponen de la  
occisa en una postura cómoda para metérsela por el ano  
A veces el vientre escafoide se contrae o despide gases  
que podrían semejar un gemido  
Por lo demás no hay mucho que decir  
Lo que Dios compadece el Demonio lo admira  
Lo que importa es no faltar a clase



## LOGOS

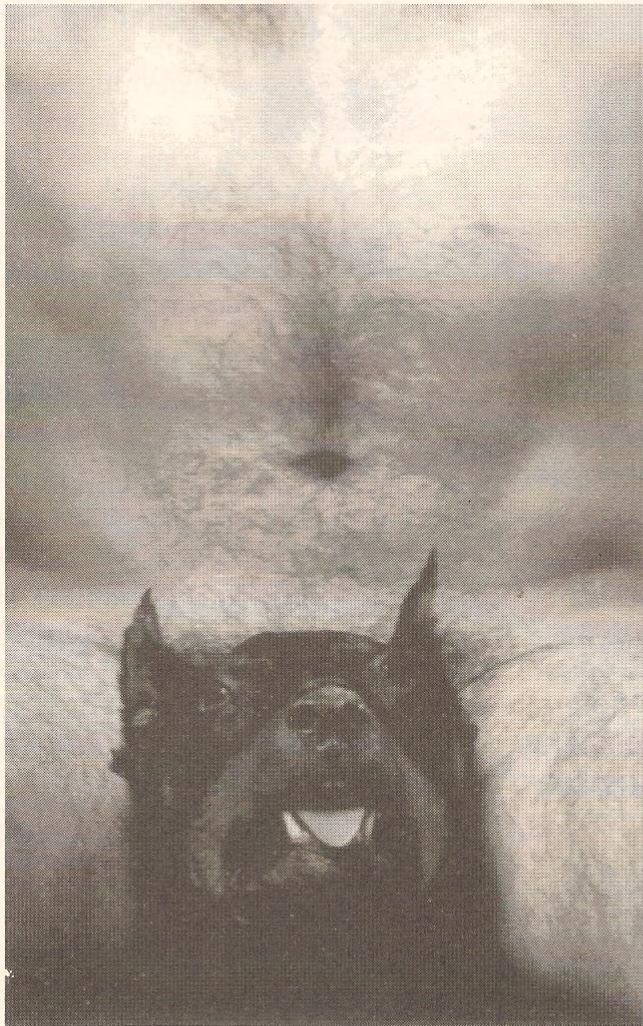
Según se entiende  
el predicador reunió a la multitud  
y les dijo

“lo ideal es la promiscuidad  
andar por ahí con cualquiera  
y ser del montón ”

La mayoría inconforme reprobaba algo semejante  
pero él modificó algunas palabras  
y afirmó

“lo ideal es la unidad  
unirse a todos y cada uno de los hombres  
amarse los unos a los otros”

La mayoría entonces pensó que era la propuesta  
más elevada



Antonio Becerro

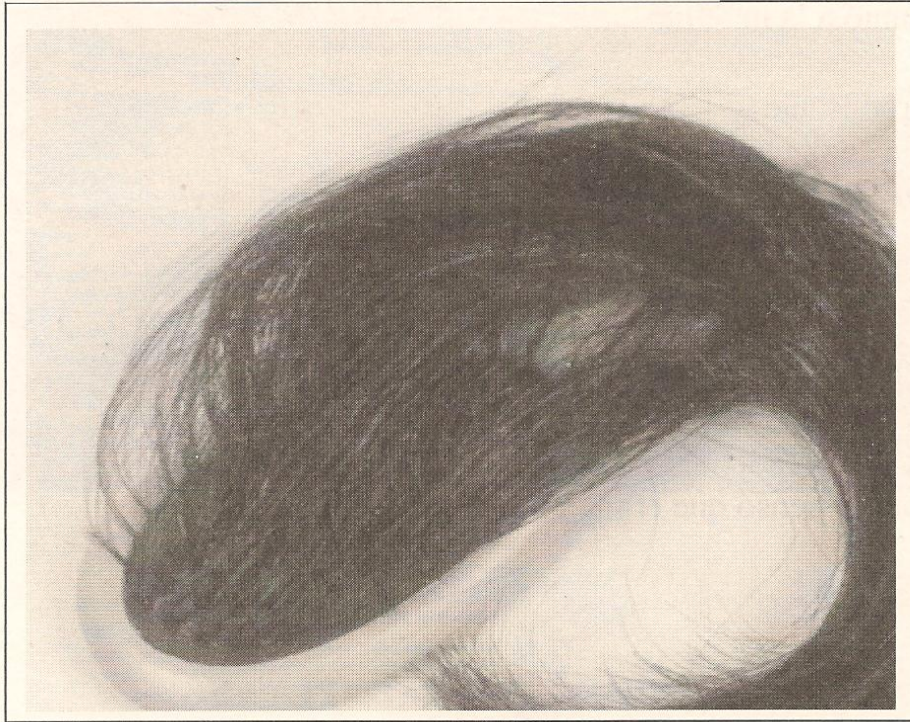
**Eugenio  
Rodríguez**

Cuba



# Amalia,

*Mildred Largaespada*



Ella cantaba. A todas horas cantaba. Fados, música de lamentos, de desgarros de corazón, por amor traicionado, por amor correspondido, por ausencias sin aviso, por encuentros inesperados. Cantaba desde su boca grande, una voz limpia y nostálgica le salía del cuerpo. Cantaba lavando ropa, limpiando la casa, cocinando, caminando.

Amalia, la portuguesa,  
nunca pudo  
decir las

palabras en español, ni con acento español, ni con acento nicaragüense. Le salía el lisboeta, el portugués de barrio con ropa tendida en los balcones. Pero hablaba y los vecinos le entendían. Le habían entendido siempre, desde que ella llegó a la ciudad. Llegó cantando.

Con un neceser rojo en una mano y en la otra un abanico, bajó las escalinatas del avión que la trajo del otro lado del océano. En la península la despidieron sus familiares y en Managua, nada más el calor de abril. Ella se defendió con una sonrisa, respiró hondamente el aire cálido y buscó un taxi. ¿Adónde?, preguntó el taxista y ella, por toda respuesta, le pasó la pantalla de su abanico donde estaba apuntada la dirección. Ajá, pero ahí ¿dónde?, insistió el conductor. Y Amalia le volvió a entregar su abanico de seda verde sin dibujos, esta vez con determinación, por lo que el hombre no tuvo más remedio que acelerar. El carro rodó sobre la carretera norte con velocidad desmedida y la depositó con todo y su maleta de cuero en El Riguero, frente a una venta de lecheagria.



Anduvo Amalia todo ese día mostrando su abanico a los vecinos. No lo conozco, le decían. No sé quién es, comentaban con recelo ante la inusual situación. Desde la ventana de su casa una señora miraba a Amalia recorrer la calle principal del barrio tocando de puerta en puerta. La observó que al sudar, Amalia secaba su piel blanca con un pañuelito que extraía de la cartera, que antes de tocar las puertas se recomponía su vestido verde, que al abrirla las puertas Amalia mostraba su abanico extendiéndolo como lo haría una andaluza que desea bailar, al notar que la gente giraba sus cabezas mostrando negativas, ella lo cerraba despacio, se despedía agachando la cabeza y se iba a la siguiente casa. Esa mujer esperó a Amalia y cuando llegó a su casa le indicó una silla. La portuguesa se sentó por primera vez. Se bebió de un solo trago el fresco de jugo de pitahaya que le ofreció la mujer. Cuando hubo terminado le mostró el abanico. La señora leyó el nombre y la dirección escrita en la pantalla y preguntó ¿quién es este hombre? haciendo una mueca de interrogación arrugando sus cachetes.

Amalia le contestó primero con las cejas, levantándolas hasta hacerlas parecer arcos tristes, y luego estrechando sus manos a la altura del corazón. Y comentó que Alberto Mora apareció en su vida al doblar el recodo de una calle lisboeta durante una tarde de primavera. Tropezaron y ella cayó al suelo de rodillas y cuando él la ayudó a erguirse tomándola de ambas manos ella se dejó levantar mirándolo a los ojos cafénegros. Se dijeron cosas en sus respectivos idiomas que sonaban a disculpas y se miraron una vez más. Fue en ese instante cuando Amalia sintió que aquel hombre, sin tocarla, le quitaba unos pesos invisibles que su cuerpo cargaba desde hacía años. Y levitó. También su cabello liso se rizó de forma inesperada y la piel se le tornó suave. Anduvo en volandas cuando entraron en el bar a tomar una copa de ginginha y él le contó que era nicaragüense, visitando el sur de España, se había escapado un par de días para conocer Lisboa, pues no sé cuándo podré pisar Europa nuevamente. Ella le habló de su vocación de actriz y sus hasta ahora papeles pequeños en obras de teatro alternativo. Alberto contaba cuánto le gustaba Lisboa y ella le escuchaba todavía sin aterrizar.

En ese mismo estado le tomó de la mano para enseñarle los barrios antiguos de la ciudad, anduvieron todo el bairro alto, recorrieron calles empedradas y subieron al tranvía desde el que sonrieron a toda la gente que miraban caminando. Cuando llegó la noche dieron un paseo por la orilla de O Tajo y él le habló del Malecón de Managua prometiendo dar un paseo con ella en ese lugar. Ya con la Luna sobre sus cabezas él se enredó en la cabellera oscura de Amalia y le alojó más de una docena de besos detrás de la oreja. Ella correspondió dibujando con sus labios el perfil recto de Alberto, le olfateó el pecho y quedó hechizada por el aroma. Tuvieron energías para hacer el amor hasta que amaneció y antes de marcharse, él le regaló un abanico de seda verde comprado en Córdoba y le escribió su nombre y dirección en la pantalla

# la portuguesa,



# espera

con una pluma con tinta negra. Agitó el abanico frente a su cara dos veces y le dio un beso. Durmió toda la mañana Amalia y cuando despertó al mediodía su cuerpo la estremeció, medio desnuda salió al salón de su casa a buscarle y lo encontró vacío. Ahora sí tocaba el suelo.

Y se enteró de que hablaba portugués y que nunca había hablado ni entendido el idioma español.

Los meses siguientes los pasó Amalia buscando a Alberto entre los centenares de turistas que paseaban por la orilla de El Tajo. Aprendió en el mapa dónde quedaba ese país llamado Nicaragua. Acudió a las librerías a buscar literatura y le vendieron todas las obras de Rubén Darío, además de *La mujer habitada* de Gioconda Belli y *Margarita, está linda la mar*, de Sergio Ramírez, las dos únicas obras traducidas al portugués que hablaban sobre ese país. Ella consumió con ansiedad y placer las historias y adoró a la poeta por provocarle el estallido de llanto que necesitaba cuando terminó de leer esa historia de amor, entre Felipe y Lavinia, y entre la gente. Con su cabellera todavía desordenada por los bucles repentinos siguió trabajando, ahora que estaba en cartel otra obra y ella era la actriz secundaria, su primer gran papel que venía ensayando desde un año atrás. Hasta que una de esas noches Amalia se creyó poseída por la libertad o a saber qué otro fantasma de esos que hacen que la gente decida hacer lo que le piden las entrañas y en medio de una de las funciones, cuando le prestaba voz, cuerpo y alma a su personaje decidió que cruzaría el océano para buscar al hombre que le había regalado el abanico cordobés. Agarró su abanico y aterrizó en Managua.

La señora, que había escuchado todas las palabras de Amalia sin balancearse en su mecedora, atenta a la narración, paralizada como cuando pegaba el oído al transistor para escuchar las radionovelas de su tiempo, intrigada por la historia y hasta emocionada cuando la portuguesa no pudo contener las lágrimas al narrar la dimensión de los besos de Alberto sobre su nuca, finalmente se relajó y cayendo en cuenta de que no había entendido ni una sola palabra del idioma de Amalia, se puso en pie, se sopló con el abanico para despejar las ideas y dijo niñá, no sé cómo vamos a hacer, pero te voy a ayudar a encontrar a este hombre.

Cada tarde salieron las dos a preguntar por el barrio. Cuando agotaron las posibilidades se cruzaron al otro y al otro. Amalia empezó a ayudar en la casa limpiando el suelo, lavando ropa, cantando fados, siempre cantando sus lamentos. La señora le comentó su vida desde tres generaciones anteriores hasta sus 60 años, así sin que nadie le preguntara, y Amalia rió cuando aquella narró cómo había echado de la casa al marido borracho que tenía. Esa misma noche supe que para nada me hacía falta tener un inútil en la cama, comentó la señora y Amalia, sin entender nada, asintió igual de convencida ante su gesto decidido. "Pero como vos, tampoco me he blindado el corazón", dijo la señora, que se llamaba Luisa. A los pocos días, la portuguesa, para ayudar con algo de dinero, empezó a amenizar las noches de una de las cantinas del barrio, cantando en su lengua las historias de amor portuguesas, a capella, porque el único guitarrista de por ahí tan sólo sabía tocar rancheras y el Feliz Cumpleaños. A los habituales de la cantina les gustaba tanto lo que cantaba la portuguesa que abarrotaban el lugar cada noche. Aquel tono hondo con el que



vestía sus fados se comunicaba muy bien con los sentimientos de los asistentes a la cantina que llegaban a diluir entre el ron de caña y los cubos de hielo sus penas amorosas, políticas y laborales. Le aplaudían durante minutos a la fadista y le pedían besos.

¿Y porqué no buscan en la guía telefónica?, sugirió alguien al cabo de los meses y como la señora no tenía ese artilugio, ni guía, tuvieron que ir a prestar una a la vecina. Apuntaron todos los números telefónicos de personas con apellido Mora y se fueron a la estación central de teléfonos con una enorme lista, se instalaron en una de las cabinas y dale a marcar y marcar, la señora Luisa prestando su voz a Amalia, y la portuguesa pagando cada llamada con lo ganado por sus melodías nocturnas en la cantina. Tardaron dos meses en agotar las llamadas a los teléfonos de todos los Mora del país. Los alberto mora incluidos en la guía no habían viajado jamás a Europa. Cuando terminaron, Amalia se sintió presa de saudade. Doña Luisa supo que era la saudade porque Amalia cada vez que quería expresar algo, en lugar de palabras le salía un fado. Hasta que un día de abril hubo un amago de solución al problema pues una de las vecinas comentó que un periodista con ese mismo nombre aparecía en la televisión diciendo noticias todas las noches. Ese mismo día se sentaron, atentas al inicio del noticiero, Amalia vestida como esperando la visita del amado, con el abanico en una mano; la señora Luisa con un puro encendido fumaba, pensando qué pasaría si el tal Alberto Mora del abanico resultaba ser el periodista de la televisión.

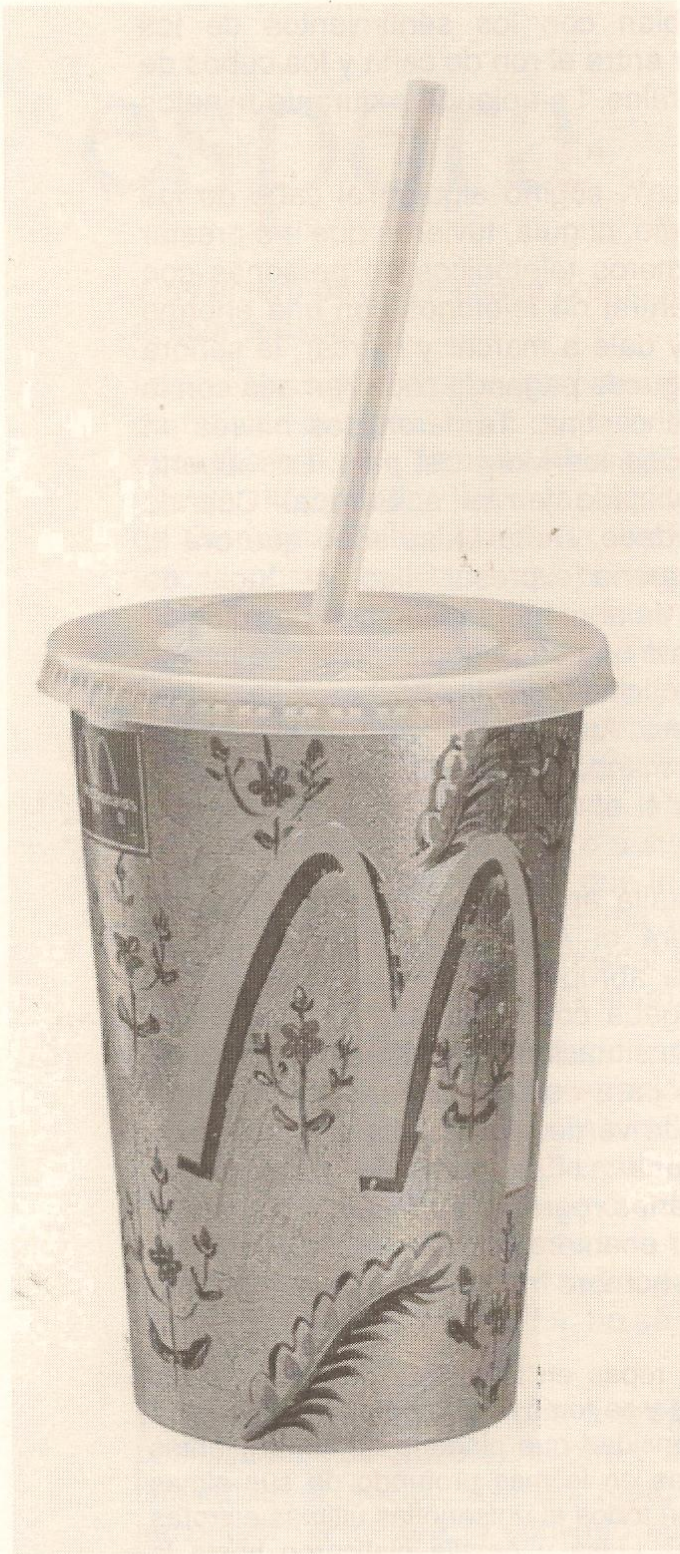
El telenoticiero abrió su edición y en pantalla apareció un hombre joven de perfil recto y labios delgados, que no era el Alberto Mora de Amalia la portuguesa porque ella, al verle, de forma abrupta dejó de soplarle con el abanico y lo bajó lentamente mientras negaba con la cabeza inclinada. Los bucles desaparecieron decepcionados por la situación. Ya habían pasado once meses, Amalia vistiéndose cada día como para estar lista para el encuentro con su Alberto Mora, el del abanico de seda verde, y cada día el tal abanico estropeándose por el uso agitado que le daban. Esa noche Amalia lloró por primera vez y con ella la señora. Hijá, deberías regresar a tu vida, a tu país, a tu familia. Ya hiciste todo lo que una mujer enamorada debe hacer y lo único que no debiste hacer fue ilusionarte con un hombre mentiroso, le dijo la señora después de darle una calada al puro.

Al filo de la medianoche Amalia empacó sus ropas en la maleta de cuero, al día siguiente compró su boleto de regreso a Lisboa y se tomó una foto de cuerpo entero. Cantó por última vez en la cantina con tal intensidad que ninguno de los presentes pudo contener el llanto de tristezas escondidas en lo más profundo de sus almas cerradas por las censuras ancestrales. Cantaron todos al unísono las últimas estrofas de los fados, en un portugués perfecto. Doña Luisa y Amalia platicaron hasta la madrugada sobre los secretos de la vida y los desencuentros injustos que provoca el amor cuando es cobarde. Pero vos fuiste una mujer valiente y de esas quedamos pocas, sentenció la señora.

Se fue Amalia Carvalho dejando su abanico manoseado y la foto. La señora Luisa envolvió los objetos con un pedazo de lino blanco y los ató con una cinta de mantequilla azul. Esa tarde, cantó el fado que más le había gustado mirando hacia el cielo abierto a una gama insólita de colores melancólicos. En mayo, una postal de Amalia desde Lisboa llegó al barrio El Rigüero sin dudar su destino♥

# visita





## Buscando el reflejo en el espejo

Dilemas de representación

**Rosina Casali**

Siempre he creído que en un país como Guatemala nos pasa lo que a la madrastra de Blancanieves, quien veía hacia un espejo esperando encontrar a ese alguien, que le hablara sobre su aspecto y aprobara su imagen. Esta historia resulta como una metáfora de nuestra débil noción de nosotros mismos o como correspondencia a una exagerada seguridad del yo, además del cómo la aprobación externa ha influenciado en la historia de las representaciones del guatemalteco y lo que se concibe como su nacionalidad, discute la construcción de la identidad en un amplio espectro o la completa ausencia de una imagen a la cual poder aferrarse. En todo caso, esta historia refleja con exactitud el carácter contradictorio del cómo el arte ha recogido estas imágenes, en el pasado y el presente.

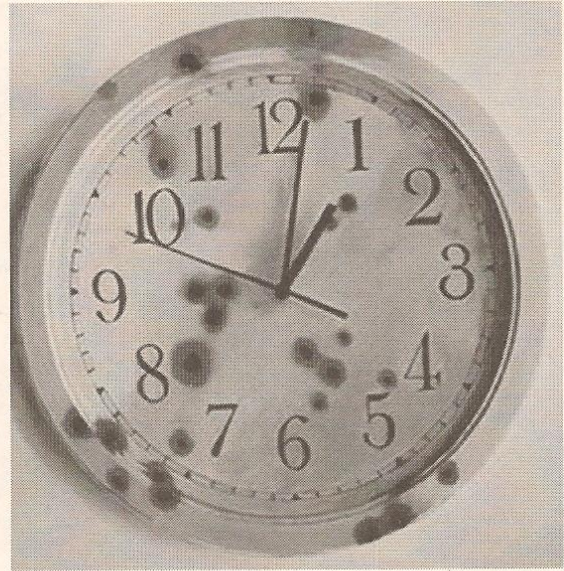
En realidad este tema no hubiera cobrado tanto interés si los debates de los últimos tiempos, donde las discusiones sobre multiculturalidad y el debate interétnico se han ampliado, no se hubieran visto ampliados a partir de la celebración del 500 aniversario de la venida de Colón a América en 1992, y los subsecuentes movimientos de reivindicación indígena. Aunque no existan respuestas cercanas y mucho menos definitivas a los dilemas de esta gran



discusión, la solución de cualquier acertijo inicia en la voluntad de desenmarañar los discursos que se han materializado en nombre de la construcción de una identidad guatemalteca. Para comenzar me parece prudente citar el artículo *América Latina como utopía del atraso*, del escritor mexicano Juan Villoro, donde comenta un pasaje de su libro *Materia dispuesta*. Este fragmento de la historia de Villoro revela uno de los referentes fundamentales, que interviene en el proceso de conformación de la llamada identidad nacional. Aunque parezca extraño escoger un texto de un autor mexicano, y contrario -sólo en apariencia- a mi intención de elaborar un planteamiento a partir de lo guatemalteco el mismo define con exactitud los ingredientes que toman parte en la elaboración de una autenticidad artificial, aprobada por los ojos ajenos. Además de ser revelador por sí mismo el texto plantea conexiones importantes e hilos conductores, en cómo ésta historia se repite en países en la misma correspondencia y conflicto cultural, como Guatemala y México. Villoro relata lo siguiente:

**...una compañía de teatro mexicana es invitada a una gira europea. Antes de la partida, el promotor hace una recomendación: para tener éxito en ultramar, deben lucir más mexicanos. Los actores caen en un vértigo de la identidad: ¿cómo pueden disfrazarse de sí mismos?. El director contrata a unos percusionistas caribeños, que nada tienen de mexicanos, pero que en Europa parecerán salvajemente oriundos, y los actores se someten a sesiones de bronceado para ser dignos representantes de la raza de bronce. En un travestismo cultural, los actores de la novela integran una nueva tribu, de pieles infrarrojas, pigmentadas para no decepcionar a los extranjeros. (1)**

Obviamente el problema es más profundo que las conclusiones que sugieren la historia de Villoro, pero las mismas dan ciertas pautas para iniciar a comprender e ilustrar la vigencia de ciertos procesos de colonización, los cuales devienen en un conflicto de límites trazados dentro de nuestro territorio y fuera del mismo. Ante todo, éstas, provocan un cuestionamiento sobre las falsas representaciones que se han construido a través de discursos oficiales, estimulados especialmente a partir de un importante mercado turístico, por la demanda eurocéntrica de que permanezcamos atados a un folclor con *legítimo pedigrí latino*, como apunta el mismo Villoro.



Es esta negociación en el mercado cultural y sus componentes los que, a distancia, muestran curiosidad por la cultura de un país como Guatemala, a través de la evocación de una serie de imágenes

relacionados con los deseos inconscientes, generalmente persigue un encuentro con todos aquellos elementos que descansan sobre la idea de la pureza ancestral y no contaminada por los avances del presente. Los ejemplos de cómo las agencias de turismo venden *tickets* para Guatemala bastarían para ejemplificar esta observación. En los carteles de promoción turística la oferta se introduce a partir de la sugerencia de explorar una especie de edén, el encuentro con las ruinas mayas, indígenas envueltos

en trajes coloridos a la par de artesanías y especies exóticas. Todo cabe en una fusión bien compactada, como si se tratara de un extenso álbum de fauna o flora en peligro de extinción.

Estas imágenes, sin embargo, resultan como todo un problema para quienes vivimos aquí. Plantean un *cliché* bastante reducido de lo que en realidad conjuga este territorio -físico y mental- llamado Guatemala, además de reflejar una situación que responde a una ideología externa, que implica una concepción esencialista, formulada a partir de lo aborígen, lo original y autóctono.

¿Podría llamarse a esta tendencia un caso de indigenismo, de la misma manera que la tesis cultural de Edward Said plantea la existencia de un orientalismo? (2,3) La elaboración de un indigenismo no está lejos de los mecanismos que Occidente ha utilizado para la fabricación de una





otredad oriental. Para nuestro caso, lo indígena, viene a ser un salvoconducto hacia una estética virgen estimulada por autores de distintas épocas, los relatos de los cronistas y conquistadores, investigadores, fotógrafos, turistas o científicos viajeros que han contribuido a articular un imaginario colectivo, lleno de prejuicios y preconcepciones, aplicado sistemáticamente a las culturas indígenas que sobreviven en América. Sin embargo, a esto hay que añadir que, en Guatemala, no sólo se registra una tendencia externa de tipificar



lo indígena. Existe un problema aun más complejo y resultado de un proceso interno, que tiende a elaborar un estereotipo hecho a la medida de los ojos ajenos tanto como para los de sectores dominantes y anclados en Guatemala desde la época de la colonia. En cualquiera de los dos casos, esta imagen se encuentra muy lejos de un significado real, de las condiciones de los pueblos indígenas en Guatemala. Y, en el caso de la construcción de estereotipos y estéticas artificiales, que definan *lo nuestro*, éste es resultado de reciclajes simbólicos -por añadidura o sustracción- y apropiaciones culturales, desarrolladas de acuerdo a una necesidad intrínseca, de esquematizar para posteriormente reconocer una identidad especialmente útil para las clases dominantes, generalmente criollas (4) y ladinas en Guatemala. (5)

En un plano histórico, no es ningún secreto que el arte se ha abocado a la representación de lo indígena cuando ha necesitado definir un proceso creativo a la altura de las vanguardias sumado a la verificación de una pertenencia, como lo hizo Carlos Mérida a principios del Siglo XX. En diferentes épocas su representación se ha visto matizada, combinada u omitida por una diversidad de intenciones estéticas que, si pudiéramos trazar un hilo conductor, sería el de la producción de imágenes a partir de lo indígena en momentos de ordenar simbólicamente la moral, como lo fue durante la Independencia de 1821, la dictadura de Jorge Ubico en la década de los 30, la Revolución del 44 o, a lo largo de la década de los 90, donde se inscribe el Premio Nobel de la Paz otorgado a la dirigente indígena Rigoberta Menchú y se celebra la firma de la paz en 1996.

Aún cuando se ha querido evadir esta discusión, no puede negarse la importancia del marco político y social en Guatemala en la década de los 90. Los hechos que se concentran en este período lo definen de transición y como un paradigma imprescindible para comprender el desarrollo de todas las esferas de la vida de los guatemaltecos. Uno de los elementos indispensables que acuña este momento es aquel concerniente a los cambios. La palabra posguerra entra a ocupar un lugar imprescindible en la configuración de una nueva sociedad y a propiciar diferentes acciones que tienen que ver con el rescate de la memoria histórica y hacer visibles los episodios más cruentos del período bélico, las masacres en contra de pueblos indígenas, por ejemplo. El arte que se interesa por denunciar frontalmente los hechos de violencia evoluciona hacia nuevas direcciones revelando su interés por lenguajes y medios más sofisticados. Su forma de



sofisticados. Su forma de interpretar el momento se refleja a través de obras que dan gran importancia a la dimensión existencial y su relación con el entorno social, político o cultural. En algunos casos, a través de lo autoconfesional, el yo es referencia para elaborar discursos que revelan la complejidad de sus mundos privados y cómo éstos son afectados por los públicos.

Obras como la del artista Luis González Palma se insertan en este momento de transiciones. El aspecto más valioso de su obra inicial es la trascendencia de la fotografía como simple soporte de imágenes. Para el artista es un medio de experiencias, donde no existe la distancia con las emociones personales, la revisión de su existencia y su necesidad de crear símbolos. De ahí que lo indígena, asociado a elementos de la gran tradición del arte barroco de Latinoamérica, viene a ser un retrato de su propio asombro, ante un individuo que, hasta hacía poco, comenzaba a ser visible para un sector de la sociedad que lo había ignorado. El eje central de esta primera etapa fueron los homenajes a los rostros subalternos y marginados de la sociedad guatemalteca, donde el detalle de la mirada y su inevitable encuentro con el espectador, precipitaba un monólogo-diálogo con el yo interior para indagar y evidenciar las preconcepciones vertidas sobre lo indígena. Pero era clara la continuidad de la representación del indígena y del artista que intentaba *hablar por el otro*, (6) a través de una representación inexacta de la realidad, pero convenientemente digerida para los sectores que preservan -hasta hoy- los códigos de jerarquía social heredados por la colonia. Asimismo, para un público externo que buscaba llenar sus propias expectativas de autenticidad. Fue como surgieron las piezas más representativas del artista, imágenes de rostros de indígenas que ocupaban un lugar central de pequeñas escenas de carácter teatral y adornados con parafernalia asociada a lo primitivo y lo religioso católico, que subrayaban la belleza del *Otro* y adquirían una jerarquía icónica dentro de atmósferas que sugerían relaciones simbólicas, rituales y emotivas. A través del tiempo, y en ese permanente diálogo y monólogo deconstructivo del propio yo, lo interesante de la obra de González Palma se



orienta hacia una metamorfosis de su propia obra y su tránsito hacia la autocrítica. El esquema de sublimar la belleza del Otro lentamente se fue





banalización del tema y la creación de nuevos estereotipos de lo indígena.

A finales de la década de los 90 se registran los nombres de los artistas que comenzaron a realizar una serie de producciones que, sin una intención premeditada, subvertían los esquemas tradicionales de representación tanto como las narrativas de la violencia y las preocupaciones sociales que empaparon la vida de los guatemaltecos por más de tres décadas, y que fueron pilares en la producción artística, a través de tendencias como la denominada Nueva Figuración y el apego a filosofías como la promulgada por la crítica de arte Marta Traba y su idea de realizar -como camino único para Latinoamérica- un *arte en resistencia*. (7)

Estas propuestas se fueron tejiendo sobre el nuevo escenario de la posguerra y a través de sus múltiples paradojas. Frente al desencanto que produce el encontrarse con una sociedad fragmentada y traumada, despojada de un proyecto social, artistas como Moisés Barrios propusieron recuperar íconos tradicionales que, en su contenido simbólico, preservaban los componentes ideales para revisar la historia política y social, recordar uno de los motivos del inicio del conflicto armado, y hacer énfasis sobre la recurrencia de clasificar a Guatemala dentro de la categoría del país bananero. El ícono escogido fue el del banano, el cual resume, además de una historia verídica de producción, lo que tradicionalmente se asume como la adscripción de los países en vías de desarrollo a continuos procesos de colonización. Exento de un tono de solemnidad, Barrios inició una extensa parodia sobre el ícono del banano y la codificación de la metáfora de un virus bananero que lo contagiaba todo. Estos síntomas, de puntos negros sobre fondo amarillo, fueron yuxtapuestos a íconos de la cultura universal del arte, en un juego de apropiaciones y antropofagia cultural. Sugería una visión homogenizadora donde desaparecían las fronteras de la identidad. Y un cuestionamiento del origen incierto de las cosas llevaba a la reflexión sobre la permanente permeabilidad y contaminación de las imágenes, que no permite definir un esencialismo.

Aníbal López representó un quiebre definitivo con las formas convencionales de interpretar la preocupación por la identidad. Su obra temprana surgió en el apogeo de las polémicas y discursos con bases sociológicas y antropológicas de mediados de los noventa que apuntaron a la reivindicación indígena. Sin embargo, su visión trascendió los lazos que pudieran existir con esta narrativa para enfocarse en una obra de carácter conceptual, dando prioridad a las relaciones de los objetos con el entorno y evidenciar cómo las imágenes, nuestros conceptos o los mismos objetos,

se construyen en su avance por el mundo. Su obra, titulada 55,000 puntos, consistió en el dibujo de un punto adherido sobre un bus colectivo que recorría la ciudad, de un lugar distante a otro, para reconocerse en el contexto, absorber sus particularidades a la vez que se desmaterializaba sobre el trayecto.

Dentro de las generaciones más jóvenes Darío Escobar es uno de los artistas que mejor define el espíritu de una época postcrítica. Más que dedicarse a una nostálgica búsqueda de una tradición inexistente, Escobar asumió el arte barroco como un lenguaje por excelencia, que pervive en el imaginario de los guatemaltecos, en su forma de conducirse por la vida y comunicarse socialmente. Además de conjugar la herencia católica y colonial, el barroco representa un *cliché* de poder y un valor que se ve amenazado a ser sustituido por la adquisición de otros, muy distintos a los que han sustentado las clases dominantes. El artista ha realizado una serie de objetos donde se traslapan técnicas y símbolos propios del arte barroco con otros que son considerados hoy como productos deseables, representantes de un poder adquisitivo y de consumo. Reflejan los procesos de reordenación cultural, despliegan un poder de la seducción en lo ordinario que se adueña de aquello que se considera un valor inalterable.

Además de artistas como los mencionados, que definen una visión crítica sobre los viejos arquetipos, comienzan a proyectarse la necesidad de indagar en nuevas identidades y sus respectivas representaciones. El paisaje urbano se ha convertido en un lugar donde reconocer situaciones e imágenes que han sustituido las preocupaciones sociales tradicionales, que, en muchos casos, llevaron a los artistas a la elaboración del indigenismo. Artistas como Regán Alindo y Mariela Díaz se introducen a medios como el *performance*, las acciones y los *happenings* para advertir un importante vínculo con el espacio exterior y extrartístico, con el espectador cautivo de la ciudad. Y, en el imaginario femenino, el reconocimiento de sus propios cuerpos, como dueños de su propia articulación en una sociedad de estructura evidentemente patriarcal. Asimismo, un importante número de artistas emergentes centran su interés en lo urbano. Frente a la ciudad, lejos de lo rural, estos artistas tejen nexos entre su existencia personal con las claves que está imponiendo el entorno urbano, el crecimiento desmedido de la ciudad, el mestizaje intercultural y la transculturización, el irrefrenable caos visual y vial, la contaminación y la vertiginosa transformación de la vida y tradición barrial.

Como parte del gran tema latinoamericano, la discusión en torno a la identidad, a partir del arte en Guatemala, comienza a dar muestras de responder



entorno urbano, el crecimiento desmedido de la ciudad, el mestizaje intercultural y la transculturización, el irrefrenable caos visual y vial, la contaminación y la vertiginosa transformación de la vida y tradición barrial.

Como parte del gran tema latinoamericano, la discusión en torno a la identidad, a partir del arte en Guatemala, comienza a dar muestras de responder a ciertos dilemas, especialmente en la historia de las representaciones. Probablemente las ideas más claras nos dirigen hacia visiones más críticas sobre los significados y repercusiones del indigenismo, y la recurrencia a la imagen del indígena (que es quien tiene más claro su yo) en momentos de crisis moral y ética. Obviamente el tema seguirá teniendo más de una respuesta y nunca una teoría totalizadora convincente. Asimismo, conviene estar atentos a las respuestas de los artistas indígenas y cómo se autorepresentan a través del arte. En todo caso, éste seguirá siendo un puzzle de un sinnúmero de piezas, de una variedad infinita de colores y todas de lados rectos. Sin embargo, la definición de un estado de alerta y la creciente capacidad de desmenuzar los códigos representacionales permiten observar y entender de manera más justa los prejuicios y mecanismos que han permitido que permanezca una mentalidad y estructura colonial en Guatemala. Y, en general, nos ayudan a comprender cómo cualquier reflejo sobre el espejo de la madrastra de Blancanieves, en realidad, lo provocaremos nosotros mismos.

## NOTAS:

1) Juan Villoro en: "América Latina como utopía del atraso". Revista *Humboldt*, Año 41, Número 126, pp. 15

2, 3) Indigenismo es la corriente que surge en los años veinte y treinta, que conmueve a escritores y artistas de la plástica y les lleva a producir obras con un tono solemne, que aclama las bondades del paisaje natural, del campesino indígena como parte de éste y acepta sus costumbres como temas dignos de valor. También rememora la labor de instituciones como el Instituto Indigenista Nacional, el cual, según Mario Roberto Morales, promovió la integración de los indígenas a la cultura ladina, en nombre del progreso y la civilización, inspirado en los indigenistas mexicanos y en la ideología mexicana del mestizaje.

Sin embargo, aquí, indigenismo se referirá a una gama más amplia de actitudes sugeridas por la tesis cultural del teórico palestino Edward Said, expuesta en su obra fundamental *Orientalismo*. Aunque ésta relación se utiliza en este artículo por primera vez, de forma primaria y no totalmente elaborada, las coincidencias con la tesis de Said, especialmente en los mecanismos de elaboración de un Otro artificial, se abordan de manera operacional, para establecer conexiones y descodificaciones en el campo visual, de gran importancia para el tema y futuros trabajos de investigación sobre el mismo.

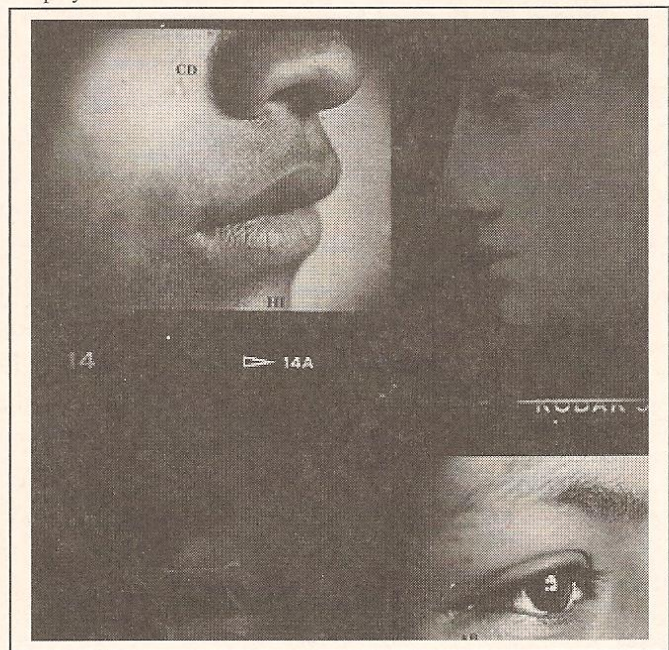
4) Según Mirko Lauer, *criollo* se refiere al descendiente de españoles y colonizadores tardíos que en la era postcolonial constituye la clase dominante.

5) En Guatemala se utiliza el término *ladino* contrapuesto a indígena, para designar una categoría binaria, como entidades raciales y/o culturales contrapuestas.

6) Mario Roberto Morales en: *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón*. Editorial FLACSO, Guatemala, 1998.

7) La Nueva Figuración surgida en la década de los 60 y 70 en Guatemala, como en otros países de Latinoamérica, coincide con la estética neohumanista Según Shifra Goldman, *cada uno de los practicantes latinoamericanos de la neofiguración compartieron una matriz simbólica basada en la ansiedad, la desesperación o la angustia existencial. Eran de orientación expresionista, tanto a través de las necesidades de sus temas como de una fuerte reacción a la abstracción geométrica de producción fría, racional y despersonalizada que siguió a la desaparición del informalismo*. Congenia con la filosofía del *arte en resistencia* que propuso la crítica argentina Marta Traba y la ideología -generalmente de izquierda- que sustentó la elaboración de imágenes pendientes de la violencia surgida con la guerra en Guatemala y los ideales surgidos con los movimientos revolucionarios en la década del sesenta. Durante estos períodos las representaciones de los efectos de la situación bélica ocuparon un lugar importante en el arte de Guatemala y adoptaron, en muchos casos, lo indígena. Al ser la población indígena la principal afectada por la guerra, buena parte de la producción artística continuó la tendencia paternalista de "hablar por" los grupos oprimidos.

\*Rosina Cazali es curadora independiente. Vive y trabaja en Guatemala. Es colaboradora para Art Nexus de Colombia, revista feminista *La Cuerda* y diario *El Periódico* de Guatemala. Cofundadora del colectivo *Colloquia*. Actualmente conforma el proyecto *La Curandería*.





# Jigs and Lures

El cielo inmenso que me pertenece ha caído en un detalle de mi plegaria. Yo lo creía cambiar desde los amarillos, a los fuegos intensos. El mentía. Era mi visión la que cambiaba de ángulo. Lo demás pasaría. La pasión, la vida, la necesidad de ser abrazada, el don. Toda esta inútil persecución de la nada cuando una nube está a punto de cambiar su rumbo y disolverla. El quedaría allí, fijo en sus circunvalaciones, con sus metáforas, con su luz –la que aún yo pueda ver. Las grietas del muro y el relámpago de calor logran el juego por todo lo que falta en esta tarde y ella, mi madre, como una sonámbula, también camina ahora por toda la casa que es redonda y circular, como un pequeño tapiz. Creo que ya tendré otra fórmula de concebirla para que su poder absoluto también haya cambiado. Ella es la reina, y el cielo que cambia vertiginosamente para su mirada es el lugar más próximo al trono, al renacer. La herida hecha por el tiempo se enrojece y sana poco a poco con la luz. Es mi madre, esa niña cuyo vello púbico perdieron su esplendor –esa piel blanca atravesada por ríos de vrices; esa mujer que se avergüenza de estar cansada en un sillón–, se aproxima cada vez más a la idea de su propia estatua. Su coquetería era de tanta naturalidad artificial, algo así, como una fruta pintada, retocada –como el fondo del cielo de una cáscara contra el techo de cal. Algo insincero en el gesto de cubrirse la mitad, de la pierna, el pelo, el disimulo, la sonrisa. (Coger el pliegue de la saya vitral con los dedos en pinza). Y en el doblez hay cariño, hay dolor... Un peine al final, rajado, percutido y plástico, como el frágil látigo de acariciar siempre hacia arriba, su única caricia entre el peine que sube y el dedo en tenaza que aprisiona el pliegue de una saya tensa siempre. Todo el mundo que ha vivido está allí, boca arriba y lo mira de soslayo, sin atreverse a encararlo. Dios, Dios! dónde se esconde la mujer bellísima y sin retocar del retrato limpio ahora por el programa digital? Fue esta? Fue siempre esta? El envés de una reina? Mi madre? Su sillón de mimbre deshilachado, un trono? La actriz que aún se prepara para su película en el doble de Annita ....?El tiempo no avanza, sino que retrocede, se curva. Ella estaba ahorita en la misma sala, sobre los mismos almohadones manchados. Pero en unos días, cientos de historias habrían pasado por su cuerpo atravesando la epidermis, llenándola de pequeñas manchas azuladas, agujeros casi a contra luz. Cada pliegue de su cara es un retazo; cada contorno determina un sujeto (de plomo) un acontecimiento, para engañar. Y allí estábamos todos los hijos malditos o preferidos; todos los pasados en los restos de un paisaje crepuscular cosido en su cojín de muaré. Encima, sus zapatos. Más arriba, sus piernas delgadas, y después el cuerpo que alguien me quitaba entre las sábanas. Creo que nunca la había visto así, tan de cerca, tan distante, dando una vuelta entera por la casa hasta llegar despacio y refugiarse en su sillón. Sólo cuando entro al elevador oscuro –al túnel– y se la llevan hacia donde ya no puedo estar (a donde ya no soy nadie para permitirme, ni ella es mi madre) me sentía perdida, partida y aterrada. Aterradoramente sola jugando con una jeringa vacía. Cuando regresa, justo con el movimiento inverso hacia el sillón –que siempre le quito, que siempre le he quitado–, la bolsa de sangre aún cuelga de su brazo como un señuelo de plomo contra el tiempo, y me regaña: “Qué estás haciendo aquí?”

**reina maría rodríguez**





Alicia Zamora

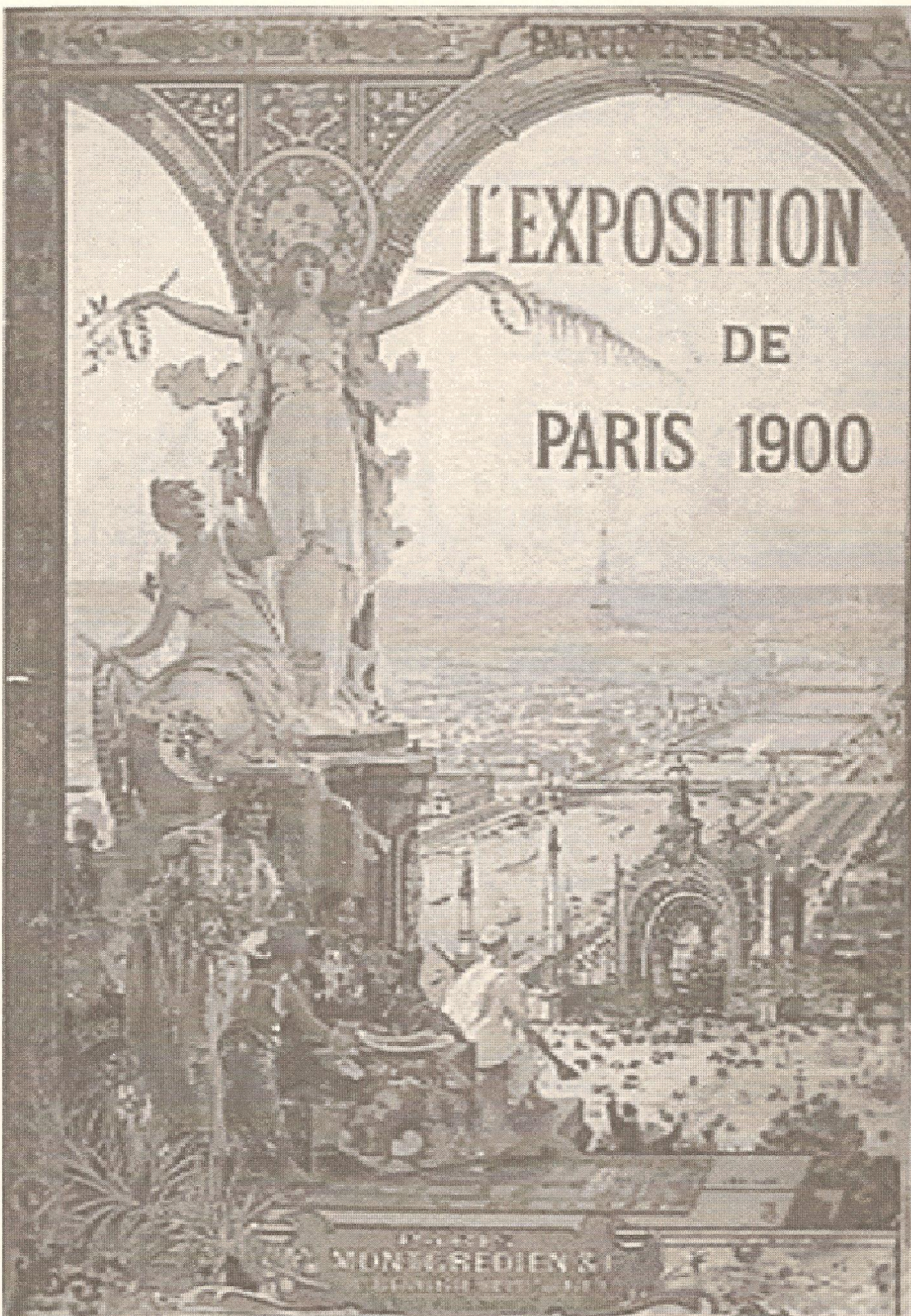


BUREAU DE L'EXPOSITION

# L'EXPOSITION

DE

# PARIS 1900



IMPRIMERIE  
MONTGREDIEN & C<sup>o</sup>



# Notas: Darío y la plástica en París

Para Alicia en París; en Managua

## I.

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que, cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y sobre todo, era la capital del Amor, el reino del ensueño.

Rubén Darío  
Autobiografía (1912)

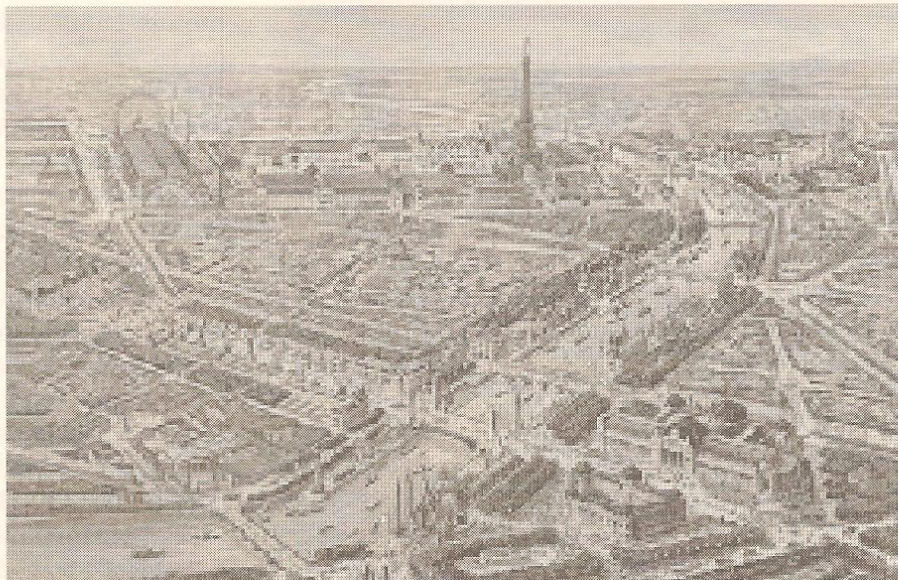
Cuando Rubén Darío llega por primera vez a París en el mes de Julio de 1893, ya la medieval ciudad de Victor Hugo era solamente un sueño del que apenas quedaba **“la joya gótica, la gran H de Notre Dame”**<sup>1</sup>. El Barón Haussman había transformado ya el caos y el colmo del viejo París en el resplandor áureo del simulacro moderno de la “Ciudad Luz”.<sup>2</sup> Desde 1853, cuando este **“artista de las demolición”**<sup>3</sup> fue nombrado Préfet de la Seine por Napoleón III, inició la ampliación, remodelación y reconstrucción de la nueva ciudad soñada por el prestigio del emperador desde mucho antes.<sup>4</sup> Este

<sup>1</sup> Rubén Darío. **Hierro**.

<sup>2</sup> George Eugéne Haussmann 1809-1891 fue, como Prefecto del *département* del Sena (1853-1870) el “Gran Urbanista” que transformó la hirviente y problemática ciudad de París. La validez de su obra, así como sus radicales y autocráticos métodos de *tabla rasa*, aún están sujetos a toda clase de disputas. S. Guideon en **Space, Time and Architecture** afirma lo siguiente: “La inmensa escala de su trabajo es deslumbrante. Haussmann se atrevió a cambiar completamente el aspecto de una gran ciudad, una ciudad que, como el centro del mundo civilizado, había sido sagrada por cienos de años”.

<sup>3</sup> Walter Benjamin citado por Susan Buck-Morss. **Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes**.

<sup>4</sup> Ya el propio Napoleón Bonaparte había expresado lo siguiente al respecto: “Si yo fuera amo de Francia, haría de París no sólo



grandilocuente urbanismo estatal, junto con las Exposiciones Universales (iniciadas en Francia en 1855), toma parte activa en la “construcción de la fantasmagoría moderna”, como denomina W. Benjamin a la “gesta” capitalista simbolizada y encarnada en el París finisecular. Y sin embargo la problemática social y clasista, tan clara y elementalmente explicada por Martha Harnecker como para volver a intentarlo, quedaba intacta. Haussman sencillamente había procedido a ocultarla trasladando **“las ofensas e inequidades de la pobreza” a los suburbios**<sup>5</sup>, lejos de sus boulevares. **“Las perspectivas urbanas que Haussman creó a partir de los amplios boulevares, alineados por edificios de fachadas uniformes que parecen extenderse al infinito, salpicados de monumentos nacionales, pretendía dotar a la fragmentada ciudad de una apariencia de coherencia. En realidad el plan, basado en una política de centralización imperial, resultaba en una estética totalitaria, que provoca la represión de cualquier parte individualista, cualquier desarrollo autónomo de la ciudad...”**<sup>6</sup> Fue el megalómano Barón, pues, el creador de la artificial París, Capital

la más bella ciudad que existe, no sólo la más bella ciudad que ha existido, sino también la más bella que pueda haber”

<sup>5</sup> “Por Haussman entiendo la práctica hoy generalizada de reducir a escombros los barrios obreros; en particular aquellos que están en el centro de nuestras grandes ciudades.” Engels citado por W. Benjamin. en **Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes**

<sup>6</sup> Walter Benjamin citado por Susan Buck-Morss. **Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes**.



cultural y comercial de Europa y del Mundo capitalista. Su hazaña es realmente espectacular. Toma una ciudad, con siglos de desarrollo y la transforma segregándola en otra radicalmente distinta y nueva<sup>7</sup>: la ciudad paradigma de la modernidad. La ciudad abierta a la luz y al aire, llena de plazas, parques y arcadas comerciales que daban ciertamente la ilusión de igualdad social, aunque realmente los beneficiados de la gran especulación inmobiliaria generada por la haussmanización de París fueron, como siempre brodersito, los burgueses, cuyo absoluto dominio estaba garantizado por el control militar de la nueva ciudad antibarricadas<sup>8</sup>.

La innovación mayor del Barón Haussmann será entonces el Boulevard<sup>9</sup>. Y adornando sus perspectivas de inacabables vistas: El Arco del Triunfo, la Opera y su Plaza, el Bois de Boulogne y la Plaza de l'Toile con sus doce calles radiadas. Boulevares agitados por el comercio, por el tráfico y por la recién conquistada velocidad<sup>10</sup>. Boulevares con sus aceras llenas de kioscos y cafés, y con sus cafés y kioscos llenos de artistas y hombres de letras discutiendo acaloradamente ya el Caso Dreyfus, ya la corrupción en torno al Canal de Panama, o las bombas anarquistas de Auguste Blanqui o simplemente planificando la próxima rebelión estética.<sup>11</sup> Cafés de

<sup>7</sup> Lutecia, el primer asentamiento de los *parisi* célticos en la *Ile de la Cité*, data de mediados del siglo III AC.

<sup>8</sup> “La verdadera finalidad de los trabajos haussmanianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil (...). La anchura de las calles hajara imposibles la edificación (de barricadas callejaeras) y las nuevas calles establecieron el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros. Los contemporáneos bautizaron la empresa “embellecimiento estratégico”. Walter Benjamin citado por Susan Bock-Morss en *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*. Este ejército de peligrosos obreros, que ya había provocado las revoluciones de 1848 y de 1872 (Comuna de París) se alimentaba constantemente de la migración campo-ciudad. El crecimiento urbano de la ciudad pasa de 547.000 habitantes en 1801 a un poco más de 1.000.000 en el año de 1851 y a 1.700.000, diez años después (Otto Friedrich. *Olympia: Paris in the Age of Manet*).

<sup>9</sup> Los Boulevares haussmanianos resultaron más apropiados para las cargas de artillería y caballería como quedó eficiente y sangrientamente demostrado en la masacre de la Comuna de París en 1871.

<sup>10</sup> La industria del automóvil en Francia está ligada al desarrollo del motor de gasolina (1860 – 1870) por los ingenieros Etienne Lenoir y Alphonse Beau de Rochas.

<sup>11</sup> “Para mí, cuando llegé a París, el Barrio Latino no fue una desilusión. Había Verlaine, Moreas y toda la juventud vibrante que escribía en La Plume. Había también en las reuniones literarias de entonces, mucho cosmopolitismo... En aquel

París desde donde el nicaragüense de Metapa observaría absorto “**las disposiciones monumentales**” de Haussmann, eso sí, adornadas por las preciosas y tentadoras mariposas bulevarderas. Las cocottes. Las “ninfas del pavimento”, que también eran parte fundamental de aquel *embellissement* de París.<sup>12</sup> Tras las tentadoras hetairas a su disposición, la torre de Eiffel será lo segundo que llama la atención de Darío. Después de todo tenía trescientos metros de altura. La torre. Darío ya media más. Ante el “**imponente monumento queda atónito, pues lo que ha hecho es verificar un sueño que tuvo en Managua...**”<sup>13</sup> Construida por Eiffel para la Exposición Universal de 1889, aún estaba viva en París la polémica acerca de sus valores estéticos. Meses más tarde, ya en la Argentina, Rubén publica con el revelador seudónimo de Des Esseintes, un breve texto titulado “**El Hierro**” donde, comulgando con J.K.Huysmans, se queja acremente de la nueva estética que sustituye al artista por el ingeniero. “**La apoteosis del hierro**”- afirma Darío- “**puede decirse que ha sido proclamada en este siglo, en que se ha pretendido darle un alto puesto como material del arte... El artista es sustituido por el ingeniero.... París consciente que la monstruosa torre de Eiffel humille con su esqueleto negro la joya gótica, la gran H de Notre Dame**”.<sup>14</sup> Y como resumiendo en otro de sus textos dirá: “**al concluir el siglo XIX estamos presenciando las más terribles decadencias... la decadencia en artes se llama Torre Eiffel**”.<sup>15</sup> Estaba al respecto a tono con la mayoría de intelectuales parisienses que ya habían redactado una enérgica carta de protesta a M. Alphand, comisario de la Exposición de 1889 “**en contra de la erección, en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa Torre Eiffel.**”<sup>16</sup>

Pero eso sería luego en Buenos Aires. Ahora al panida lo deslumbra profunda y místicamente “**el influjo y el encanto de París... Es embriagante como un alcohol... Hay quienes hacen de París su vicio**

ambiente había algo que hoy es difícil de encontrar en círculos literarios y no literarios: el entusiasmo”. Rubén Darío. **Bullier**.

<sup>12</sup> Y no importaba que para ello se haya tenido que arrasar con medio París desplazando a más de 350.000 parisienses.

<sup>13</sup> Edelberto Torres. *La Dramática Vida de Rubén Darío*

<sup>14</sup> Rubén Darío. *El Hierro*.

<sup>15</sup> Ruén Darío. *La Prensa y la Libertad*.

<sup>16</sup> Entre los artistas y escritores que firmaron la carta abierta estaban Zola, Leconte-Lisle, Maupassant, Coppée, Meissonnier, Garnier y el primer Nobel de la Literatura Sully-Prudomme.



[escribe como si pensase en sí mismo]. Hablo del París que produce la parisina, del París en que la existencia es un arte y un placer. Tal París embriaga de lejos... El hechizo está en el ambiente, en las costumbres, en las disposiciones monumentales, y sobre todo en la mujer...<sup>17</sup> Juan Antonio Cabezas en su biografía de Rubén describe la ciudad usando el más adecuado de los símiles: "... Esta ciudad es como una mujer demasiado seductora. Quien la conquista resulta vencido. La lucha con París es una lucha de amor. Todo París huele a carne tibia, jabonada y perfumada".

Rubén que tanto gustaba del uso y desarreglo de los sentidos muy bien sabía de donde provenía aquella fragancia esencial: 40.000 prostitutas, según cálculos modestos, revoloteaban en los bulevares de la ciudad, por algo conocida también como el mayor mercado de carne del mundo. "En efecto- dirá Rubén-, son las fatales máquinas de amor, el pobre y terrible rebaño de la prostitución, el animal de belleza y de miseria, la castigadora víctima, la hembra apocalíptica en cuya frente se lee la palabra Misterium."<sup>18</sup> Carlitos Marx, el muy travieso, va a leer otra cosa. "La prostitución es para él solamente una modalidad de la prostitución general del trabajador [asalariado], y como la prostitución es una relación en la que entra no sólo la prostituta sino también el prostituidor - cuya abyección es aún mayor- así también entra el capitalista en esta categoría".<sup>19</sup> La ciudad de París proclama su modernidad con el "endiosamiento de la cortesana" y Darío, como el resto de los artistas<sup>20</sup> lo hará también: "Y vaya una grata memoria a la gallarda Marión Delorme, de victorhuguesco nombre de guerra... Era la cortesana de los más bellos hombros".<sup>21</sup> Se inicia pues en París nuestro poeta en las "aventuras de alta y fácil galantería". No podía ser de otra manera.

<sup>17</sup> Rubén Darío. *París y los Escritores Extranjeros*.

<sup>18</sup> Rubén Darío. *El Escritor Argentino Iruetia*.

<sup>19</sup> Werner Hofmann. *Nana Mito y Realidad*. "El amor venal, un tema ancestral de la literatura y el arte, adquiere en la era del capitalismo un nuevo valor simbólico, al convertirse en expresiva metáfora de todas las relaciones sociales".

<sup>20</sup> Entre los escritores que hicieron de la cocotte una reina, están Huysmans con su *Marihe, histoire d'une fille* (1876), Edmond de Goncourt con *La Fille Elisa* (1877), Zola con *L'Assommoir* (1876-77), Paul Alexis con *La Fin de Lucie Pellegrin* (1880) y Maupassant con *Boule de suif* y *La Maison Tellier* (1880-81). De los pintores habrá sólo que mencionar a Manet (y pensar en Olympia y Nana), a Cezanne y a Lautrec.

<sup>21</sup> Rubén Darío. *Autobiografía*.



## II

"...I faut proclamer quelue chose fut-ce la reverie."

"...es preciso proclamar algo, aunque sea el ensueño"

S. Mallarme (*La Déclaration foraine*)

Será la primera estadía de Rubén, breve, pero a la vez intoxicante. Ha llegado a París con varios "rollos de Aguilas"<sup>22</sup> y comienza pronto su conquista. Estará escaso el mes de Julio. Lo suficiente sí, para incursionar profundamente en los paraísos artificiales de la ciudad y en aquellos desatados por el Simbolismo y sus dioses terrenales. Darío y su "sonado galicismo mental", quien desde los trece

<sup>22</sup> Se calcula que Darío portaba aproximadamente unos 2500 dólares. La mayor suma que tuvo en sus manos. Fueron el adelanto de varios sueldos por desempeñarse como Cónsul General de Colombia ante la Argentina.





cantaba a Víctor Hugo, estaba preparado para sucumbir en aquel bosque de extraños símbolos del nuevo París “ideal”. Conocerá pronto al que ocupa entonces la silla principal en el cenáculo simbolista. Lo busca y encuentra. Verlaine se le aparecerá como la viva imagen del **“simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Carriere”**.<sup>23</sup> El Maestro Mágico, el Liróforo Celeste, Verde que te quiero Verde de tanto ajeno, apenas determina al “poeta americano” que le murmura su devoción. (La escatológica anécdota ocurrida en el Café D’Harcourt va a parar para deleite de todos nosotros a su autobiografía, así como a todas y cada una de sus biografías.) Acá, otra versión del encuentro con el viejo fauno: **“Yo recién venido de América y con mis viejos ensueños, murmuré unas cuantas cosas de admiración. El no entendió nada; miró vagamente y, a propósito de la gloria, balbuceó en su boca de Dios una palabra cambroniana... ¿Qué íbamos a hacer?”**<sup>24</sup>

Al contrario de Lelian, Jean Moreas, el autor del Manifiesto Simbolista y para entonces fundador de la nueva Ecole Romane, fraterniza con Darío.

**“Encontramos al poeta... en un café de barrio,**

<sup>23</sup> Rubén Darío. *Autobiografía* :

<sup>24</sup> Rubén Darío. *Bullier*.

creo que en el Vachette... Hablamos toda esa noche de arte, de ideal, de belleza – es decir, él habló... Como cerraron el Vachette, nos fuimos a otra parte, y luego a otra. A las seis de la mañana estábamos comiendo almendras verdes en les Halles”<sup>25</sup> – nos cuenta extasiado Rubén. ¿Le hablaría Moreas a Darío acerca de su manifiesto simbolsita del 86? Lo más probable, no. Ya Moreas renegaba un tanto del Simbolismo. Pero aquel manifiesto donde deja claro **“que la poesía simbolista (enemiga de los propósitos didácticos, de la declamación, de la falsa sensibilidad y de la descripción objetiva) trata de vestir la Idea de una forma sensible que, no obstante, no sería un fin en sí misma, sino que estaría subordinada a la Idea, mientras que sirve para expresarla. La Idea a su vez, no debería hacer su aparición despojada de los suntuosos atavíos de las analogías externas ya que el carácter fundamental del arte simbolista consiste en no ir nunca hasta la concepción de la Idea misma...”**<sup>26</sup>, Darío lo sabía de memoria. Y no sería arriesgado afirmar que bien lo recordó aquella noche y al redactar sus palabras liminares de *Prosas Profanas*: **“Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces”**.<sup>27</sup> Algo suena familiar. Fue también en aquel Manifiesto Simbolista donde Moreas afirmó que **“de la objetividad, el arte no puede obtener nada más que un simple punto de partida, sumamente suscito. Para conseguir la exacta implementación de su síntesis, el simbolismo requiere un estilo complejo y arquetípico: vocablos impolutos, oraciones bien compuestas que se alternan con otras que vacilan sinuosamente, pleonasmos significativos, misteriosas elipses, anacolutos inacabados, toda clase de tropos audaces, y multiformes: en fin, el buen lenguaje francés”**<sup>28</sup>. Cualquier similitud con el lenguaje acumulativo y preciosista de *Prosas Profanas* es no intencional.

Charles Morice, “que era entonces el crítico de los simbolistas” y quien en su libro *La littérature de tout à l’heure* de 1889 había afirmado sin saberlo, una de las grandes verdades darianas, a saber: que el **“sentimiento del Misterio es el fondo viviente de**

<sup>25</sup> Rubén Darío. *Algunas Notas sobre Jean Moreas*.

<sup>26</sup> Jean Moreas. *Manifiesto Simbolista*. *Le Figaro* 1886.

<sup>27</sup> Rubén Darío. *Palabras Liminares. Prosas Profanas*.

<sup>28</sup> Ver nota 19



la poesía”<sup>29</sup>, es llevado por Sawa<sup>30</sup> al hotel donde se hospeda Darío. Rubén tiene su mesa llena de libros entre ellos uno de Whitman y la 2da edición de Azul... Conversan, Morice levanta y esculca el libro del nicaraguense y de pronto se “sorprende” (amablemente, dice después Darío) ante los “poemas franceses” de nuestro atrevido poeta. Mientras esto ocurre, el viejo pero elegante y brioso Moreas, que según un texto que no logro precisar estaba presente también, corre y desaparece tras la joven muchacha que pasa por pura casualidad por la acera del hotel.

Este encuentro con Charles Morice fue importante para la formación de Rubén, pues posteriormente Morice le haría llegar su estudio sobre Verlaine, en el cual Darío subrayaría con lapiz azul (como lo anota cariñosamente Marasso) muchas ideas claves para sus Prosas Profanas. Este breve librito iba a compensar en definitiva sus fracasados encuentros con el Maestro.

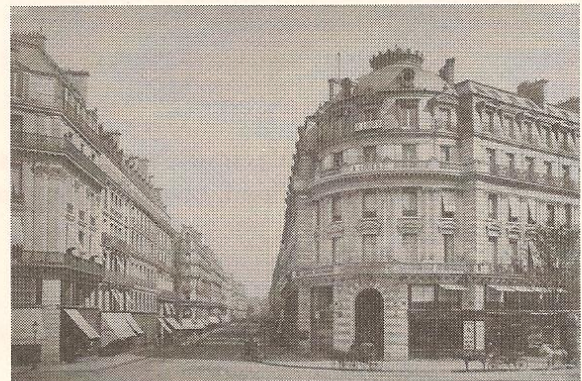
**“La obra de los nuevos tiene su campo principal en el la región de las Ideas puras, en el ensueño y en el misterio”** dirá entonces Darío como sintetizando a la vez el Simbolismo y su propia concepción estética. Y en el mismo texto se pregunta para contestarse luego: **“¿ A quién se debe el anhelo reciente de los vuelos espirituales, el mayor impulso hacia lo desconocido, la tendencia al conocimiento de las causas primeras, el renacimiento del misticismo, la renovación de los antiguos símbolos, la exploración de los inmensos bosques de la Historia en donde se hallan los ocultos templos de las pasadas religiones?”**<sup>31</sup> Y contesta los simbolistas, los decadentes. Son ellos, para Darío, los que han **“buscado , por todas partes las manifestaciones profundas del alma universal; han visto en el Oriente un mundo de extrañas iniciaciones; han encontrado en el Norte una basta región de sueños y de misterios, han reconocido y proclamado la inmanencia y totalidad del Arte; han quitado todas las trabas que pudieran encontrar las alas de la Psique; han aspirado a la consecución de una fórmula**

<sup>29</sup> Arturo Marasso. **Rubén Darío y su creación poética.**

<sup>30</sup> Fue Alejandro Sawa, poeta y diletante español quien presentó a Morice y Darío. El español y el guatemalteco parisinizado Gómez Carrillo, fueron los idóneos y conocedores cicerones de Rubén en París.

<sup>31</sup> Rubén Darío. **Richard Le Galliene. Influencia del sentido de la belleza.**

**definitiva y a la vida inmortal de la Obra”**<sup>32</sup> Se identifica y se siente uno de ellos. Sabe que **“existe...ese grupo de pensadores y de hombres de arte, que en distintos climas y bajo distintos cielos van guiados por una misma estrella a la morada de su ideal.”**<sup>33</sup> Reflexiona incluso: **“¿simbolistas? ¿decadentes? ¡Oh, ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones! Artistas nada más, artistas a quien distingue principalmente, la consagración exclusiva a su religión mental...”**<sup>34</sup> Y finalmente confiesa: **“Mi sueño ver París, sentir París, se había cumplido, y mi iniciación estética en el seno del simbolismo me enorgullecía y me entusiasmaba.”**<sup>35</sup> Tras el adecuado e infaltable banquete de despedida, donde toman la palabra Gomez Carrillo, Maurice Duplessis y el propio Rubén, el poeta se marcha ya iniciado a Buenos Aires. Bajo el brazo, una importante biblioteca simbolista<sup>36</sup>. Y entre ceja y ceja, una misión bien definida: **“Me tocó dar a conocer en América este movimiento, y por ello, y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra decadente”**<sup>37</sup>



París 1893

<sup>32</sup> Ver nota 10

<sup>33</sup> Rubén Darío. **Eugenio de Castro. Los Raros.**

<sup>34</sup> Rubén Darío. **Eugenio de Castro. Los Raros.**

<sup>35</sup> ver nota 9.

<sup>36</sup> “Darío trajo a Buenos Aires, me dice el ilustre poeta Leopoldo Díaz, la biblioteca del Simbolismo” (Arturo Marasso). Entre los libros mencionados por Marasso están: *Los Vitraux* de Tailhade, *Verlaine* de Charles Morice, *Certains* de Hysmans, *L’après-midi d’un Faune* de Mallarme con ilustraciones de Manet, las obras de Verlaine, entre ellas *Les Poetes Maudits*. Marasso también menciona que Darío poseía libros de Moreas, Paul Adam, de Laforgue, Rimbaud, Régner, Viélé Griffin, Stuart Merrill, F.Fénéon, Raynaud, Rene Ghil y revistas como *La Plume*, *L’Art indéoendant*, *la Revue Illustrée*, *la Revue Encyclopédique*, *la Nouvelle Revue*, *el Mercure de France*, *Le Symboliste*, *Le Décadent* y *La Vouge*.

<sup>37</sup> Rubén Darío. Prólogo 2da Edición **Los Raros.**





### III

**“Solo creó en lo que no veo.”**

Gustave Moreau

Al pintor de la vida moderna lo encontramos, aunque teóricamente, revanando por vez primera el queso, junto a las respectivas libaciones, en 1846. Será el prototípico flaneur bohemizándose. Y será Baudelaire, el dandy cuya “única pasión era glorificar el culto de las imágenes”, el que establece las características principales de su arte: **“Decir la palabra Romanticismo es decir arte moderno- es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia el infinito, expresada por cualquier medio disponible a las artes”**.<sup>38</sup> Posteriormente en **“Le peintre de la vie moderne”** (1863), establece también la necesidad y la celebración de una temática contemporánea para el arte moderno. Es decir, una belleza específica para cada época. Esquemmatizando un tanto podríamos decir que las características establecidas por Baudelaire para el arte moderno serían confirmadas posteriormente por los pintores Impresionistas y su afán óptico de luz y color; y por los pintores simbolistas y sus ansias de visión interior.

En 1876 en su artículo **“Los Impresionistas y Edouard Manet”**, publicado solamente dos años después de la primera exposición del grupo, Stéphane Mallarmé observaba lo siguiente: **“En un tiempo cuando la tradición romántica de la primer mitad del siglo, solamente prevalece entre unos pocos**

<sup>38</sup> Charles Baudelaire. Citado por Jonathan Mayne en la introducción de **The Painter of Modern Life and Other Essays**.

**maestros sobrevivientes de ese tiempo, la transición entre los viejos y soñadores artistas imaginativos y el enérgico trabajador moderno se encuentra en el Impresionismo.”**<sup>39</sup> Serán pues los pintores impresionistas y especialmente Manet, los que encarnarán con mayor vehemencia e inmediatez al pintor de la vida moderna y su entorno urbano, rural y científico. Su legado está hoy más que reconocido. Y para usar la pedante y retórica frasecita: nada será igual después de Impresionismo, ni la pintura, ni la escultura, ni la arquitectura. En todo caso ya para los años 80’s del siglo XIX, a pesar de comenzar a ser reconocidos nacional e internacionalmente, gracias a los esfuerzos del incansable marchand Durand-Ruel, el movimiento Impresionista se estaba desmoronando como tal y los pintores comenzaban a tomar cada uno su propio rumbo. Así en la 8va y última exposición impresionista de 1886 es más notoria la presencia de Seurat y su escuela puntillista que la de los impresionistas mismos. Comenzaba a evidenciarse una reacción contra el Impresionismo. Una reacción a sus carencias formales, como la percibían los postimpresionistas<sup>40</sup>, y otra reacción en contra de su pretendida objetividad científica, como la percibían los simbolistas, nueva versión de los artistas imaginativos mencionados por Mallarmé.

Es importante aclarar, con respecto a los pintores y grabadores simbolistas que realmente no hubo un “movimiento simbolista”, de la manera que sí había habido uno impresionista. De hecho, como señala John Rewald, **“no había movimiento artístico al que los [poetas] simbolistas reconocieran como su equivalente en las artes...”** y se aproximaban **“al arte con la mayor subjetividad, respondiendo sólo a aquellas cualidades de la pintura que hacían vibrar las cuerdas de su propia imaginación.”**<sup>41</sup> Dujardin, otro de los críticos simbolistas, deja sentadas las características idóneas del arte simbolista cuando nos dice que **“en pintura, al igual que en literatura, la representación de la naturaleza es una quimera... y que el objetivo de la pintura, de la literatura, por el contrario, es dar el sentimiento de las cosas...;**

<sup>39</sup> Stéphane Mallarmé (**The Impressionist and Edouard Manet**. Art Monthly Review. 1876) citado por T J Clark

<sup>40</sup> Esquemmatizando se puede decir que existieron dos tendencias en el Postimpresionismo. La de Cezanne y Seurat con su énfasis y afán formalista y la de Van Gogh y Gauguin con su emotivismo sensualista.

<sup>41</sup> John Rewald. **El Postimpresionismo**.



lo que debe expresarse no es la imagen sino el carácter.” Dujardin también nos recuerda la importancia de establecer una **“diferenciación rigurosa entre el dibujo y la coloración..... La línea expresa lo que es permanente; el color, lo momentáneo. La línea, un símbolo casi abstracto, da el carácter del objeto, la unidad de color establece la atmósfera general, conserva la sensación...”**<sup>42</sup> Y Theodore de Wysewa es aún más específico: **“En pintura, igual que en literatura, llegó un momento en que nos hartó el realismo, nos hartó el exceso de lo que llamaban verismo, y el relieve brutal y el color cegador con que algunos pretendían abrumarnos. Nos aquejó una sed de sueños, de emociones, de poesía. Saturados de una luz demasiado vívida y cruda, ansiábamos la niebla”**. Los pintores que llenaron estas ansias de niebla y ensueño fueron varios. Los principales Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Gustave Moreau, Eugene Carriere, Feliciens Rops, Rodolphe Bresdin, Jan Toorop, Aubrey Beardsley, Fernand Khnopff y James Ensor.



Salomé de Gustave Moreau

Para entender la relación entre estos últimos y los impresionistas (y habrá que recordar que será la misma relación de Rubén con respecto a las vanguardias) bastará citar a Odilon Redon, uno de los principales y más originales de los pintores del ensueño simbolista: **“..... bajo el pretexto de hacer lo auténtico, se han expulsado de la pintura esas cualidades absolutamente necesarias a toda obra bella: modelado, carácter, orden, estructuración amplia, idea, filosofía”**. Y del principal pintor impresionista dice: **“El fallo de Manet y de todos los que, como él, quieren limitarse a la reproducción textual de la realidad, radica en el sacrificio del hombre y de su pensamiento a la buena factura, al éxito de algo accesorio”**.<sup>43</sup> Y los impresionistas no eran para él más que **“verdaderos parásitos del objeto que han cultivado el arte únicamente en el campo visual y lo han cerrado a lo que lo supera: la luz de la espiritualidad.... Sus ojos ocupan el sitio vacío de sus cerebros”**. Y habrá que recordar que la crítica oficialista y académica, si bien por otras razones, no andaba muy lejos de Redon. Un ejemplo bastará. En 1893, el mismo año en que llega Darío a París, muere Gustave Caillebotte donando su colección de 65 cuadros impresionistas al Estado. La sola idea de validar a los impresionistas colgando sus obras en un Museo es repudiada de inmediato por políticos, académicos y críticos conservadores.<sup>44</sup> Jean-Leon Gerome, el más prominente de los pintores académicos de Francia resumió la postura en estos términos: **“...Para que el Estado haya aceptado semejantes basuras, hace falta un gran relajamiento moral”**.<sup>45</sup> Darío venía **“del reino de la luz violenta, de los sombríos y sangrientos sacrificios de las vírgenes carnales, de una pintura terriblemente humana...”**<sup>46</sup> Venía del Prado y los museos españoles. **“Mis ojos venían subyugados por Ribera, por Zurbarán y me aplastaba la cesárea omnipotencia del gigantesco Velázquez. Luego, es cierto, había descansado en el vergel de los primitivos... pero era para caer en la influencia del sombrío hechizo de Goya.”** Venía también de sus imaginarias y soñadas fêtes galantes muy siglo

<sup>43</sup> Odilon Redon citado por John Rewald en **Historia del Impresionismo**.

<sup>44</sup> En el año de 1897, tras innumerables peripecias y calvarios, finalmente es abierta la Sala Caillebotte en el Palacio Luxemburgo. Sera está la primera exposición impresionista realizada en un museo.

<sup>45</sup> John Rewald. **Historia del Impresionismo**.

<sup>46</sup> Rubén Darío. **Rodin**

<sup>42</sup> Dujardin citado por John Rewald. **El Postimpresionismo**.



XVIII, muy Watteau y muy Boucher. Y llega al París fantasmagórico lleno de los más diversos estilos y manifestaciones plásticas. Están los pintores adorados por el Salón y por el público en general; están los pintores y gráficos asociados al Simbolismo y están también los artistas de las primeras vanguardias. Darío desembarca sus bártulos empáticos y estéticos en las costas del misterio de la pintura simbolista.

El Impresionismo, el Post-impresionismo y luego las demás vanguardias, como el Expresionismo, el Fauvismo, el Futurismo (a cuyo manifiesto dedica una crítica mordaz y razonada punto por punto) y el Cubismo (que pasa totalmente desapercibido a pesar de que Picasso y sus *Demoiselles d'Avignon* viven en París en la misma época y en el mismo barrio), no le llaman a Darío mayormente la atención o la llaman para suscitar fuertes críticas un tanto conservadoras, para decir lo menos. Visita, por ejemplo, en varias ocasiones el Museo Luxemburgo, en donde desde 1890<sup>47</sup> reposa sobre su cama Victorine Meurent, la Olimpia de Manet, y a Darío aquella mirada no le dice nada. Ni una sola palabra.<sup>48</sup> De hecho la única referencia sobre Manet de Darío, es cuando comentando el libro *Modern Art* del pintor irlandés George Moore, se sorprende de la importancia que este último atribuye tanto a Manet como a Degas. No era para Rubén, amante del finesse y del artificio pictórico, aquel arte de las primeras vanguardias. Un pequeño texto *El Burro Pintor*, que trata acerca de las aventuras del burro Lolo que pinta con la cola y firma con el alias italiano de Joaquín Rafael Boronali, resume la visión que Rubén Darío tenía acerca de las vanguardias. El burro Boronali, jefe de la Escuela Ultraimpresionista o Excesivista, compuesta por **“los embadurnadores que llenan el Salón des Independants... con... croutes innominables y**

<sup>47</sup> La *Olympia* de Manet fue donada en 1890 al Estado, para ser colgada en el Louvre, por las gestiones de Claude Monet y John Singer Sargent. Colaboraron también para su compra Mallarme, Huysmans, Degas, Puvis de Chavannes, Renoir, Pissarro, Fantin-Latour, Chabrier y Caillebotte. Por decisión del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se cuelga el cuadro en el Luxemburgo. No es hasta el año de 1907, siempre por las gestiones de Monet, ahora ante Clemenceau, que *Olympia* ingresa discretamente al Louvre, en donde aun sigue mirándonos con ese desparpajo anunciador de la mujer del siglo XX y XXI.

<sup>48</sup> También habrá que recordar que Darío poseía (según Marasso), en su biblioteca simbolista, el libro de Mallarme *L'Après-midi d'un Faune*, ilustrado por Edouard Manet, que tampoco le provocó escribir una palabra, llegando más bien el poeta a invocar a Whistler en su artículo funerario dedicado a Mallarme.

**mamarachos indescriptibles ante los cuales no faltan zopencos que creen ver lo invisible y adivinar el ombligo del símbolo”** ha **“lanzado un manifiesto como el de los pintores, amigos de Marinetti”**. En el jocosos y atrevido texto, Darío, medio en broma, medio en serio, declara lo que realmente piensa y siente al respecto de la nueva pintura: **“Ya sé ahora en que consiste la pintura para muchas gentes: consiste en colocar en un cuadro, de preferencia dorado, una tela untada de colores variados”**.<sup>49</sup>

Refiriéndose, por ejemplo, a la obra del catalán Hermen Anglada Camarasa, cuya pintura de intenso colorido y acabado procesual estaba cercana al Expresionismo, Darío escribe lo siguiente: **“Yo no sé si, como otros que se creen emancipados de todo, este revolucionario no sabe dibujar...”**<sup>50</sup>. Y comentando un desnudo de Maurice Denis,<sup>51</sup> principal teórico y práctico de los Nabis, Rubén Darío observa lo siguiente: **“Hay buena cantidad de desnudos [en el Salón], unos antiestéticos, otros perversos y sin mira artística propiamente dicha, otros demasiado académicos, y otros abominablemente manchados por el Ultraimpresionismo, como los de M. Denis, que, por otra parte, tiene muchísimo mérito y talento”**<sup>52</sup>. Toulouse Lautrec, apenas sillama la atención de nuestro poeta quien en sólo media línea lo despacha como **“el malogrado grafista de las ‘gigolettes’”**<sup>53</sup>. Y así por el estilo.

De las decenas de artistas contemporáneos que Darío menciona, sólo cinco son impresionistas: Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Alfred Sisley y (relativamente) John Singer Sargent. Las referencias a todos ellos escasamente ocupan unas cuantas líneas. Los tres últimos, junto con Corot y Millet, son mencionados de pasada en un texto dedicado por Rubén a Alfredo Ramos Martínez, protofundador de la Escuela Muralista Mexicana.

**“... ¿Y Carriere? ¿Y Corot? ¿Y Turner? ¿Y Whistler? Son sus dioses también. Y saluda a**

<sup>49</sup> Rubén Darío. *El Burro Pintor*.

<sup>50</sup> Rubén Darío. *Impresiones de Salón*.

<sup>51</sup> Fue precisamente Maurice Denis quien afirmó: **“...una pintura, antes de ser un caballo de guerra, un desnudo, o una anécdota, era esencialmente una superficie plana cubierta de colores dispuestos en determinado orden”**.

<sup>52</sup> Rubén Darío. *Impresiones de Salón*.

<sup>53</sup> Rubén Darío. *Vittorio Pica*.



## Sisley, a Claude Monet, con sus armonías de sol...”

Curiosamente Paul Gauguin, pintor postimpresionista con tintes, es cierto, de simbolista, lo que hace es atraer al nicaragüense. Leamos, por ejemplo, la descripción que hace ante dos “insignias pirográficas del pintor que se encontraban en la casa del poeta Saint Pol-Roux: **“Bajo un árbol estamos, ya cerca de la puerta en donde nos reciben amables el perro gris y la criada rubia. En el salón hay dos panoplias de armas, el piano, los retablos de los hijos y las dos insignias pirográficas que Gauguin tenía en su casa de arte allá en Tahiti, donde pintó con sol extraño, metiendo su alma por los ojos entre almas primitivas y descubriendo las partes secretas de la Belleza.”**<sup>54</sup> Rubén volverá a mencionar a Gauguin en su texto dedicado a la rarísima escritora Rachilde **“una mujer extraña y escabrosa, de un espíritu único esfíngicamente solitario en este tiempo finisecular.... satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado”**. Comentando su drama simbolista titulado *Madame La Mort*, Darío se detiene asombrado ante el “dibujo macabro” de Gauguin que le sirve de portada: **“Un fantasma espectral en un fondo oscuro de tinieblas. Se advierte la anatomía de la figura; el gran cráneo; el espectro tiene una mano llevada a la frente, una mano larga, desproporcionada, delgada, de esqueleto; se miran claramente los huesos de las mandíbulas; los ojos están hundidos en las cuencas. El artista visionario ha evocado las manifestaciones de ciertas pesadillas en que se contemplan cadáveres ambulantes que se acercan a la víctima, la tocan, la estrechan, y en horrible sueño se siente como si se apretase una carne de cera y se respirase el conocido espantoso olor de la cadaverina....”**<sup>55</sup> Y en su homenaje fúnebre dedicado a Puvis, hace que el maestro de la luz le dé consejos al joven Gauguin. Quizá la relación de Rubén Darío con Charles Morice tuvo que ver con la apreciación del nicaragüense con respecto a Gauguin. Morice, recordemos, era íntimo amigo y admirador de Gauguin. Fue él, por ejemplo, el que introdujo, un martes, al pintor en el círculo de Mallarmé. Y fue él también el que lo ayudó (algunos

<sup>54</sup> Rubén Darío. *Saint Pol-Roux* Estas dos insignias pirográficas a las que hace referencia Darío, bien podrían ser los Tablones tallados que rodeaban la puerta de la *Maison de Jouis* (La Casa de los Goces).

<sup>55</sup> Rubén Darío. *Rachilde*.

creen que demasiado) en la redacción de *Noa Noa*, sus memorias tahitianas, redactadas en 1893 al regresar a París de las islas. O quizás habrá que considerar más bien la temprana influencia de Carrière sobre aquel dibujo de Gauguin para entender la admiración de Darío.

Emile Bernard, el fundador de Cloisonnismo (Simbolismo antiacadémico, primitivo y espiritual, como lo denomina Teresa del Conde) que tanto influenció a Gauguin, también recibió el placet de Rubén, que lo ubica entre los **“altos artistas”**, junto con Puvis, Rops y Moreau. En sus **“Impresiones de Salón”** redactadas después de 1900, Darío se detiene admirado ante la **“Princesa Matilde”** del pintor. **“La Princesa Matilde, de Bernard, detiene a los curiosos del alto mundo y a los amigos de la pintura brillante y graciosa, y otro retrato de este artista hay que afirma una vez más sus victorias de color y sus excelencias de plasticidad y vivacidad”**.<sup>56</sup>

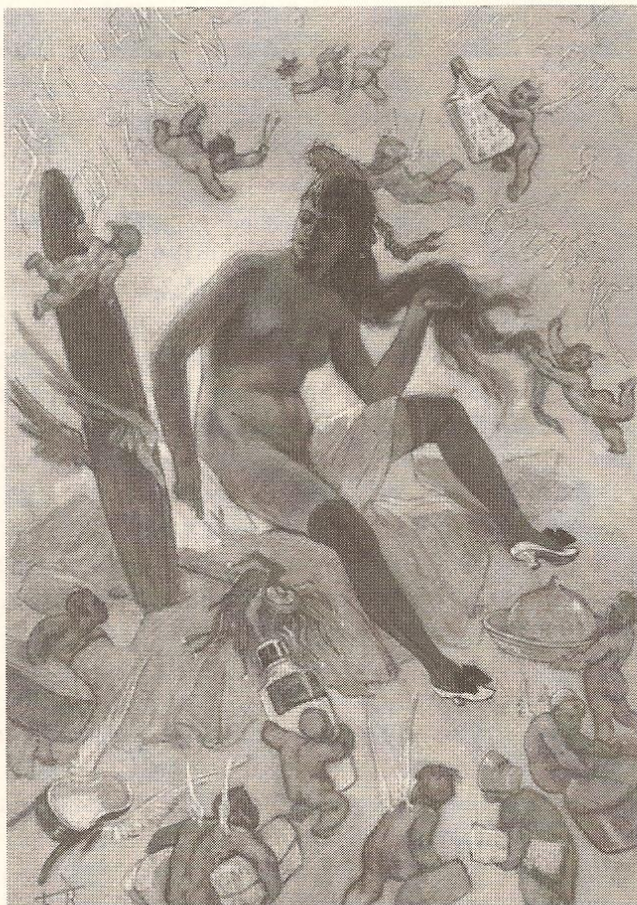
Resumiendo, dejemos que sea Darío el que defina su posición estética con respecto al arte de las vanguardias. En el texto dedicado a Ramos Martínez nuestro poeta deja constancia de la diferencia de percepción que ambos tenían en cuanto al arte y la época moderna. **“El acepta el tiempo en que le tocó nacer”**- nos dice Rubén de su amigo - **“pero en verdad os digo que hay en su espíritu atavismos espirituales que vienen de épocas más bellas, más nobles, más caras al pensar, al sentir, que nuestra época seca....”**. Y luego: **“Contrariando ciertas opiniones mías (Ramos Martínez) concluía: “En definitiva esta época dejará sus huellas como las anteriores.”**<sup>57</sup> Ramos creía en el arte Moderno. Darío no.

En el año de 1884 J K-Huysmans publica *A Rebour*, un libro fundamental para el Simbolismo y para Darío. Aquel pequeño libro, escrito para doce personas, como diría el propio Huysmans sorprendido y arrepentido por su popularidad, expandió misteriosamente su fragancia venenosa hasta convertirse en la quintaesencia de la concepción simbolista de la vida. Su héroe el hipersensorial Duc Jean des Esseintes, último descendiente de una noble familia caída en la degeneración genética, es **“un joven frágil de treinta, anémico y nervioso, con**

<sup>56</sup> Rubén Darío. *Impresiones de Salón*.

<sup>57</sup> Rubén Darío. *Alfredo Ramos Martínez*.





las mejías hundidas, los ojos de un frío azul metálico... y largas y finas manos”.<sup>58</sup> Rubén lo describe como uno de los “**decadentes**” .... “**el tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado, del manojo de nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo**”<sup>59</sup> Des Esseintes, noche tras noche, sueña ante la Salomé de Gustave Moreau. Camina entre los cuartos de su palacete, recorre uno a uno los grabados del holandés Jan Luyken y se estremece con repulsión ante las más variadas y chocantes torturas inventadas por la intolerancia religiosa, llega luego a la sala que contiene la “Comedia de la Muerte” de Rodolphe Bresdin (“un vago Durero con la mente nublada por el opio”). Mas allá, el peripatético se detiene ante el excéntrico y onírico Odilon Redon. Son los artistas del ensueño y del placer pero también de las pesadillas y de las tinieblas. <sup>60</sup> Darío, que en Buenos Aires se apropia

<sup>58</sup> J K-Huysmans. **A Rebours.**

<sup>59</sup> Rubén Darío. **Max Nordau. Los Raros.**

<sup>60</sup> Son los mismos pintores que aparecen (junto a Rops, Gauguin, Degas y Raffaelli) en los dos volúmenes de “**L’ Art Moderne**” (1883) y en **Certains** (1889) del cual Darío poseía, según Marasso, una copia publicados por el mismo Huysmans.

del nombre de Des Esseintes para escribir sus crónicas y para basar el personaje de Benjamín Itapes en su inconclusa Oro de Mallorca, comulgará con los gustos visuales de Huysmans y más específicamente con los de su Des Esseintes. “**...Soy apasionado de Odilon Redon, de Toorop, de Rops...**”<sup>61</sup> nos dirá alguna vez el poeta.<sup>62</sup>

En aquel primer viaje a París, Rubén Darío confronta, al igual que lo hace con los literatos simbolistas, el ensueño de la obra de los pintores simbolistas. Y “**un día de afable sol, penetré en el Panteón. La iniciación fue súbita; mi alma se alegró en la fuerza y en la gracia suprema; los frescos (de Puvis de Chavannes) me abrían las puertas de aquel reino inaudito.**” El maestro de Lyons, renovador de la decoración mural y entonces uno de los pintores más destacados de Francia (hoy una especie de Salieri pictórico, a pesar de su influencia sobre Gauguin y los Nabis), lo deslumbra. Cuando Darío llega a París en 1893 el viejo y reconocido pintor está comenzando su mural “Victor Hugo presentando su Lira a París” en el Hotel de Ville. Darío goza primero con las obras del Panteón, con los paneles de Santa Genoveva. “**Tratábase de una leyenda de oro, trazada por la inspiración de un artista gráfico, que, a pesar de revelarse hondamente cristiano, me hacía recordar, no sabía porqué, la Iliada y la Odisea. Sé por qué. Ignoro si Puvis era católico o era creyente; mas no puede concentrarse mayor piedad en las adorables Genovevas que le ayudaron a ceñirse sus más verdes laureles... Y aquella simplificación de lineamiento, la serena gallardía del dibujo cuya verba convincente triunfa a la inmediata, y la personalidad comunicativa del concentrado landscape que provoca al suave himno en una alma ruskiniana, me poseyeron armoniosamente con su irresistible magia**”.<sup>63</sup> El poeta visita después a la “Virgen Laica” en el hemicycle de la Sorbona. Anonadado exclama: “**Toda belleza humana ante su luz es fea; / toda visión humana a su luz es divina**”. En el Luxemburgo está

<sup>61</sup> Rubén Darío. **Rodin**

<sup>62</sup> Carlos Martínez Rivas, el otro poeta, en su notable ensayo “**Watteau y su Siglo en Rubén Darío**” declara refiriéndose Darío, que “**sus pintores- no precisamente porque los mencione con mayor o menor frecuencia, sino porque saturan e impregnan su poesías y su prosa- son, en mi opinión, tres: Watteau, Moreau y el movimiento art nouveau, representado y dominado original y magistralmente, entre 1894 y 1898, por Aubrey Beardsley**”.

<sup>63</sup> Rubén Darío. **Puvis de Chavannes.**



la obra completa del pintor y hacia allí se dirige Rubén. Allí la estudia y la interioriza: **“Puvis siempre obediente a las sublimes matemáticas, a la geometría de las proporciones y de los rasgos, desertó la frialdad canónica, la rigidez escolástica, o más bien no se acercó a ellas, como tampoco al ejército de los admirables cazadores de la impresión, sino que habitó un palacio esencial, en el país sideral de los prototipos, viviendo en la atmósfera de la Idea pura, de lo absoluto e inmortal, creando así paralelamente, podría decirse, como Wagner su orbe musical, él su orbe pictórico para la Eternidad”**.<sup>64</sup>

Curiosamente al comentar el acabado de la obra de Puvis y los medios de conseguirlos, Darío, alineándose con Baudelaire y su postura anti-fotografía, dice: **“...Y en un tiempo en que la abyección de la fotografía aplicada al detalle de la obra artística, es común entre medallados profesores, él confesaba que las dos o tres relaciones de tono y de valores necesarios para un paisaje las buscaba en su memoria”**.<sup>65</sup> Y resumiendo reverentemente: **“La impresión que en mi ánimo produjo la obra de Puvis fue en verdad de extensiones y profundidades incomparables”**.<sup>66</sup> Marasso, el inevitable, rastrea aquella impresión en varios de los más famosos poemas de Darío: La Marcha Triunfal, Heraldos, La Página Blanca, La Dea y Trébol. Sin lugar a dudas, Puvis de Chavannes, fue el pintor “cuyo arte cautivó a todos los simbolistas” sin distinción..

Pero nuestro poeta se enamora no sólo de la luz y de la idílica claridad de Puvis, sino también de los “artistas macabros” del Simbolismo y “antes que todos (de) Redon; antaño revelado desde que nos hablase de él el Des Esseintes de Huysmans. Redon, que hoy suele exponer extrañas naturalezas muertas y páginas de un color extraordinario, está comentado [en el Album Artístico de Vittorio Pica] por sus figuras de ensueño o pesadilla: el ojo vegetal, los perfiles en sombra, sus homúnculos fetales y amedrentadores, su serpiente aureolada, la esfíngica testa de la “Cimea negra”, el gran pegaso cautivo, sus calaveradas”<sup>67</sup>. La “Realidad Sentida” de Redon, lo onírico y misterioso de su mundo plástico (**“Toda mi**

**originalidad consiste... en dar vida .... a seres inverosímiles de acuerdo a las leyes de la posibilidad”**), en contraposición y por encima de la realidad vista, hiere de inmediato el cerebro oculista de Rubén Darío. Por aquello de la “supremacía de la imaginación” en el arte, estamos claros.

Recordemos nuevamente a Redon: **“...Algunos insisten en restringir el arte del pintor sólo a la reproducción de lo que se ve. Los que se mantienen dentro de esos estrechos límites se condenan a un ideal inferior.... el artista, una vez en posesión de su propio idioma, una vez que ha tomado de la naturaleza los medios de expresión necesarios, es libre, legítimamente libre de tomar sus temas de la historia, de los poetas, de su propia imaginación”**.<sup>68</sup> Darío conocía bien el método como lo demuestran luego sus Prosas Profanas y no es extraño ni casual que mientras Redon, encabezando sus escritos titulados apropiadamente A Soi-meme (A Uno Mismo), escribiera la elocuente y significativa frase: **“He hecho un arte de acuerdo a mí mismo”**, Darío escribía en sus Palabras Liminares de Prosas Profanas **“Yo no tengo literatura “mía”.... para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí....”**<sup>69</sup>. Nuestro poeta conecta de inmediato con Redon.

Jan Toorop



A Gustave Moreau, **“el hermético místico enclaustrado en medio de París, en una celda donde ni siquiera llega ruido de la vida contemporánea...., que hundido en el éxtasis ve**

<sup>64</sup> Rubén Darío. Puvis de Chavannes.

<sup>65</sup> ver nota 47.

<sup>66</sup> ver nota 47.

<sup>67</sup> Rubén Darío. Vittorio Pica.

<sup>68</sup> Redon citado por John Rewald. El Postimpresionismo.

<sup>69</sup> Rubén Darío. Palabras Liminares. Prosas Profanas



el resplandor de mágicas visiones y la sangrienta apoteosis de otras épocas<sup>70</sup>, Darío lo canibaliza de inmediato y le tiende una fantasiosa urna votiva. Seis versos ofrecidos a Schiaffino, donde el poeta construye delicado estuche para aquel arte de maravilla y deslumbramiento<sup>71</sup>:

### Joseph Gustave Moreau

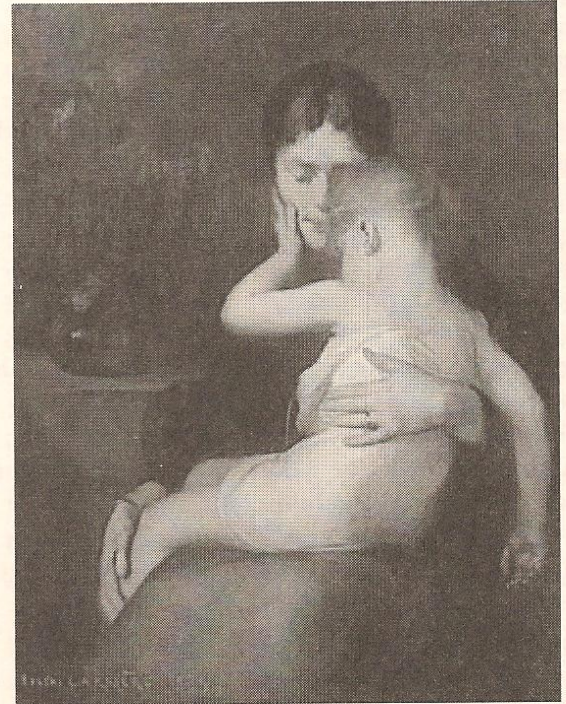
Visionario divino,  
Joseph Gustave Moreau,  
pintor de ensueños de oro y de diamante fino,  
de perfección enfermo, de perfección murió:  
Tengo ese haz de sus luces para Eduardo  
(Schiaffino  
con corazón y mente se los ofrezco yo.

Martínez Rivas, que tanto estudió el “juicio crítico... en materia de pintura” de Rubén Darío, nos comenta como: “**Ante sus Orfeos y Salomés, Rubén Darío descubrió la fascinación del color y, más aún, de la luminosidad. Aprehendió lo que había en sus cuadros de remoto y suntuoso y que es inherente a un determinado tipo de gran poesía. Y el milagro de la orfebrería: “... un caracol de oro/ macizo y recamado de las perlas más finas” “...así procuro que en la luz resalte/ antiguo verso cuyas alas doro/ y hago brillar con mi modesto esmalte.” “Dice en versos ricos de oro y esmalte/ don Ramón María del Valle Inclán.” En el Canto Errante hay dos poemas, dos Moreaus- “Vesper” y “Visión”- excepcionales de ejecución y mano de obra.**”<sup>72</sup>

Vale la pena acá también, en vista del “**concepto dariano del Artista Universal**”<sup>73</sup> (“No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas.”<sup>74</sup>), citar la caracterización de Moreau hecha en A Rebours: “**El pintor parecía haber deseado remarcar su deliberado propósito de permanecer fuera de los siglos de historia; no daba indicación definitiva de raza o país o período al situar su Salome en medio de un extraño palacio de confusa arquitectura y compleja grandiosidad, al**

**vestirla en suntuosas y fantásticas túnicas, coronándola con una diadema de ningún lugar y tiempo cuya forma de torre fenicia la asimilaba a la usada por Salammbo y al poner en su mano el cetro de Isis y el loto sagrado de Egipto y la India**”.<sup>75</sup>

El Infante enfermo de Eugéné de Carrière



Aparece, pues, Moreau en el palacio solitario donde divaga también el poeta nicaraguense junto a su unicornio cuerno de oro. Y aparece acá y allá oficiando por todas las Prosas Profanas, libro dariano que “**trata de una poesía en que no sólo se afirma la superioridad del arte sobre la vida, sino que también se revela en ella una predilección por objetos bellos y formas plásticas**”<sup>76</sup>. Darío, un obseso de la joyería y su resplandecencia como lo afirma Martínez Rivas y como lo ha estudiado recientemente Rosemary LoDato en su precioso libro *Behond the Glitter* (Más allá del Reflejo), sucumbe ante los raptos de placer producidos por la ornamentación vívida de Moreau. Al hacerlo se une al exquisito grupo de aedas que, junto con Joris Karl Huysmans, cantaron al gran trasmutador. “La única analogía posible entre sus obras y lo creado hasta ahora es con la literatura. Confrontando sus cuadros uno siente una sensación casi igual a la experimentada cuando se leen ciertos encantadores y bizarros

<sup>70</sup> J-K Huysmans. *L'Art moderne*.

<sup>71</sup> Carlos Martínez Rivas en “*Watteau y su siglo en Rubén Darío*” nos informa, a propósito, que “en 1905, en París, Rubén Darío, obsequia a su amigo Eduardo Schiaffino el libro de Paul Glat *La Musée de G. Moreau* con un poema-dedicatoria cuyo título es el nombre mismo del pintor: Joseph Gustave Moreau”.

<sup>72</sup> Carlos Martínez Rivas. *Rubén Darío en el siglo de Watteau*.

<sup>73</sup> Rosemary C Lo Dato. *Behond the Glitter*.

<sup>74</sup> Rubén Darío. *El Canto Errante*. Dilucidaciones.

<sup>75</sup> J.K.Huysmans. *A Rebours*.

<sup>76</sup> Allan W. Phillips. Introducción *Rubén Darío Antología Poética*.



poemas, como el "Sueño Parisien" de Baudelaire en Las Flores del Mal..."<sup>77</sup>

Lejos de París en la Habana Elegante Julian del Casal, "la encarnación del personaje de A'Rebours"<sup>78</sup>, en 1892 edificó su "Museo Ideal" para Moreau. Otros deslumbrados por Moreau fueron José María de Hérédia, quien en 1893, le entrega como Trophée un maravillosamente cincelado soneto y Jean Lorrain, que comienza su Le Sang des dieux (La Sangre de los Dioses) con dos sonetos perfumados del sublime e intoxicante canto del Orpheo de Moreau. John Rewald resume así esta empatía entre poetas y pintor: **"Es indudable que el arte de Moreau tenía muchas analogías con la poesía simbolista: preciosismo, misticismo, complejidad, arcaísmos, detalles minuciosamente trabajados, abundancia de elementos inesperados, una imaginación muy disciplinada, el horror por lo vulgar."**<sup>79</sup>

El diabólico dibujante y grabador Feliciens Rops (1833-1898), con sus **"frontispicios simbólicos, los dibujos incisivos, la cruel intrpretacion de vida bajo formas visionarias, la obsesión de la lujuria y de la muerte"**<sup>80</sup> también era de los preciados del poeta.<sup>81</sup> Lo fascinó desde siempre la intensa imaginación literaria de aquel extraño artista, a quien llega a comparar con la "anticristesa" escritora Rachilde. **"Un compañero tiene, sin embargo Rachilde, pero es un pintor, un aguafuertista, no un escritor: Feliciens Rops. Los que conozcan la obra secreta de Rops, tan bien estudiada por Huysmans, verán que es justa la afirmación"**. En otro de sus textos Darío ocupa una imagen de Rops para representar el sitio de Mallarme: **"la simbólica representación está en la gráfica idea de Féliciens Rops: el arpa ascendente, a la cual tienden, en el éter, innumerables manos de lo invisible."**<sup>82</sup>

<sup>77</sup> J.K.Huysmans.

<sup>78</sup> "La encarnación del personaje de A'Rebours era, en efecto, el triste Julián. En medio de esa "moderna y magnífica Habana" vivió, como un eremita. Eremita del arte, en verdad, cultivaba sus flores de ensueño, oscuro y solitario". Rubén Darío. **Julián del Casal**.

<sup>79</sup> John Rewald. **El Postimpresionismo**

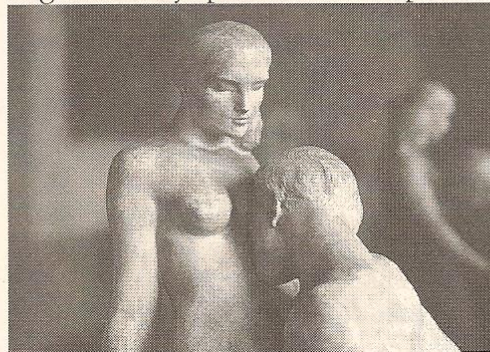
<sup>80</sup> Rubén Darío. **Vittorio Pica**.

<sup>81</sup> Jorge Eduardo Arellano me informa del al menos 5 trabajos acerca de Feliciens Rops escritos por Darío durante su estadía en B.Aires. Uno de ellos se titulaba **"Feliciano Rops"**. A ninguno lamentablemente tenemos actualmente acceso.

<sup>82</sup> Rubén Darío. **El Arte del Silencio**.

Feliciens Rops, a partir de su estadía en París en 1862 y gracias quizás a sus escándalos pornográficos, se había convertido también en el ilustrador favorito de los simbolistas. Ilustra libros como Légendes flamandes de C. De Coster; Epaves de su amigo Baudelaire; Jueune France de Gautier; Vice supreme de Joséphin Peladan y Les Diaboliques de Barbey d'Aureville. Marasso lo encuentra agazapado en el poema que Darío le dedica al pintor Alfredo Ramos Martínez. Según el estudioso dariano las imágenes descritas por Darío pertenecen más a Rops que a Ramos. Lo cierto es que la vendada y elegante Pornocrates de Rops y su Tentación de San Antonio, con su lánguida hembra desnuda reemplazando al Cristo que cae, excitaron y tentaron a Rubén más que a San Antonio. Se comprende bien y porqué.

**"Jean Toorop nacido en Java... expresa, en paisajes de ensueño o pesadilla, voliciones, significaciones, ideas innatas, con figuras semejantes a ciertos grafismos espiritistas: mujeres largas, de largos dedos, de cabelleras profusas, seres espectrales que llevan en sí la concentración de desconocidas existencias, pavores, miedos, gestos temerosos y misteriosos. Toorop está lleno de índicas teogonías, de hieráticas manifestaciones, del atractivo singular de lo oculto. No se siente si no un explicable malestar en la contemplación de sus producciones, de un vago y extraordinario hechizo nocturno y mortuorio casi siempre"**<sup>83</sup> Este pintor holandés perteneció a los XX, grupo artístico belga en donde hizo amistad con sus afines como Henry de Groux, Ferdinand Khnopff y James Ensor. Toorop fue, durante un tiempo, simbolista radical, aunque luego se acercó a una estética puntillista similar a la auspiciada por Seurat, y finalmente terminó produciendo obras de superficies fragmentadas ya prácticamente expresionistas.



Auguste Rodin

<sup>83</sup> Rubén Darío. **Vittorio Pica**.





Otro artista simbolista que impresiona a Rubén Darío es el pintor belga James Ensor (1860-1949). En la carnavalesca y tumultosa obra de este artista, hermano de Poe, y pintor “d’eccezione” Rubén, encuentra que hay **“de lo bello, de lo licencioso y de lo raro en cantidad”**. **“Quien comparó ciertos dibujos de Ensor con las farsas espesas y duras de los clowns, tuvo razón”**, reflexiona Darío, para luego preguntarse: **“¿No será la comprensión del “sentido de la Perversidad” lo que explica la simpatía de Ensor por el autor de los Cuentos Extraordinarios?”** Se contesta, y nos gratifica al hacerlo, describiendo un cuadro del angloflamenco inspirado en el raro Poe: **“El Palacio inmenso está poblado de las máscaras de la fiesta fantástica; por las claraboyas entran oblicuos chorros de luz, y en la araña del cuento,**

**en la araña infernalmente inquisitorial, arden, con estopa y brea, las ilustres víctimas del bufón. Y la crueldad de la venganza bufonesca es igual en la narración poeana que en la traslación gráfica del angloflamenco James Ensor. Lo fantástico grotesco lo expresa en un verbo endiablado.”**<sup>84</sup> En el texto dedicado a glosar el cuaderno de arte de Vittorio Pica, su amigo italiano, que un día alcanzaría la presidencia de la Bienal de Venecia, Darío se detiene, más que en ningún otro artista, en Ensor. Su morbo estupefaciente lo engulle. Y él se deja contento. **“Calca con martirizante deleite, macabras muchedumbres, entre las que se destacan tipos que se asemejan a esos inenarrables excéntricos que se dan martillazos, se destripan, se dislocan, flacos, obesos, con caras simiescas o feroces, en los tablados de los**

<sup>84</sup> ver nota 67



music-halls. Las figuras son deformadas voluntaria y burdamente; se cambian los valores y las perspectivas con buscada violencia.... pudiéndose parangonar algunas planchas de Ensor, en literatura, con tales gruesos pasajes de Rabelais; o mejor, con el moderno y despampanante Ubu roi, de Jarry, o el Roi Bombance de Marinetti, sin faltar en el dibujante la nota escatológica.”<sup>85</sup> Luego nuestro poeta deja a Ensor, no sin antes prevenimos, a la manera de Lautremont, otro de sus Raros, acerca del veneno terrible incrustado en los brochazos del pintor: “Las tumultosas muchedumbres de estos grabados me traen también a la memoria los de Henri de Groux en su famoso “Cristo de los ultrajes”. Mas, en esto hay una cosa como diabólica y sepulcral que hace daño. Yo no aconsejo a las personas propensas a ser víctimas de sus nervios, detenerse mucho en este excepcional creador de gestos horribles y de seres larvales que ha pasado por los caminos goyescos hacia el sábado”.

“Con Edvard Munch (1863-1944) se entra en una especie de concepción espírita, grafismos de mediums, o algo parecido a las pinturas de ciertos alienados. ... se advierte [en él] la producción del espanto, del miedo misterioso e inexplicable....”<sup>86</sup> Darío cae también hechizado por el angustiado Munch, quien en el año de 1893 realiza su hoy demasiado famoso y aterradorante “Grito”.

Comentando otro cuadro de sus cuadros, uno perteneciente al impresionante Friso de la Vida (un poema de la vida, el amor y la muerte), en donde el pintor representa la muerte de su hermana Sofía y el dolor de su familia ante el hecho, Darío, un eterno atemorizado de la muerte en sí, nos explica el fuerte y anonador impacto que este artista le produjo: “De la negrura y el blancor de la tinta y del papel, en “La Muerte en el aposento”, se desprende la percepción íntima y temerosa de la muerte. La muerte “se siente” en ese recinto en que el agonizante que está de espaldas en una silla, acaba de expirar”.<sup>87</sup> Es el “poder constructivo del terror”, que ya había señalado Rilke, el que ataca a Darío. Después se fascina y se acongoja a la vez con cuadros como “Cenizas” (1894) y “Tres Mujeres” (1894/95) en donde Darío encuentra: “una intensa y filosófica amargura expresada con personajes de fatalidad”.

También llama la atención de Rubén la pieza de 1896 titulada “Una Urna”, litografía de Munch probablemente dedicada a ilustrar Las Flores del Mal de Ch. Baudelaire, en la cual nuestro poeta siente “la soñación enfermiza” que tanto caracterizó al pintor. “La vampiresa”, “Criatura de Amor”, la “Niña enferma”, “Reverie”, “El corazón

exprimido” y “Claro de Luna” son “labor de angustia, de desesperanza, de tristeza, de arcano doloroso, de pesadumbre humana.”<sup>88</sup>

Dos artistas más, Eugene Carriere y a Henri de Groux, encajan en este selecto grupo de creadores no aptos para cualquiera, como el mismo Darío lo señala. “Son, es clarísimo, estos artistas, artisti d’eccezione, como los ha llamado el excelente exégeta teórico que es Pica. Son para pocos; son de los que nunca, y en ningún caso, pueden ser populares. Y no se puede negar que nada tienen que ver con la salud y la frescura de lo que se califica de sano y normal.”<sup>89</sup>

Eugene Carrière (1849-1906) hoy un casi desconocido, era a finales del siglo XIX tan popular como Puvis o Rodin. El pintor era respetado por todos, por el público, por los críticos y por los artistas, muchos de los cuales fueron sus amigos cercanos, como los dos pintores anteriormente mencionados, o como Gauguin, a quien le hiciese un retrato antes de partir para Tahiti,<sup>90</sup> o como Isadora Duncan, la Terpsicore de los pies descalzos, quien por su fortaleza y presencia espiritual, llega a comparar a Carriere con Cristo.<sup>91</sup> Su pintura monocroma y vaporosa, originada probablemente en su formación como litógrafo y en su predilección por el sfumatto, crea atmósferas de misterio nocturnal que iban a fascinar a nuestro poeta del ensueño. “Las evocaciones brumosas de Carrière”, como él les dice, lo hacen un adepto más del pintor. Le recuerdan de seguro aquellos versos del Art Poétique de su amado Verlaine: “Matiz, claroscuro, veladura sola./ Nada de color. Sólo ..... (continúa en algún lugar de la revista)



Urna de Edvard Munch

<sup>85</sup> ver nota 67

<sup>86</sup> ver nota 67

<sup>87</sup> ver nota 67

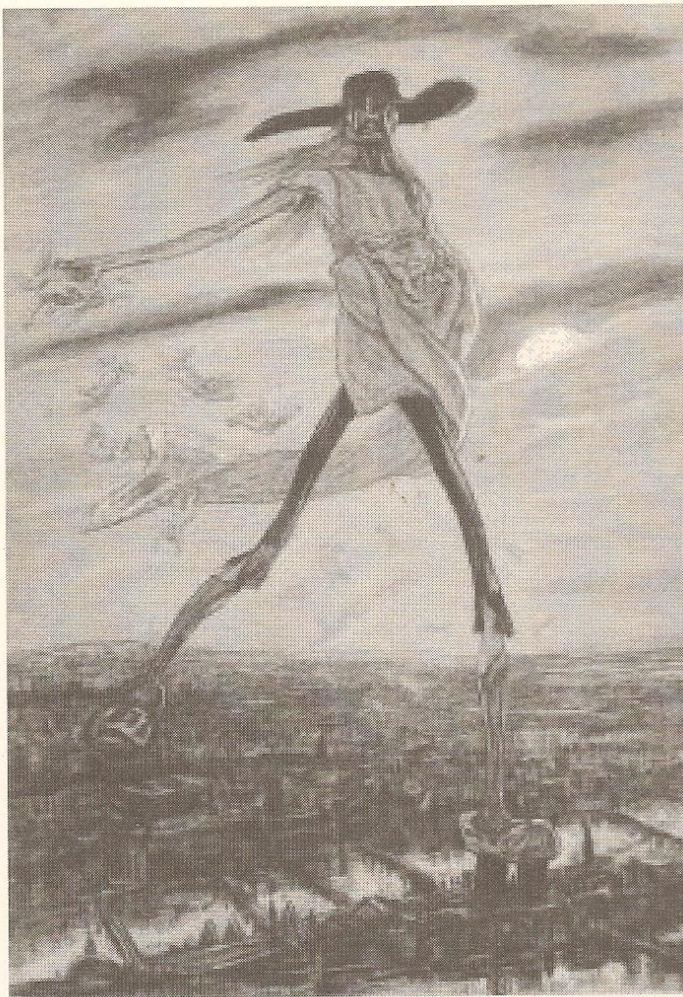
<sup>88</sup> ver nota 67

<sup>89</sup> ver nota 67

<sup>90</sup> Realmente son dos los retratos de Gauguin realizados por Carrière. El de 1891 y para el cual Gauguin posó un par de veces, y el pintado en 1903, titulado La Muerte de Gauguin, donde Carriere realiza una reinterpretación del clásico tema religioso de La Piedad, con Gauguin en el papel del Cristo Muerto.

<sup>91</sup> Robert James Bantén. Eugene Carrière





# Itinerario Funebre

Salida: 12:40 am  
Managua, Ciudad de México, Houston,  
París.  
Llegada: 3:40 pm

Domingo, día triste y engomado. No conozco a nadie y nadie me conoce. Hasta entonces no se que hacer, pero alguien con una pancarta que dice Nicaragua está allí. Esa muchacha, ni muy fea, ni muy bonita me llevará del aeropuerto hasta el lugar donde recidiría por unos cuantos días. Me inscribo en la bitácora diaria de la recepción y recibo las llaves de la que será mi habitación. Alla me dirijo. El ascensor

está malo y subo los cuatro pisos. Adentro tiro las maletas y me lanzo a la cama. Que delicioso estirón.

Comienzo a rayar el cuadro. ¿Qué haré?  
Viajar sentado por más de quince horas continuas incide.  
Necesito un café. Un trago para calentar.  
Hablar con alguien. Aunque sea con migo mismo. Que más da.  
Con mi alter ego.  
Y sueño.

Sentado ya a la mesa del café Glacier, enfrente de la estación del metro del mismo nombre espero mi café y espero mi trago. Para mientras observo. Llega el metro. Detenidamente observo su arrivo. En el interior alguien me mira. Pasan segundos y entonces el susto. Mi susto. El del interior que me mira soy yo mismo. Yo mismo queriendo decirme algo. Pero qué? Buscame? Seguime? El metro arranca y yo congelado como un cadaver me quedo.

En el metro va mi cuerpo. En el metro voy y voy muerto. Se la pesadilla y atontado aún por su manifestación decido

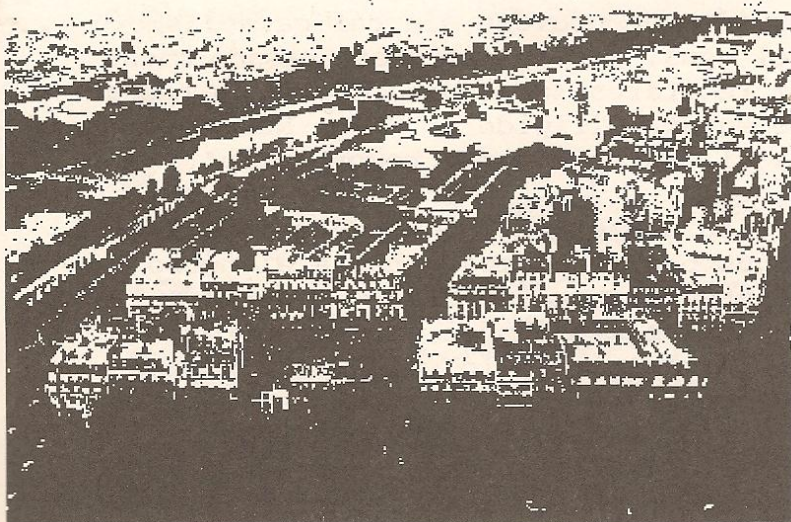


regresar a mi hotel de mala muerte. Al entregarme las llaves el administrador me da también, no se porqué, los periódicos de día. Y que día. No he salido aún de lo del metro y veo en primera plana lo del accidente mortal de una persona extranjera, de un *nicaraguayen*. El infortunado fue atrózmemente atropellado y sus restos esparcidos por todos lados. Comienzo a pensar en el masoquismo implícito en esta lectura cuando me percato de que acompañando la noticia está mi retrato. Si soy yo. Busco con afán y descubro que he sido trasladado a la morgue de la gran ciudad. Hacia allá me dirijo con presura.

Llego y busco información. Quiero saber algo del difunto, del muerto, del fallecido. Quiero saber algo de mi. Un tipo raro con cara de, para variar, matarife, con su delantal ensangrentado y con una sierra en la siniestra me atiende.

"¿Qué buscas?"- me dice. "A un insignificante extranjero que perdió la vida en busca del manjar de las artes, del que comen sólo los dioses. Su nombre es Núñez. Nicanúñez. Un chorotega que se había revelado contra si mismo y sus malas costumbres".

El monstruo me dice entonces que lo espera y me pregunta quien soy yo y que era del muerto. Le contesto que soy su hermano y me identifico. Toma mis datos y me dice que si quiero puedo esperar. A veces tardan en llegar- me dice- y es aburrido. Si se quiere ir yo le avisaré, le pondré un telegrama a donde este. No hay problema.



Le agradecí al tipo y me marché. Iba más despistado que cualquier perro en procesión. Concentrado en todo lo acaecido aquel día me dirijo a tomar el metro que me llevaría a casa. Me acomodo en el asiento mullido y voy dejando pasar las estaciones.

# Denis Núñez





Cuando me doy cuenta ha pasado mi parada. Le pregunto a alguien: "Mesié a donde va este chunche?" "Va para arriba. Para el cielo. Para donde mas. Para donde San Piter". "Como?" Le pregunto. "Quiere decir que todos los aquí presentes están muertos". "Todos, hasta vos son y están muertos"- me responde. Yo veo uno a uno a los pasajeros y veo sus caras de muertos. De pronto entre ellos sale una señora agraciada y por cierto muy linda. Se me acerca y me dice que es mi tía Alicia y que me va a acompañar hasta donde San Piter. Bueno me dije al menos tendré con quien hablar y cuando me aburra me haré el dormido y listo. Pero que va mi tía habló de cocina, de política internacional, de la capa de ozono y contó también muchos chistes de metros. Uno de aquellos me llamó la atención. Se trataba de un ángel que por sindicalista habían tirado del cielo a la tierra. El susodicho tenía un ejército de ángeles organizados que pretendían tomarse por asalto el cielo. Pero fue más listo San Piter y lo fue empujando poco a poco hacía la orilla del cielo hasta que sin remedio cayó al vacío. Aleteando como paloma escopeteada en el aire hacía giros involuntarios de extraordinaria belleza. De hecho eran majestuosos y solemnes. Todo iba bien hasta que se estrelló contra las bancas de un parque primero y luego contra el concreto helado y duro como granito. Le tronaron las alas como si el cielo estuviese quebrándose y cuando dio un último alarido se estremeció la tierra a tal grado que provoco sin par cataclismo. La tierra desaparecio bajo el agua. Y solo fue hasta pasado mucho tiempo, no se cuanto, que se retiraron las aguas, que en la banca del parque se encontró un telegrama dirigido a M. D. Núñez que decía: "El cadáver ya está aquí. Puede pasar a reconocerlo".

A esa hora le digo a mi tía Alicia que tengo que regresar a buscar mi cadáver. Ella muy gustosa me acompaña hasta el metro que va a la morgue. Como si estuviera acostumbrado a que me pasara cualquier cosa no me sorprende entonces encontrarme con el ángel caído. Aprovecho para preguntarle si lo volvería a hacer. Sin pensarlo dos veces me responde que "NO". Después se me tira un rollo acerca de la gente hipócrita, corrupta y mentirosa, tanto en la tierra como en el cielo, la emprende contra las religiones y dioses inventados para manipular conciencias y



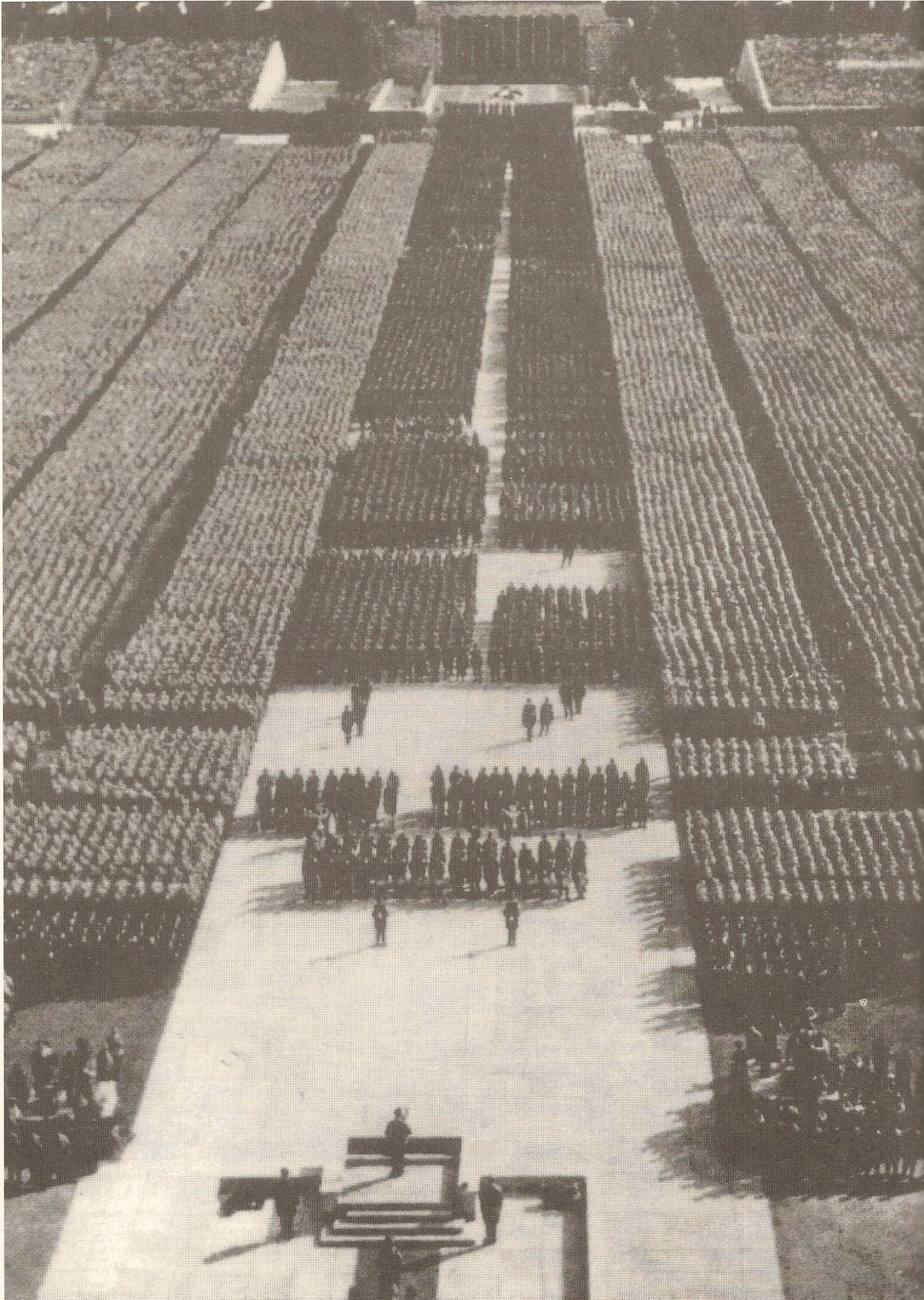
esclavizar y prostituir cerebros y finaliza, justo cuando llegamos a la parada de la morgue, hablándome de Sandino y de Marx. Entonces nos despedimos. Me da un apretón de manos y me dice: "bona vie".

Entré a la morgue y allí me recibió el oficial de turno. Fue él quien me llevó a la 42. Al abrir la gaveta me encontré conmigo mismo. En un afán de descortesía el morguero no nos dejó solos y mi cadaver airado se incorporó y me preguntó que donde me había metido durante aquellos tres días. Estaba el pobrecito casi congelado como lo denotaba su color verde azulado. Color de muerto. Se compuso de inmediato las ropas y salimos como si nada. Ibamos en busca de un café y un trago y después de mucho caminar llegamos al mismísimo café Glacier. Nos sentamos y pedimos. Mientras esperabamos me contó que antes de morir había estado en el cielo y que en el metro había conocido a una señora que dijo llamarse Alicia y era su tía. Dijo que era muy linda ciertamente y que le había contado un montón de cosas que ya ni se acordaba, pero una de ellas le había llamado la atención. Se trataba de la historia de un ángel al que habían tirado de cielo por irredento y por rosado. Dicen, me dijo, que tenía batallones de otros ángeles listos para conquistar el cielo y pasarle la cuenta a San Piter. Pero como siempre la mafia de vaticano se dio cuenta a tiempo y avisó al incauto de San Piter. El lineamiento fue eliminar al maiz picado. Había que palmarlo. Fue entonces que San Piter le metió la pata al pobre ángel para hacerlo trompicar. En la caída dicen que eran sarta tras sarta de pedos las del angelito socialista. Sus alas tronaron como chochadas viejas y del alarido que pegó hasta el pantalón se le rompió. La Merde salió volando por todos lados, pringando a todo el mundo civilizado. Después se mió. Mi cadaver cesó la descripción, se levantó apresurado de la mesa y se dirigió a la toilette con doble ele y no volvió a salir jamás.



Denis Núñez







# MAO

Y sin embargo hoy es famoso por su cerebritito verticalmente metafísico

y no por aquella discusión *lyricproletaria* entre gorrión

*vientreamarillo*

que cae y gorrión

*vientreamarillo*

que vuela

o paréntesis

entre gorrión *vientreamarillo* que cae y gorrión *vientreamarillo*

que *novuela*

como definió sonrientemente el economista Mao

y como dijo: "Allí, mátenlos..."

señalando un espacio compacto y ligero como ese *noúnico*

gorrión

*vientreamarillo*

devenido ahora en el "asqueroso gorrión *vientreamarillo*" o

en el "poco

ecológico gorrión

*vientreamarillo*"

enemigo radical de/ y enemigo radical hasta-

que destruye el campo: "la economía burocrática del arroz"

y destroza el campo: "la economía burocrática de la ideología"

con sus paticas un-2-tres

(huecashuecasbarruecas)

de todo *maosentido*

como señaló (o corrigió) históricamente el kamarada Mao

en su intento de hacer pensar por enésima vez al pueblo:

"esa masa estúpida

que se estructura

bajo el concepto fofo

de pueblo"

que nunca comprenderá a la *maodemokratik* en su movimiento

contra el gorrión

que se muta en

*vientreamarillo*

ni a la *maodemokratik* en su intento (casi totalitario) de

no pensar a ese

gorrión

*vientreamarillo*



que no establece diferencias entre plusvalía de espiga y  
plusvalía de arroz  
y por lo tanto no establece diferencia entre “tradicción  
de la espiga” y  
“tradicción del  
arroz”  
como aclaró Mao dando un golpe en la mesa y articulando

o lo que es lo mismo: 1000 gorriones muertos: 2 hectáreas  
de arroz/ 1500 gorriones  
muertos: 3 hectáreas de  
arroz/ 2600 gorriones  
muertos: 5 hectáreas de  
arroz  
o repito ch'ing ming  
donde el concepto *violencia* se anula ante el concepto *sentido*  
(época de la cajita  
china)  
y donde el concepto violencia ya no debe ser pensado sino  
a partir de “lo  
real” del concepto  
*unsolosentido* (como  
aclaró muy a tiempo  
el presidente Mao y  
como muy a tiempo  
dijo “ si un obrero  
marcha con *extensidad*:  
elimínenlo/ si un  
obrero marcha con  
*intensidad*: rostros  
sudorosos con 1 chancro  
de sentido”)  
subrayando con una metáfora la *nofisura* que debe existir  
entre *maodemokratik*  
y sentido  
y subrayando con la misma metáfora la fisura que existe  
entre tradición y  
*nosentido*: generador  
de violencia y



aorden / generador de  
nohistoria y “saloncitos  
literarios con escritores  
sinsentido”

como anotaron en hojas grandes y blancas los copistas  
domésticos del  
padrecito Mao

y como anotó posteriormente el copista Qi en la versión  
final a su vida e  
historia del presidente  
Mao (3 vol.) donde  
explica lo que el filósofo  
Mao llamó “la superación  
de la feudohistoria (y una  
microhistoria) a una  
ideohistoria y a una  
ecohistoria e inclusive  
de un “no observar con  
detenimiento la historia”  
a una “manipulación  
pequeña de la historia”  
(Pekín/Pekín: hay que  
regresar a Pekín...)

como reescribió el copista Qi en ese corpus intellectualis  
del kamarada  
Mao

y como se vio obligado a corregir el (definitivamente)  
civilista Mao al  
coger un cuchillo  
ponerlo sobre el  
dedo más pequeño  
del copista Qi y  
(en un tono casi  
dialektik/militar  
casi) decirle  
“hacia abajo y  
hasta el fondo”

(crackk...)

**C.A. Aguilera**





## Fidelina siempre vuelve

*(abusos de la telefonía digital)*

Entre las dos o tres células en que se subdivide el total de los que no asisten a la iglesia, a ninguna de las iglesias de estos alrededores, existe una facción tabernaria, en cuyas filas militan asiduos Rufo de Jesús Ramos y Flores a granel, Gabriel Tadeo González, Eldifonso Maxilar, Lázaro Ramakí y el mismo Antenor Calero (Calerito para los de su camada). En el seno de esta hermandad laica circuló la siguiente versión que con ligeras variantes Calero habría repetido innumerables veces, desde que el tema lanzado sobre el tapete fueran las mujeres (pérfido género, acompañamiento imprescindible) y estuvieran de por medio algunas cervezas. Versión de efecto retroactivo, porque, era opinión unánime, con este cuento Calerito quedaba retratado por completo, en cuerpo y alma, no apenas por apariencia física, por complejión, temperamento y semblante, sino por su manera de opinar, por la ostentación de sus prejuicios, por sus barruntos de prosodia, por medida fiel de su agilidad sintáctica y por catálogo de su vocabulario recurrente.

Calero estaba solo en el billar, acomodando unas cajillas vacías de cerveza, eran las siete y media de la noche de un primer jueves de mayo. Por la tarde habían estado algunos clientes jugando carambola y tomando cerveza, pero antes de las seis habían pedido el tiempo, habían pagado, habían recogido el vuelto y se habían ido. Al anochecer el cielo se había encapotado, había oscurecido temprano, unas nubes gordas, turbias, grises habían volado bajo, en el horizonte había relampagueado, habían corrido rasantes unas cuchillas de brisa helada. Pero al final no había llovido y lo que quedaba entonces era un calor bestial.





Como a las ocho, cuando Calero estaba ya con ganas de cerrar el negocio, se había aparecido una señora vecina con el cuento de hacer una llamada por teléfono. La señora había llegado perfumada, con el pelo húmedo, como si acabara de darse un baño, vestida con ropa informal. Había pedido permiso para hacer una llamada, porque el teléfono de su casa estaba descompuesto desde ayer. Ella estaba nerviosa porque estaba sola con sus dos niñas. Su marido, agente vendedor, visitador médico, supervisor fiscal o algo así, tenía nueve días de haber salido para Matagalpa en gira de trabajo. Se suponía que debería haber regresado la noche anterior. Pero no había venido. A lo mejor él había intentado avisar, pero el teléfono de ella estaba malo. De todas maneras, ella estaba esperando a su marido de un momento a otro. Pero estaba nerviosa, necesitaba hacer un par de llamadas para sentirse más tranquila.

Lo siento mucho, le dice Calero. Desde anteayer no hay comunicación con el norte, parece que una banda de rearmados ha dinamitado una torre de telecomunicaciones cerca de Sébaco. Las líneas están muertas.

Pero las llamadas que quiero hacer son locales, dice ella. Calero no le preguntó más, la dejó sentada en un banco alto junto al bar, enfrente del teléfono, y regresó a su recuento de cajillas y botellas.

Pero algo de lo que sucedía junto al teléfono comenzó a tironearle insistentemente la atención. La señora nunca comenzaba a conversar con nadie al otro lado de ninguna línea, sólo marcaba y remarcaba una y otra vez unos números a los que nadie respondía. Cuando ella se aburría de marcar se quedaba un rato absorta, precisando el dibujo de unas invisibles telarañas, enrollando y desenrollando el retorcido alambre del teléfono con el más inocente de sus deditos donde lucía el anillo de casada. Aunque lo que más llamaba la atención eran los movimientos de su cuerpo. Cambiaba cada cinco segundos de posición. Su torso y sus caderas parecían agitarse en respuesta a unas inquietudes autónomas. Había cierto código hipnótico que se procesaba en aquel estirar y encoger, en aquel cruzar y descruzar las piernas.

Calero había reparado con cierto interés en la ropa que ella llevaba puesta. Una blusa escotada de seda blanca, unos shorts rojos, brevísimos, y unas sandalias de correas finas. El dueño del billar se levantó de donde estaba y vino a pararse frente a la mujer. Consiguió alguna de sus llamadas? le preguntó. No sé qué pasa hoy, dice ella, nadie me responde. Sin que mediara margen ni signo de puntuación ella entonces había arrancado a decir que estaba preocupada, que se sentía inquieta por la ausencia del marido, mientras mantenía la cabeza baja, sin encarar a Calero. A veces habría parecido a punto de soltarse en llanto, pero hacía un esfuerzo y ensayaba unas sonrisas desoladas. Al final dice que se siente demasiado sola, que las ausencias del marido últimamente han aumentado en frecuencia y en duración, que de noche ella oye ruidos en su casa, que se desvela, que se aburre.

De repente ha levantado la cabeza, alza la frente y encara a Calero. Su mirada es totalmente diferente de lo que Calero habría esperado, es incisiva, atrevida, provocativa, casi alegre. Como si las angustias expresadas en su desahogo de unos instantes antes no hubieran existido nunca. Al final se estira, se despereza con un gesto felino. Lo que tengo que hacer cuando regrese a mi casa, dice, es darme otro regaderazo con agua fría, antes de acostarme a dormir.

Lo demás había sucedido casi sin percatarse, sin tener que pensar ni decir nada. Como si los cuerpos se atrajeran solos. En un descuido Calero y ella estaban enredados en un entrevero de brazos y de tetas digitales. Una mano suelta buceaba y forcejeaba hasta que en medio de





elásticos y telas daba con un bulto macizo y afelpado. Allí la mano indiscreta se entretiene cuanto puede en los repasos de la palpación. Bicho, bicho, de resobados pelos, separado del tacto crudo apenas por la tela sedosa y rala, hasta sentirlo palpitar como un corazón acabado de arrancar sobre la piedra de los sacrificios.

Lo más provocativo fue lo que sucedió exactamente cuando Calero culminaba el enmarañado proceso de sobadera y de restriegue del animal mal amansado entre las aperturas del nylon, el animal que primero se escurría entre los muslos, pero después, vencido por la insistencia se entregaba, se ofrecía en protuberancia y apertura contra la mano que continuaba recorriéndolo como cuando se acaricia el morro de alguna fiera huraña. Bicho concreto, bichísimo absoluto en su olor de animal abierto en canal, palpitante, embadurnando las puntas de los dedos de Calero.

Precisamente en ese instante tocan a la puerta de la calle. Debe ser mi marido, dice la mujer, a quien Calero no quería soltarla de los pelos, aunque comenzara a escurrirse de nuevo, a apretar y esconderse entre los muslos. Tocan de nuevo a la puerta. Debe ser mi marido, insiste ella, sobresaltada, como si despertara de un trance.

Pero cuando Calero abrió, la que estaba frente a la puerta de la calle era otra mujer. Era Sara Arenales, la mujer de Calero, que tenía varios meses de absoluta desaparición. Ahora reaparecía tan tranquila enfrente de la puerta del billar, la muy inoportuna, a las nueve y cuarto de una noche de inminentes lluvias. Diciendo Buenas noches, exhibiendo un semblante despreocupado y casual, esbozando una sonrisa de lo más normal. Calero tuvo un titubeo, avergonzado por el fuerte olor a rincones íntimos que le había quedado impregnado en ambas manos. Pero reaccionó, No te quedés ahí parada, Sara, pasó adelante, entrá, le dijo.

No quisiera interrumpirte, si estás demasiado ocupado, dice Sara. Pues francamente sí, le respondió Calero, mientras le echaba un reojo a la otra, que sentada junto al teléfono estaba tratando de estirarse la falda hacia las rodillas, medio enmascarando sus tetas desnudas, empuñando una blusa ajada, poniendo cara de estar de visita y de apenas haber acabado de colgar el aparato.

Las dos mujeres se sentaron frente a frente, aunque a una distancia considerable. Como si esperaran que Calero las presentara. Pero él no dijo nada. Qué me importa que se vean, pensó él, que se careen, que se cacareen y que se piquen la cresta, si ellas quieren, total yo no las he llamado ni le he dado cita a ninguna. Ellas son las que me vienen a buscar.





La angustiada telefonista pasaba todos los días frente al billar, caminando por la acera junto con su marido y sus dos niñas. Sin decirle ni adiós a Calero. Mientras que Sara, aunque alguna vez había sido su mujer, sin que hubiera nunca dejado de serlo formalmente, pero tenía aquella manía de desaparecer por seis, por ocho meses, sin dejar noticias, sin mandar cartas ni telegramas, sin molestarse en hacer siquiera una llamada por teléfono. Durante ocho meses Calero no había sabido nada de la vida de Sara Arenales, absolutamente.

Para reaparecer precisamente en esa noche y en aquel momento, tan tranquila como si viniera de la pulpería de la esquina, como si hubiera salido apenas hacía diez minutos para hacer algún mandado. Por mí no te incomodés, dice Sara, quería sólo pasar a saludarte, pero siendo que estás tan "ocupado", mejor me voy. E inmediatamente comenzó a caminar hacia la puerta de salida. Ya en el portón, con la manija del pasador en una mano se había vuelto. Ahí nos vemos otro día. Llamame por teléfono, dijo al despedirse, vos sabés el número de la casa de mi tía Fidelina.

Después la telefonista ansiosa está sentada en un taburete, con las piernas abiertas, pero vestida. Mira de frente, gesticula, argumenta de acuerdo a cierta noción que procura ocultar. Abre los labios y muestra una lengua y unos dientes que Calero tampoco había nunca imaginado. Era agradable verla sentada ahí, desenfadada, tranquila, inocente, como si absolutamente nada hubiera sucedido, apenas diez minutos después de haber permitido que Calero le sobara toda la cuenca hidrográfica del río Prinzapolka.

Además, dice ella, me gustó. Pero ahora tengo que irme. Mi marido puede haber regresado, y se pone furioso cuando viene y no me encuentra en la casa.

Y sin decir más salió por la misma puerta por donde había salido Sara.

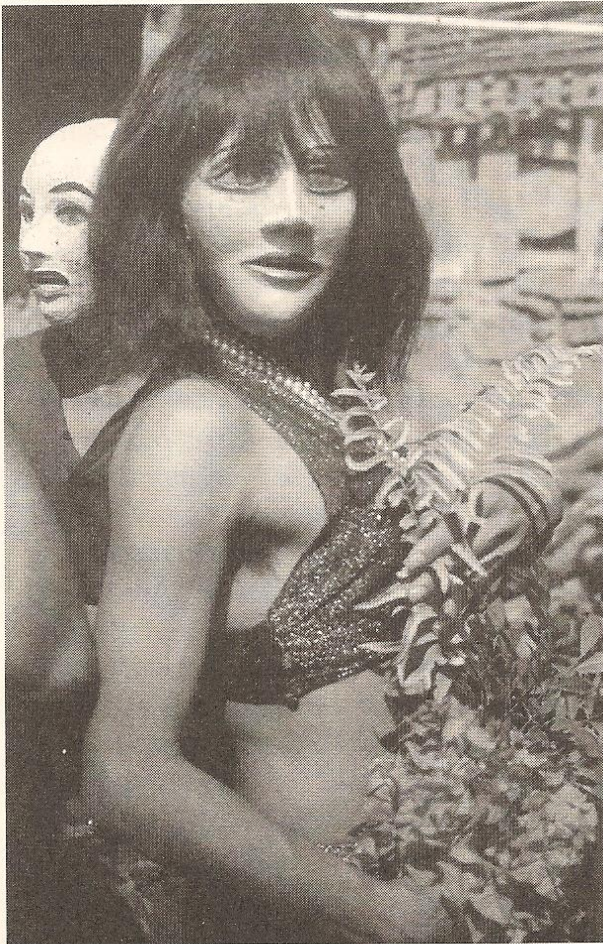
Calero quedó solo en el billar, alzó los hombros, siguió contando botellas y apilando cajillas, en lo suyo, como si no hubiera existido ninguna interrupción de su rutina. Afuera se oían correr y rodar unos abruptos aletazos de viento. En el horizonte relámpagos y culebrinas iluminaban el cielo con unos fugaces ramajes eléctricos. Cuando Calero terminó de hacer su trabajo, apagó las luces del billar, y guiándose con un foco de baterías fue a acostarse en un catrecito de campaña que desplegaba detrás del bar, entonces se escucharon sobre el techo los recios goterones del primer aguacero de aquel invierno.

## Pedro León Carvajal



# *El torovenado:* un lugar donde pactar con el demonio

o El cochón excluido de *la ciudad letrada*



Erick Blandón  
University of Pittsburgh

El miércoles 4 de Abril del año 2001, la edición de internet de *El Nuevo Diario*, consignaba las reacciones de la iglesia católica, de representantes de los partidos políticos y de los poetas nicaragüenses ante la noticia de la legalización del matrimonio entre homosexuales en Holanda. “Digno de vituperio”, decía el título, extraído de las supuestas declaraciones del cardenal Miguel Obando Bravo. Invocando la Biblia, tanto el religioso como José Antonio Alvarado —político liberal entrevistado— condenaron el asunto respondiendo al periodista Edwin Sánchez, quien formuló sus preguntas, desde una posición ético-luterana. El poeta sandinista Francisco de Asís Fernández, según el reportaje, se mostró incapaz de dar una opinión, “sacó miles de trabas, se podían contar en su expresión una por una. Aspiró la boquilla de su cigarrillo con intensidad, caminó, dio vueltas. Se miraba inconforme”. Todos ellos representan a los distintos grupos que conforman lo que Angel Rama denominaba *la ciudad letrada*, la que por cinco siglos ha sido presa del pánico homosexual. El tema produce el horror de lo abyecto, de eso que se repudia porque de alguna manera nos



alcanza, como las heces que siendo nuestras nos dan asco y provocan rechazo; como un crimen que perturba la identidad, el sistema y el orden, diría Julia Kristeva. El cardenal, fue tajante: “debemos condenar estas cosas y ojalá que los nicaragüenses no tratemos de imitar estos malos ejemplos”; y llevó al extremo su intolerancia con la amenaza de poner en la calle cien mil personas a protestar si algo así ocurriera en la Nicaragua globalizada.

Oviedo, en el siglo XVI, condenó en sus crónicas las prácticas sexuales entre indios e indias del mismo sexo y escribió espantado sobre el orgullo con que algunos portaban dijes de oro en los que aparecía la figura de dos hombres en el acto de la penetración anal. El cronista informa al rey que en una fundición destruyó una de aquellas figuras para quedarse con el oro;<sup>1</sup> pues a él lo que le repugnaba era la representación no la preciosa materia de la que estaba hecha. Los europeos tenían una idea de la sexualidad diferente de la de los indo-americanos; pero por la fuerza impusieron sus cimientos religiosos epistémicos, y desde entonces se naturalizó lo que fue producto de una implantación cultural; y se declaró contra-natura lo que no se ajustaba a la pastoral católica.

En el presente trabajo me remonto al momento en que se produce ese implante de los ideogramas jurídico-católicos en nuestra historia, mediante los cuales el homosexual, devino sujeto de discriminación social, y la resignificación de tal estigma dentro del carnaval del *Torovenado*, como lugar de enunciación de las diferencias étnicas y sexuales. Se trata de un instante de liberación, de una

fuga del mundo opresor, porque luego se vuelve al orden vigente; en consecuencia me valgo de algunos dispositivos teóricos provenientes de Mikhaíl Bajtín, Roberto Matta y Helena Lúcia que me permiten explicar el carácter efímero del carnaval. Me apoyo en los conceptos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, sobre la máquina de guerra “extrínseca al Estado que trata al guerrero como potencia anomal” (252), porque me permiten explicar el componente brujo que encuentro en las celebraciones del *Torovenado*; y porque aquí se ven como *manadas nómades* a diferentes sujetos, que en una multitud tendrían sus propios matices: los homosexuales, los indígenas y los jóvenes que combatieron a la dictadura somocista. También me valgo de su concepto de *devenir*, para entender cómo operan los disfraces de animal o de mujer; porque si hablamos de devenires hay necesariamente que tener presente la condición molecular de estos, que el devenir no consiste en la imitación de un sujeto o en la adopción de relaciones formales. Para Deleuze y Guattari, “devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido el devenir es el proceso del deseo” (275). Finalmente, resalto la dialogicidad entre las culturas subalternas, porque siendo el *Torovenado* un producto efímero de la cultura popular de Masaya, da cabida a la expresión de los homosexuales, en contraste con la posición excluyente de *la ciudad letrada*.

<sup>1</sup> Vid. Pérez Valle 1977 Vol I, 82-3



### El cochón: un constructo cultural

La cultura nicaragüense tiene en elevada estima el rol del “macho”, el activo que penetra el cuerpo femenino de la mujer o el feminizado del homosexual pasivo, ese que carga con el estigma, bajo la etiqueta peyorativa de “cochón”.<sup>2</sup> El prestigio social es para el “macho” que toma distancia pública del cochón, al que se confina al espacio privado, donde debe esconder su vergüenza. Es que la homosexualidad en Nicaragua tiene en común con otros países de América Latina<sup>3</sup>, la diferencia que culturalmente la distingue de la de los países anglo-europeos. El ser un macho activo que penetra a hombres o mujeres es signo de prestigio en Nicaragua, igual que en México, “donde el género e identidad

---

<sup>2</sup> Sobre el origen de esta palabra no se ha llegado a ningún acuerdo. Roger Lancaster sostiene que uno de sus informantes le sugirió que probablemente se derivaba de *colchón* “matress”, porque “You get on top of him like a matress” (239). Esta versión la recoge como verdadera Almaguer (258); pero resulta improbable, porque el uso del colchón es relativamente reciente, se introduce con la vida moderna; téngase en cuenta que, todavía a principios del siglo XX los nicaragüenses, en su mayoría, dormían sobre petates. Algunos lexicólogos han sostenido que se trata de un galicismo por *cochón*, pero considerando la escasa circulación de la lengua francesa en Nicaragua, se hace casi imposible determinar el punto de contagio con la cultura popular. Más acertada parece la argumentación de Arellano: “No creo que cochón proceda de cerdo en francés (*cochón*), sino de *cuilón*: nombre que en el siglo XVI se daban entre sí los indígenas, según el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. Mejor dicho era el sustantivo/adjetivo con que los nahuas de Nicaragua denominaban al invertido”. Sus sinónimos en el habla popular son igualmente peyorativos como los que apunta Arellano: “Culero, Culista, Culiolo, Florindo, Floripondio, Hueco, Loca, Mamplora, Marica, Maricón, Mariposa, Naco, Pato, Patriarca, Patricio, Rueda, Tuerca, Tureca, Zurdo” (1998 25).

<sup>3</sup> Vid. Brad Epps.

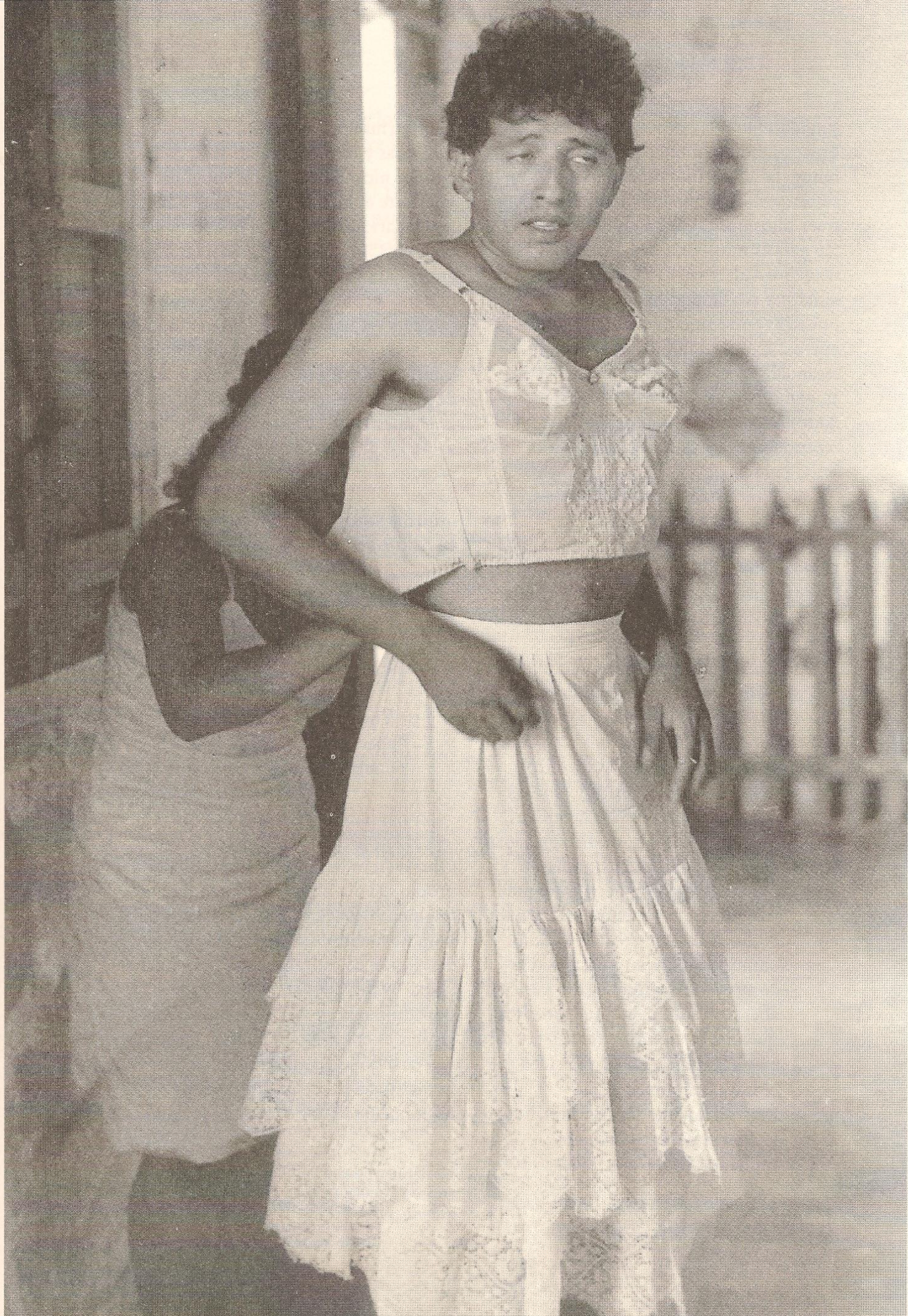
heterosexual no corren riesgo por un acto homosexual si se juega el rol de penetrador” (Almaguer 260 traducción mía). Por lo tanto, éste —que también es llamado hombre-hombre— no es víctima del escarnio social que condena al sujeto “pasivo” o afeminado<sup>4</sup>. De manera que en el caso particular de Nicaragua, la opresión social y política que se ejerce sobre los homosexuales es diferente de la que se inflige a los anglo-europeos. Roger Lancaster, como se sabe, ha iluminado el tema puntualizando que, “[e]l estigma del cochón se aplica en su estricto y más limitado sentido, a una relativamente escasa minoría de hombres: aquellos que son los participantes pasivos en la penetración anal” (Lancaster 243, traducción mía). El sustantivo/adjetivo “cochón”, tiene una profunda carga ofensiva, que se emplea con frecuencia para denigrar a los homosexuales pasivos, pero también para desacreditar a cualquier hombre señalado de cobarde. No hay palabra en el habla nicaragüense más empobrecedora del prestigio varonil que cochón; la cual en las plazas, calles o mercados, puede hacer a un pandero desatarse con toda una retahíla infamante y devastadora, como: “Cochón, mamplora, roba-huevos, roba-gallinas, bota basura, caites a tuto, pepena cabo, chamarra al hombro, brocal de esquina...” (Peña Hernández 2000).

En la “Introducción dialéctica” a su propia traducción de *El Güegüense o Macho-Ratón* (1973) Alejandro Dávila Bolaños, hace un sumario de la tenaz resistencia de los indios al dominio español, destacando “la primera gran huelga de úteros del mundo” mediante la cual, según cita a Gómara, los indios “no dormían con sus mujeres para que no

---

<sup>4</sup> Ver: Roger Lancaster, pag: 250







singularidad de la protesta para Dávila Bolaños radica en que “preferían renunciar al *instinto primario de perpetuarse* en el espacio-tiempo, antes de traer hijos que vivieran en la indignidad” (15 énfasis mío); pero no dice qué tipo de sexualidad alternativa realizaban para satisfacer sus deseos y evita mencionar las prácticas entre sujetos indoamericanos del mismo sexo (hombres o mujeres) que escandalizaron al cronista Oviedo. Para él, como para el cardenal Obando y José Antonio Alvarado, la función reproductiva era la única motivadora de la actividad sexual.

No obstante, un año después, en su libro *La medicina indígena precolombina de Nicaragua*, publicado en 1974, incluye el “homosexualismo” entre las enfermedades (patológicas y morales) que padecían los nativos, en los términos siguientes:

Estas sociedades belicosas, tremendamente celosas de su habitat, costumbres, ritos idioma, adoración de sus dioses y en general, que tuvieron un alto grado de coraje, probado ante la agresividad del medio hostil en que les tocó vivir, no fueron ajenas al *homosexualismo* y aún hasta parece que se practicó con alguna frecuencia, tanto entre los varones como en las mujeres. Ignoramos - como se ignora en nuestros días - cómo el individuo llegaba a ser un aberrado sexual, aunque sabemos que una de las primeras señales de esta desviación, se manifestaba por el muy poco interés que mostraban ante las cosas relativas a la guerra y a los sacrificios humanos (70).

La información sobre las prácticas religiosas y costumbres sexuales de los nativos nicaragüenses, fue obtenida mediante el interrogatorio que el religioso mercedario Francisco de Bobadilla llevó a cabo en 1528, por encargo del temible gobernador Pedrarias Dávila<sup>5</sup> que pretendía conocer hasta dónde eran paganos los indígenas. El contexto fue el de un vencedor, interrogando con sus intérpretes, a los vencidos. En ese acápite de *Medicina indígena nicaragüense*, hay una muestra de las preguntas y respuestas sobre las prácticas sexuales anómalas, que ruesulta ilustrativa para comprender la forma y el contexto en que se obtuvo la información:

En el interrogatorio del P. Bobadilla, hay una alusión concreta de este *vicio* y castigo: Fraile:-¿*Qué pena dan al ques puto, el que vosotros llamays cuylón, si es el*

*paciente?*

Yndio:- Los muchachos lo apedrean, é le hacen mal, e le llaman bellaco, é algunas veces mueren del mal que le hacen (cursivas mías 71).

Observemos, en primer lugar, que el propio Dávila Bolaños al introducir el fragmento del cuestionario trata la homosexualidad no sólo como la desviación de un “aberrado”, también le llama “vicio”. Por su lado, el fraile Bobadilla supone que su concepto de justicia es el mismo del indio, a pesar de que cuando le pregunta si tienen justicia que castigue los delitos, el cacique responde que no. Formula la pregunta en

<sup>5</sup> Vid. Miguel León Portilla. *Religión de los nicaraos. Análisis y comparación de tradiciones culturales nahuas.*



un contexto específico, después de los delitos de homicidio y hurto, entre los de incesto, prostitución, violación y adulterio (en Pérez Valle 1976 340-1). La pregunta del fraile está formulada para obtener una respuesta condenatoria del homosexual pasivo, el padre Bobadilla exonera al activo en la penetración e induce a su interlocutor a que le informe cómo se penaliza al otro. Presupone que la homosexualidad pasiva es un delito entre los indoamericanos de Nicaragua, que merece una pena y esa presuposición no puede ser negada ni cuestionada por el interpelado, porque está colocada en la estructura sintáctica de la pregunta. Obliga al sujeto subalterno a responder con la información que él desea oír: castigo. Pena de muerte para uno de los dos que con su sexualidad anómala interrumpen la reproducción de la especie.

El interrogatorio completo de Bobadilla está incluido en la *Historia General y Natural de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo<sup>6</sup>. Ha sido trabajado con conceptos procedentes de una cultura distinta a la del indio; se trata de un texto editado, que se vuelve sospechoso por su extremada precisión, como si de un interrogatorio policial se tratara. En él se obtienen respuestas condensadas, sin las circunlocuciones propias de la oralidad, de cuyas marcas ha sido limpiado para convertirlo en un texto escrito. Debó pasar por varios filtros antes de ser publicado por Oviedo, sin contar con el circuito que recorrieron las preguntas y respuestas en el momento de su producción oral: el fraile, los intérpretes, los indios, y viceversa. Uno se pregunta ¿cuánto de las respuestas reales

<sup>6</sup> Vid. Pérez Valle, Eduardo. Edit. *Nicaragua en los cronistas de Indias: Oviedo*. 310-53

se corresponde con las equivalencias para cada una de las culturas confrontadas? Por último, hay que tener en cuenta que el testimonio que ha llegado hasta nosotros sólo lo conocemos en español, y que no hay forma de saber cuáles fueron las respuestas del indio en su lengua original<sup>7</sup>. Nunca tendremos el testimonio de la verdad del indio, sólo nos ha quedado la versión contaminada con los ideogramas de los misioneros, los que sin ninguna problematización hizo suyos el marxista Dávila Bolaños; porque él, letrado al fin, compartía con “los intelectuales reaccionarios” que adversaba políticamente, la misma visión de sexualidad y género. La homosexualidad mediante esa construcción que se funda en el cuestionario de Bobadilla, devino pecado que condena la iglesia, desviación que denuncia José Antonio Alvarado, enfermedad para Dávila Bolaños y pánico que deja sin voz al poeta Francisco de Asís Fernández. Es el amor que no se nombraba en la literatura antes de 1994<sup>8</sup>. Se le maldecía. Se sublimaba. Llena la nota roja de los periódicos.

### **Los torovenados: hombres disfrazados de animal o de mujer**

En el carnaval del “Torovenado”, los hombres se visten de mujeres, se disfrazan de animales, parodian la vida diaria de la ciudad. Es un desfile que se origina en el barrio indígena de Monimbó y que recorre las principales calles del barrio hasta invadir por completo las avenidas de mayor movimiento en la vecina ciudad de Masaya. En rústicas carrozas improvisadas se representan cuadros vivos en los que se satiriza a los

<sup>7</sup> Agradezco al lingüista Jorge Porcel, cuyas observaciones guiaron mi análisis.

<sup>8</sup> Vid. Blandón, Erick. *Misterios Gozosos*. Managua: Editorial Vanguardia, 1994.



sectores hegemónicos de los ámbitos políticos, religiosos, sociales y económicos. La parodia se centra en los temas de actualidad que más han ocupado la atención de la opinión pública. Los hay que simplemente parodian a la mujer usando el disfraz femenino como forma esencial del ridículo, en un contexto donde la antropofagia machista se harta hasta el empacho de los roles que tradicionalmente le asigna al sujeto mujer. No obstante, tales analogías que serían inconvenientes al devenir, en el desorden/ordenado del carnaval, el deseo atraviesa las subjetividades de muchos de los individuos participantes: deseo de pactar con el animal interno, más allá del disfraz, deseo de soltar la sexualidad reprimida. Sobre todo, deseo de enunciación, donde entran a circular a diferentes ritmos y velocidades, las partículas moleculares que constituyen dichas subjetividades. Se va al encuentro del animal anterior a la domesticación, se deja emerger al deseo sin que haya censor que discierna entre homosexual o heterosexual. Nada más el deseo. Por eso el cuerpo masculino que se contorsiona casi desnudo, que se vuelve "loca". Esos son los devenires, los que nos conciernen.

Las celebraciones de San Jerónimo en Masaya, Nicaragua, duran más de tres meses y en ellas pueden apreciarse dos fases: la primera que culmina con una procesión dentro de los cánones religiosos del catolicismo sincrético del "Nuevo Mundo": liturgia eclesíástica y fiesta popular de tradición indígena. La otra se abre más a la expresión pagana cuyo clímax paródico es el *Torovenado*, una guasa carnalera que tiene lugar el último domingo del mes de octubre, cuando ha concluido la celebración religiosa. "Los hombres para agrandar a San Jerónimo se visten de mujer. Esos son los 'toro-

venados" (Palma 106), que también se disfrazan de animales. El disfraz en esta fiesta ha sido su característica, lo ambiguo, lo polivocálico. Pero el travestismo, según Milagros Palma, ha ido evolucionando desde cuando se trataba nada más de hombres cubiertos con el cuero de un tigre, enmascarados, bailando mientras los sorteaba una mujer vieja, vestida con el cuero de un venado; pasando por los disfraces para remedar a las mujeres en sus diferentes actividades ciudadanas; a las sátiras de los años setenta, cuando se ridiculizaba a las autoridades religiosas en un burdel, junto con los estudiantes y profesores de colegios exclusivos; o Jesucristo representado como super estrella; hasta los años ochenta, cuando la parodia tenía un fuerte contenido político en contra de la intervención militar de los Estados Unidos en el país, y las figuras relevantes eran Ronald Reagan, Jean Kirkpatrick; pero también Fidel Castro, e incluso los líderes sandinistas. La risa funciona así como el arma de los que están debajo de la autoridad, del poder, al que no tienen acceso, pero que lo penetran y descontrolan, como apunta Lúcia Helena, con "discursos discontinuos y repentinos" (29).

#### **De la vieja del volcán a San Jerónimo doctor**

San Jerónimo de acuerdo con la leyenda vivió una vida carnalmente desenfrenada y, al final, para purificarse se fue al desierto, donde vivió dentro de una cueva oyendo los tormentos de los condenados y sanando con hierbas las enfermedades de los pobres. El se mortificaba dándose golpes en el pecho con una piedra hasta hacerse sangrar. Pero un día cayó en la tentación de pecar sexualmente con una seductora mujer que lo provocaba. Era el diablo travestido de mujer, con quien Jerónimo tuvo relaciones sexuales; pero se



arrepintió y el fuego y los tormentos lo santificaron.

La imagen del santo venerado por los pobladores de Masaya y Monimbó es la de un hombre decrepito hincado, semidesnudo, de largas barbas blancas, con el cuerpo ensangrentado por los golpes que se da en el pecho con una piedra. Junto a él hay un león manso en la solitaria montaña. ¿Qué tiene que ver este doctor de la iglesia elevado a los altares con un carnaval de disfrazados de animales y de mujeres? La respuesta puede ser muy simple: que un campesino un día ofreció al santo pagar la promesa de organizarle una procesión de disfraces, si le concedía el milagro de cazar al tigre que diezmaba su ganado; y que a partir de entonces se llegó hasta la época actual, a la forma que Enrique Peña Hernández lo describe:

Los torovenados van en pequeños grupos, en parejas o simplemente solos, según convenga a la mentalidad de sus caracterizaciones. Llevan toda suerte de disfraces. La mayoría trata de imitar o ridiculizar a algún personaje de la localidad, del país o del extranjero. Visten trajes viejos o anticuados, portan paraguas rotos y carteras pasadas de moda y se ponen innumerables adornos y aditamentos que no guardan ninguna relación con el traje y más bien desarmonizan. El rostro se lo ocultan con máscaras de cartón, madera, guacales o cedazo. Algunas máscaras representan la cara del personaje ridiculizado. Son tipos estrafalarios y extravagantes. Hacen gestos, muecas y payasadas, para divertir al público (Peña Hernández 82).

Y que, como me dice Carlos Alemán Ocampo mientras almorzamos, con la asistencia de famosos cochones de Managua como La Sebastiana<sup>9</sup>, las parodias con vestidos de mujeres, que Peña Hernández no menciona, tomaron la forma de carnaval *gay*. Pero... ¿no hay ahí la superposición de un arrepentido canonizado por la iglesia, sobre una divinidad de los indígenas? ¿No se trata acaso de la vieja del volcán Masaya, de la que habla Oviedo? Los rasgos físicos para comenzar no me contradicen y la omnipotencia se corresponde con la de San Jerónimo, a quien sus devotos alaban como a “el que todo lo puede”. Veamos lo que dice el cronista:

Oy deçir á aquel caçique de Lenderi que avia él entrado algunas veçes en aquella plaça donde está el poço de Massaya con otros caçiques, é que de aquel poço salia una mujer muy vieja desnuda, con la qual ellos haçian su monexico (que quiere deçir conçejo secreto) é consultaban si harian guerra ó la excusarian ó si otorgarian treguas á sus enemigos; é que ninguna cosa de importancia haçian ni obraban sin su paresçer é mandado; e quella les deçia si avian de vençer ó ser vençidos, é si avia de llover é cogerse mucho mahiz, é qué tales avian de ser los temporales é subcessos del tiempo que estaba por venir, é que asi acaesçia como la vieja lo pronosticaba. É que antes ó despues un dia ó dos que aquesto se hiçiesse, echaban allí en

<sup>9</sup> Comerciante de los mercados, donde vendía refrescos, fue muy popular en los años cincuenta y sesenta por su atractivo físico y por sus atuendos femeninos.







algunas mugeres é muchachos é muchachas; é aquellos que assi sacrificaban, yban de grado á tal suplicio. É que despues que los chripstianos avian ydo á aquella tierra, no queria salir la vieja á dar audiencia á los indios sino de tarde en tarde ó quassi nunca, é que les decia que los chripstianos eran malos é que hasta que se fuessen é los echassen de la tierra, no queria verse con los indios, como solia. [...] Yo le pregunté que despues que avian avido su conçejo con la vieja ó monexico qué se hacia ella, é qué edad tenia ó qué disposicion: é dixo que bien vieja era é arrugada, é las tetas hasta el ombligo, y el cabello poco é alçado hacia arriba, é los dientes luengos é agudos, como perro, é la color más oscura é negra que los indios, é los ojos hundidos y ençendidos; y en fin él la pintaba en sus palabras como debe ser el diablo. Y esse mesmo debia ser é si este decia verdad, no se puede negar su comunicacion de los indios é del diablo. É despues de sus consultaciones essa vieja infernal se entraba en aquel poço, é no la vian más hasta otra consulta. (Oviedo, en Pérez Valle 1976, 391-2)

Un doctor de la iglesia en vez de la fuerza mágica a que apelaban los antiguos habitantes de la región. Por eso los devotos lo siguen venerando como al brujo que cura prodigiosamente, y lo exaltan al vitor de:

Viva el Doctor San Jerónimo  
 Viva el que todo lo puede  
 Viva el que todo lo cura  
 Viva el que cura sin medicina

(En Alemán Ocampo 118).

Invocan al intelectual orgánico de la comunidad, al que maneja los saberes locales, en esos pueblos donde la magia tiene una extraordinaria gravitación sobre los pobladores<sup>10</sup>. ¿Se trata de aquella mujer del volcán convertida por los misioneros en santo y varón, en el doctor San Jerónimo? Deleuze y Guattari sostienen que la iglesia no cesa de quemar a los brujos “o bien de reincorporar a los anacoretas en la imagen dulcificada de una serie de santos que ya sólo tienen con el animal una relación extrañamente familiar, doméstica” (1997 253). Diríase que los evangelizadores operaron al sustituir una divinidad por otra, ante prácticas indígenas de devenires-animales para reprimir el componente brujo e instaurar “todo un sistema de tribunal y de derecho adecuado para denunciar los pactos con el demonio” (Deleuze y Guattari 1997 252-3).

En el video, *El que todo lo puede*, filmado en 1996, el escritor Julio Valle-Castillo, originario de Masaya, coloca el origen del disfraz femenino en la cultura greco-latina; y el hecho de que los promesantes llamen a San Jerónimo el “doctor que cura sin medicinas” en un equívoco que confundiría al “Doctor de la Iglesia”, al “que tradujo la Vulgata”, con un médico que ejerce la medicina occidental. Hay en esa explicación letrada la urgencia de atribuir prestigio a los componentes brujos y travestís afiliándolos a la tradición culta de Europa, para hacer pasar “lo anómalo” como normal. Y esos hombres, ¿se disfrazan para imitar al animal o para extraer de él

<sup>10</sup> Diríá y Diríomo, de la región de la Manquesa, son conocidos como “los pueblos brujos” y son vecinos de Monimbó y Masaya.



la bestia? No, dirían Deleuze y Guattari, su realidad radica en ellos mismos no en el animal, eso que cuando se apodera de nosotros “nos hace devenir, un *entorno*, una *indiscernibilidad*, que extrae del animal algo común, mucho más que cualquier domesticación, que cualquier utilización, que cualquier imitación...” (280). En tanto, la borrachera, elemento constitutivo de la masculinidad nicaragüense Valle-Castillo la explica como norma de comunicación con la divinidad en el ritual precolombino. Es “natural”, goza de la sanción inherente a lo normal. No se problematiza porque también fue costumbre “occidental”.

#### **El toro lerdo y el venado listo**

*El Torovenado* ha sido visto hasta ahora, por la tradición letrada, como producto del mestizaje cultural, donde se funden las diferencias entre el indo-americano y el europeo, para dar lugar a una nueva identidad: la nicaragüense. Se obvia la realidad de una cultura parodiando a la otra. La del estado, religión y costumbres del ladino que el indio carnaliza. No se reconoce ahí que a la persistencia pluri-étnica se agrega la diferencia sexual. *El Torovenado* no es, tampoco, cifra de un proceso transculturador, como el que define el cubano Fernando Ortiz, porque en la combinación de uno y otro símbolo no hay síntesis dialéctica, o contrapunto armonioso, sino la reunión de dos contrarios antagónicos, que se repelen. El toro vino de Europa con el conquistador, que dominó e impuso su civilización; el venado, es propio de tierras de Mesoamérica, representa la cultura aborigen, la que fue sometida por la fuerza, pero que no cesa su resistencia, como expresa —con lúcida sencillez— en el mismo video un entrevistado a quien sólo se conoce como el mayordomo de la

cofradía que organiza la fiesta. Sin embargo, hay un insoslayable significado homoerótico en la fusión del animal viril por excelencia, el toro firme y el venado fugaz, ambos del mismo sexo. Esa carga erótica está en la asociación de la fuerza del toro con la levedad del venado, su ligereza, su fragilidad sensual. El nombre nos remitiría a una figura dual: activa/pasiva. ¿Acaso el “hombre-hombre” y el cochón? El toro desde la más remota antigüedad se asocia a lo viril, a lo masculino, lo genital: el toro que raptó a Europa... llegó de España. El venado pasivo es América, para representar sexualmente el acto de posesión que significó la Conquista<sup>11</sup>. El novelista Carlos Alemán Ocampo, que también estudia las tradiciones y la lengua, puntualiza el vocablo en los siguientes términos:

El Torovenado es un sincretismo mítico-religioso: el toro, español altivo, bruto y fuerte. El venado, es el poder mítico indígena: sagaz, listo, inteligente, difícil de atrapar. Uno se lleva a casa como buey [castrado], el otro sólo muerto. Y allí en ese sincretismo es donde indudablemente tiene sus raíces el nombre. En algunos lugares de México, por lo menos entre los mazatecos se celebra la danza del venado con mucho brío y se trata de imitar sus movimientos, su energía, su vivacidad, se trata de reproducirlo poseyéndose (sic) de venado, de audacia y listeza frente al conquistador español de cruz y espada que se sentía toro fuerte, agresivo y dueño del rebaño de vacas, preñador, padrote; contra el venado que preña a la carrera,

<sup>11</sup> Vid. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.



corriendo el macho y corriendo la hembra, en juego por las laderas de la Laguna de Apoyo, de arriba abajo el macho ensarta a la hembra en alegre carrera. Son dos proyecciones frente a dos animales atávicos que se funden en la fiesta mítico-religiosa en donde se traslapan las imágenes con los ídolos, los mitos con los mitos y los ritos, en la procesión se fundieron el toro y el venado. Aunque el nombre está compuesto de dos vocablos españoles, el origen es indo hispano (121).

Alemán Ocampo yuxtapone las imágenes de los dos animales machos en su relación sexual con la hembra, en la que saldría victorioso, por ágil y astuto, el venado frente al semoviente lerdo. El sagaz venado que penetra y preña “a la carrera” como alegoría del padre irresponsable, el que en la cultura machista se jacta de los hijos —bastardos o no— que abandona. Si se trata de exaltar al venado como “macho” habría que añadir que culturalmente se celebra al penetrador, no importa cual sea el sexo de su pareja. No obstante, como se verá más tarde, llevaría razón Alemán Ocampo cuando concluye que “en la procesión se fundieron el toro y el venado”, pero a condición de que no se olvide que ésta es una fiesta efímera, un carnaval, que necesariamente nos remite de nuevo a la normalidad, al orden institucional, heterosexista.

#### **Un lugar en la cultura popular para lo cochón**

En el *Torovenado* entra a figurar de manera inequívoca la homosexualidad masculina camuflada en épocas anteriores y terriblemente censurada por la sociedad, para decirlo con palabras de Milagros Palma. Los homosexuales que en la vida

pública, como ya vimos, son objeto de burla y escarnio por el heterosexismo hegemónico, reconocen el espacio del *Torovenado* como el momento para proclamar con orgullo su diferencia; porque el que participa ahí es el que carga el estigma de cochón. De modo que los homosexuales, con la complicidad y apoyo de sus amigos y familiares, la solidaria comprensión de sus madres (en Jaugey), reivindicán sin medro alguno su cochonería. Han hecho del *Torovenado* su lugar de enunciación resignificando el estigma que los excluía. No más etiqueta de afrenta sino símbolo de orgullo, lo cochón. En el video de Florence Jaugey, una mujer de Monimbó comparte el orgullo de su hijo maquillado, ataviado en traje de “Miss”, es la “Reina del Torovenado”. La madre complacida lo mira “elegante” reconoce en el travestido, su lejana juventud, cuando ella se “arreglaba” para las fiestas, acaso porque — como diría Severo Sarduy— el travestí dobla a su madre, “no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe — y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto” (1267).

El *Torovenado* se convierte en el escenario de los homosexuales de origen indígena o de otros grupos subalternos, económicamente colocados en el nivel de ingresos y consumo más bajo; pero a él también acuden, como espectadores, homosexuales de distintos estratos económicos y sociales que viajan de todas partes del país, en lo que sería el único sitio de convergencia pública, donde se encuentran los homosexuales nicaragüenses, sin diferenciaciones de clase social, étnica, política o económica, porque el carnaval es de todos. No hay un orden de entrada, como en un palco de





teatro o en un evento ordenado por la rutina, el mundo social ahí representado tiene una intensidad mayor y mucho más abierta de la que el sistema de clasificaciones permite en la vida diaria (Matta 90). Como se verá más adelante, incluso la diferencia entre participantes y espectadores se disolverá gracias a los brincos, al contacto corporal, pero sobre todo al atractivo homoerótico.

La revolución sandinista, cualquiera sea el duelo o la melancolía que nombrarla nos provoque, fue el contexto en el que el carnaval del *Torovenado* se afirmó como lugar de enunciación pública de la homosexualidad nicaragüense. Pese a que —según afirma el dramaturgo y etnógrafo Allan Bolt— “la visión anti-indígena se mantuvo, y por lo tanto el

rechazo a los ‘excesos’ del *Torovenado* en Masaya, a los de San Sebastián en Diriamba y a los de Santo Domingo en Managua”<sup>12</sup> (correspondencia personal). El *Torovenado* se convierte en un momento de escape de la opresiva masculinidad heterosexual, en el que dialogan las diferentes sexualidades, y donde el homoerotismo se convierte en polo de atracción de todos: homosexuales y heterosexuales. Es preciso, entonces, hacer una lectura de los diferentes gestos homoeróticos que el carnaval permite en esa dialogicidad donde coexisten, en un mismo plano, los individuos que por razones de su sexualidad no convergen públicamente en los mismos espacios durante el resto del año.

Los cochones que concurren cada año a expresar, travestidos, públicamente su diferencia en el *Torovenado*, participan, como promesantes de San Jerónimo, pero no para pedir que “el doctor que todo lo puede” los cure de ese “mal” patologizado y psiquiatrizado desde el siglo XIX por la cultura occidental. Llegan para celebrar su homosexualidad, a proclamar con orgullo su diferencia. Comparten un espacio marginal, habida cuenta la discriminación social del indio y del mestizo subalterno, que participan en las fiestas. Allí van los homosexuales, a lo mejor a pagar tributo a quien bailó con el demonio, ese otro travestí. Lo seguro es que, sin saberlo, acuden disfrazados de mujer para rendir

<sup>12</sup> Se refiere a las fiestas que se celebran en esas ciudades en honor de sus santos patronos.



culto a la vieja de la que nos habla Oviedo, a la que —digámoslo de una vez— en una operación transexual, los misioneros españoles convirtieron en San Jerónimo. Así se disuelve lo masculino mayoritario y se subvierte el orden heterosexista. Se erosionan los cimientos religiosos-epistémicos.

### La potencia efímera de la risa

Se sabe que organizar, regular, controlar, asegurar la continuidad del orden son atribuciones de la religión y el estado. El discurso trascendente, mediante el cual se asegura el temor de la especie humana al castigo en la otra vida es tarea de la religión. Vigilar la observancia de la ley, la ejecución de la pena en el seno de la sociedad es una función del estado. Sus discursos correctivos se fundamentan en una moral que al sujeto le llega mediante una racionalidad impuesta desde afuera, pero ante la cual se doblega. Surge así — en el individuo reprimido por la moral, la religión, las leyes, el estado, la familia, la escuela, la comunidad, la cultura— el imperativo de encontrar líneas de fuga que le permitan salirse de tales controles, romper momentáneamente las amarras que lo sujetan a ese orden rígido. Para ello la risa. Válvula de escape, contra la que esos aparatos no pueden hacer nada; por el contrario, se transforman en su alimento durante el carnaval. Dichos aparatos son inalterables en los gestos solemnes y serios, conque garantizan la certeza del establecimiento, la estabilidad de la cultura, procuran el sentido recto de las palabras, rechazan lo ambiguo, se atrincheran en una gramática que ordena y regula las vidas de los sujetos bajo su dominio. Se sustentan en la ideología de la seriedad. Son monológicos. Sus contornos perfectamente definidos. Desde el mundo clásico, afirma Mikhaíl Bajtín, “la seriedad es oficial y autoritaria y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones” (86); por eso mismo es vulnerable a la burla, a la parodia, a la risa que libera momentáneamente de la opresión a los que la padecen. He ahí las leyes satirizadas, la autoridad parodiada, las carcajadas en las

narices de los agentes del orden. Pasto antropofágico, los representantes del Estado o del clero, como fuerzas autoritarias que presionan y discriminan. Hay en su interior un germen devastador que los corroe cuando caen en el dominio de la parodia. Ese factor corrosivo es su doble moral: la no-correspondencia entre el discurso y la vida cotidiana. Pero la risa como remedio para que surta efecto requiere de una corta duración en el tiempo. No puede extenderse porque corre el riesgo de institucionalizarse y perder su poder curativo. Así el carnaval, que se realiza sólo una vez al año, si se prolonga más allá en el tiempo, no funciona como placer transgresor. El discurso carnalesco, reverso del discurso de la seriedad, es dialógico, polifónico, “comprende el mundo desde una posición interpretativa, siempre focalizando no una única verdad, sino una multiplicidad de contradicciones, un juego de máscaras que se afirman y desmienten” (Helena 30-1), como bandas que se transforman las unas a las otras, que proliferan por contagio, dirían Deleuze y Guattari (247).

Tal a las fuerzas sobrenaturales que son despojadas de sus poderes omnímodos cuando el hombre consigue aterrizarlas, las fuerzas hegemónicas, autoritarias de la sociedad pierden su potencia una vez que, los que están de bajo suyo, las convierten en su hazmerreír. La religiosidad exterior con toda su pompa barroca como los procedimientos jurídicos, carentes de derechos para los ciudadanos, es estremecida con efectos erosionadores, mediante la crítica mordaz y la sátira a sus representantes. Se logra así desjerarquizar la autoridad y rebajarla al terreno de lo vulgar para convertirla en comida del banquete antropofágico de sus víctimas, en causa de la risa curativa, que alivia momentáneamente, porque luego se volverá al orden vigente. Una ley de lo carnalesco, ya se dijo, es su carácter efímero; y así funciona el *Torovenado*, que luego nos remite a un mundo estable, jerárquico, reglamentado, porque hay que tener presente, con Umberto Eco, que, “la comedia y el carnaval no son instancias de



transgresión real sino, al contrario, representan ejemplos primordiales del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de las reglas” (6 traducción mía). Es el momento de retornar entonces, al dominio de la seriedad, de la violencia y la autoridad en cuya economía no existe la risa, como señala Bajtín.

### **Homoerotismo que subvierte al poder masculino**

Coloquemos la escena en el período que duró la revolución sandinista, la década de los años ochenta, concretamente en 1984; cuando el país se vio enfrentado a la guerra que planificó, financió y dirigió el gobierno norteamericano de Ronald Reagan; y que demandó la disposición del Estado a la defensa nacional, lo cual significó la movilización militar de los hombres a los frentes de combate. La hazaña de derrocar por las armas a la dictadura dinástica de la familia Somoza había demandado la participación de miles de jóvenes sin distinciones de género, orientación sexual, estatus económico o posición social. Eran los muchachos con las muchachas que combatían en todos los frentes contra una brutal dictadura militar. Pero esto implicó el diseño y promoción de un arquetipo de combatiente masculino cuyos rasgos serían la firmeza, el arrojo, la valentía, la certeza ideológica, los cuales se exacerbaban ahora con fines propagandísticos para movilizar a las masas, principalmente a los jóvenes varones, a la defensa de la nación. La evasión del deber militar, como de situaciones violentas siempre ha sido sinónimo de cobardía. Arriesga el hombre su prestigio viril. Si se incurre en tal transgresión, se gana el remoquete de cochón. Se trataba de una sociedad de héroes, cuyos paradigmas eran los mártires que habían ofrendado sus vidas en aras de la “liberación nacional”. En consecuencia, lo débil, lo femenino o afeminado, lo indeciso, lo indefinido, desaparecen de la esfera pública o al menos de la oficial, son exteriores al Estado, como “máquina de guerra” como manada.

Se buscaba la uniformización, a fin de disponer a todo el pueblo en torno al aparato estatal y en aras de la movilización militar. Se impuso entonces una ideología rígida que intentaba “con sus reglas y sus ritos disolver al individuo” (Matta 93, traducción mía). La masculinidad se reafirma en su esencia molar, mayoritaria; y la homosexualidad que de acuerdo con los convencionalismos occidentales es un sexo indefinido, débil, indeciso, cuyo sujeto es incapaz de contener los deseos, queda excluida del ideal masculino, deviene molecular, minoritaria. Y sobre esa discursividad la revolución sandinista organizó el reclutamiento para su defensa; aunque contradictoriamente, en las instancias políticas y militares, se desempeñaban homosexuales y lesbianas en puestos de relativa importancia.

Comoquiera, el sandinismo fue abandonando la frescura inicial, que lo hacía aparecer ante el mundo como original, hasta adoptar la ideología de la seriedad; dejaba de ser la “manada”, la “máquina de guerra” que en la lucha insurreccional lucía irreductible al Estado somocista, exterior a su soberanía. Derrocada la dictadura de Somoza, la revolución se dio a la tarea de organizar su policía y tener sus carceleros, construyó su propio ejército, diseñó sus aparatos estatales, se constituyó en partido único; y “[d]esde el punto de vista del Estado, la originalidad del hombre de guerra<sup>13</sup>, su excentricidad, aparece necesariamente bajo una forma negativa: estupidez, deformidad, locura, ilegitimidad, usurpación, pecado...” (Deleuze y Guattari 361). Es entonces a partir de esa racionalidad, que el ejército prescindía en su reclutamiento masivo, además de las mujeres, de los jóvenes afeminados o de aquellos acusados de cochones, los que tenían que replegarse al espacio privado; porque la revolución sandinista no suponía de ninguna manera el reconocimiento de las diferencias, su fin

---

<sup>13</sup> El que procede del afuera del Estado, no el soldado del ejército.



teleológico era redistribuir la “riqueza”<sup>14</sup> y alcanzar la igualdad para todos. Era un proyecto político social, que se proponía completar la modernidad (aludo a Habermas) superando el “atraso”. En su plataforma no hubo cabida para las diferencias étnicas, de género o de sexualidad; y si las etnias de la costa Caribe obtuvieron reconocimiento, fue después de un proceso traumático que pasó por esa guerra articulada por los Estados Unidos.

Pero a la vez se da un movimiento inverso. El pudor impuesto por la moral clerical cedió su espacio a la “liberación” sexual. En esas circunstancias adquieren visibilidad las lesbianas, las uniones de hecho, o se disuelven los matrimonios que se mantenían unidos sólo para salvar las apariencias. En otras palabras, como sucedió en la Revolución Mexicana, en ese período concluye el estado de “sexofobia” de la moral conservadora de que habla Carlos Monsivais (en *Novo La estatua*, 18-19) para resurgir en los noventa con la restauración post-sandinista<sup>15</sup>. No obstante, los homosexuales varones, aunque ya no son perseguidos, como ocurría todavía en 1979, al comienzo de la revolución, cuando se registró en Managua, la disolución por la policía de una fiesta de cochones de clase media (testimonio oral de Adolfo Eva); aun son obligados por la presión social a mantenerse discretamente en la sombra, fuera del espacio público.

---

<sup>14</sup> En este punto estoy valiéndome de la dicotomía conceptual elaborada por Nancy Fraser sobre Reconocimiento y Redistribución: “Recognition claims often take the form of calling attention to, if not performatively creating, the putative specificity of some group, and then of affirmating the value of that specificity. Thus they tend to promote group differentiation. Redistribution claims, in contrast, often call for abolishing economic arrangements that underpin groups specificity” (74)

<sup>15</sup> En 1994 la presidenta Violeta Cahamorro mandó publicar la Ley 204 que la Asamblea Nacional aprobó para penalizar la “sodomía”. Era una victoria de las fuerzas conservadoras, que desestimaron las protestas de los defensores de los derechos humanos de las minorías sexuales.

En el *Torovenado* de 1984, a los tradicionales cortejos de “locas” — *Drag Queens*— vistiendo de quinceañeras con sus damas de honor en trajes de satín y encaje, guantes de seda, pelucas y labios pintados, conque solían satirizar las fiestas burguesas de Quince Años, las bodas pomposas o los *Té Canasta Parties* de las “señoras encopetadas”, se agrega ahora la de representaciones homoeróticas de bellos jóvenes semidesnudos, que se convierten en el centro de la atención del carnaval. Recuérdese que los jóvenes, de 16 a 25 años, son los primeros llamados al Servicio Militar, por lo que el gesto de aparecer públicamente semidesnudos y en poses provocativas, que despiertan admiración y causan cómplices sonrisas, debe leerse como la superación no sólo de la censura exterior sino del gran censor interior, de que habla Bajtín; pues a esas alturas el reclutamiento para el ejército mantenía a los jóvenes, — que aún no se habían marchado a la guerra— en estado de zozobra dentro de sus casas o huyendo fuera del país. Ese gesto que desafiaba al discurso militarista y a la tradición anti-homosexual, también debe leerse como auto-ironía de los homosexuales al ofrecer su sexualidad para la antropofagia pública, en un medio que tradicionalmente se escandaliza ante la homosexualidad, como ante algo siniestro, en el sentido de Freud, y la cual es condenada desde el discurso fundamentalista de la religión.

Los travestís no bastan. Ahora es el cuerpo masculino, apenas cubierto en sus partes genitales, el que se apropia de la imagen de un mártir del cristianismo: San Sebastián<sup>16</sup>, atado a un poste y atravesado por flechas a causa de sus convicciones religiosas y políticas, con lo cual también se carnavaaliza el discurso homofóbico del catolicismo. Este santo de la iglesia, que ha estado siempre en las fiestas del *Torovenado*, es investido aquí de la dimensión homoerótica, que lo convirtió en icono de la cultura homosexual de

---

<sup>16</sup> Este santo es otra de las devociones de los indios de Monimbó y a él consagran una fiesta el 20 de Enero.





Occidente, para resignificar el carnaval travestí. El discurso del martirologio, que se sustenta en la propaganda de la defensa de la patria y la revolución, al ser carnavalizado en la parodia del santo mártir, se vuelve erótico mediante la vinculación de la muerte con el deseo sexual, con la pasión por el goce y el dolor del cuerpo. Es el impulso hacia el amor que, llevado hasta sus límites, no es otra cosa que el impulso hacia la muerte, del que habla Georges Bataille.

Por otra parte hay que hacer notar un contraste: el mortificado San Jerónimo, un anciano decrépito que se golpea el pecho con una piedra, arrepentido por haber caído en la tentación del demonio, es desplazado por un

joven mozo, en quien triunfa el deseo, y que en su rostro refleja el placer de que a su carne la atraviesen dardos punzantes, como penes erectos. Aquí se ha invertido el orden de cosas: lo sexual suplanta a lo espiritual. No hay arrepentimiento ni temor a la caída sino exultante proclamación. Vencen las zonas bajas del cuerpo. Lo homosexual a lo heterosexual. San Sebastián aparece en la multitud, arriba de un anda, en el simulacro de una procesión. Va rígido como una estatua; pero de pronto, en cámara lenta, su cuerpo realiza movimientos que evocan el acto sexual, se contrae levemente y luego se distensiona, se humedece los labios con la lengua, cierra un ojo y vuelve a su posición de rigidez; hace nuevos gestos y queda con la cabeza echada hacia atrás como si hubiera alcanzado el clímax. Logra que se evoque la pose del *San Sebastián* de Jusepe Ribera, del *Museo Nazionale di Capodimonte* en Nápoles, que

“hasta en la agonía del martirio mantiene la elegancia y aun la gracia del gesto, que es más demostrativo que expresivo” (Argan 79 mi traducción).

Desde las aceras, los que le ven pasar —entre ellos miles de hombres heterosexuales— se entusiasman y aplauden o se unen al desfile y se confunden con los promesantes. Ese es el momento en que el carnaval se convierte en un período para ser vivido intensamente, por medio de risas, brincos y contactos corporales, al son de la música lasciva de los “sones de cacho” propios de las corridas de toros, cuya fuerte connotación fálica llena el aire de la fiesta



popular, en contrapunto con la sensual cadencia de las marimbas indígenas, que apenas se escuchan en la algarabía. Es el deslocamiento consciente, y por eso mismo, altamente ritualizado e invertido (Matta 87). Las jerarquías desaparecen y los portavoces del discurso masculino, heterosexista, presentes en el *Torovenado*, se contagian del momento homoerótico; porque en el carnaval, no hay participantes ni espectadores, todos terminan colocados en el mismo plano de igualdad; aunque esto no excluye la mirada del *outsider*, del que desde afuera lo convierte en espectáculo que se aplaude o se condena. Desaparecida la seriedad, la risa domina el ambiente. Los homosexuales viven ese momento como un instante de liberación. La calle, el desfile del *Torovenado* se convierten en el espacio público de la homosexualidad que las rígidas leyes sociales, confinan el resto del año al espacio privado o al clandestino. Pero también hay un quiebre en la ideología cerrada, monolítica del heterosexismo, una línea de fuga a través de la sonrisa complaciente, por donde se escapa la atracción homoerótica que erosiona la masculinidad del Estado y sus aparatos. Sólo entonces es que en la procesión se funde el toro con el venado (Aleman Ocampo 121). Hay otros devenires. La importancia de ese momento de autoafirmación de los cochones, radica entonces en la puesta en discurso de la porosidad de las grandes certezas, gracias a la sexualidad “que pone en juego devenires conjugados demasiado diversos que son como *n* sexos, toda una máquina de guerra por la que el amor pasa” (Deleuze y Guattari 1997 288).

El carnaval, la risa, la parodia, la sátira devuelven por un breve instante la individualidad disuelta y son el único remedio posible para los seres desgarrados, que constantemente tienen de frente a la autoridad de la ley o al peso de la tradición, las cuales se hacen reconocer mediante la violencia. En el carnaval se logra crear un espacio “libre del error y del pecado” (Cándido XXXII), que nivela a los sujetos en

un plano de igualdad, donde no hay posibilidad para el discurso moralizante, gracias a la atmósfera sin culpas y sin represión, que en este caso se alcanza por la pasión de la carne, cuya existencia — en el mundo regimentado por la hipocresía— está suprimido. La risa, la parodia logran, entonces, desmontar las verdades sobre las que se cimienta la sociedad, a través de sus ideologías. En ese momento se desploma el valor real de los pares antitéticos, entre los que el ser humano está obligado a elegir: el bien o el mal. La sátira, el carnaval, la parodia cumplen de ese modo la función de mostrar que los dos polos inmensos que sostienen la civilización: lícito-ilícito, masculino-femenino, arriba-abajo, cielo-infierno, cuerpo-alma, son reversibles si el censor que lleva dentro el ser humano se libera de las racionalizaciones ideológicas.

Como se dijo antes, la brevedad temporal de la risa, de la parodia y del carnaval nos retorna hacia el punto de partida, a la vida cotidiana, a reforzar el orden, pero también coloca alternativas y sugiere caminos, como afirma Roberto Matta. Esto, en el caso del *Torovenado*, nos llevaría a relativizar la masculinidad esencializada como absolutamente heterosexual; y a cuestionarnos si en esa línea de fuga homoerótica que erosiona la prestigiosa “virilidad”, no se está abriendo un diálogo público entre los cochones y su contraparte, que borra los límites de la normalidad y la anomalía. Se produce además una negociación inter-étnica entre indígenas y ladinos. Si eso es así, habría que apuntar que el pacto sólo lo hace posible la práctica cultural de los subalternos, afuera de los muros falocéntricos que protegen a *la ciudad letrada* de las herejías, en un espacio otro; al que, en tiempo de elecciones, acuden los políticos para conseguir el favor de los sujetos subalternizados por su etnia o por su sexualidad, aparte de su posición económica y social, como se aprecia en el video *El que todo lo puede*.

Pasado el instante de la procesión los pares antitéticos vuelven a sus respectivos



lugares: el toro y el venado cancelan su efímero pacto. El mestizaje deja de funcionar como el lugar de negociación de las diferencias sexuales y étnicas y las culturas hegemónicas y subalternas retornan a sus posiciones irreconciliables. En conclusión, la alianza de los grupos minoritarios, rebeldes y prohibidos se logra por contagio en agenciamientos que no son los de las instituciones como el Estado, la religión, los partidos o la "alta" cultura, comida antropofágica de *El Torovenado*, ese contradiscurso de los grupos subalternos que devienen manada o máquina de guerra.

### Bibliografía

- Alemán Ocampo, Carlos. *Entre el fuego y el agua*. Managua: Sistema Nacional de Publicidad, 1986.
- Almaguer, Tomás. "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior". En *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Edited by Henry Abelove, et al. New York/London Routledge, 1993. 255-73
- Arellano, Jorge Eduardo. "Léxico sexual y Anglicismos de Nicaragua". Managua: Distribuidora Cultural, 1998.
- Argan, Giulio, Carlo. *The Europe of the Capitals. 1600-1700*. Translated from the Italian by Anthony Rhodes. Geneva: Editions d'Art Albert Skira, 1964.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral 1971.
- Bataille, Georges. *Erotism. Death and Sensuality*. Translated by Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1986.
- Cándido, Antonio. Prólogo a *Memorias de un Sargento de Milicias* de José Antonio Almeida. Caracas: Ayacucho, 1977.
- Dávila Bolaños, Alejandro, edit. *Teatro popular colonial revolucionario. El Güegüense o Macho-Ratón. Drama épico indígena*. Traducción directa del original en nahuatl-castellano al español, por Alejandro Dávila Bolaños. Estelí: Tipografía Geminis, 1973
- *La medicina indígena pre-colombina de Nicaragua*. Estelí: Centro Nacional de la Medicina Popular Tradicional. 1993
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Eco, Umberto et al. *Carnival!* Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1984.
- Epps, Brad. "Estados de deseo: Homosexualidad y nacionalidad (Juan Goytisolo y Reinaldo Arenas a vuelapluma)". *Revista Iberoamericana* Núms. 176-177. Julio-Diciembre 1996. 800-20
- Fraser, Nancy. "From Redistribution to Recognition. Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age". *New Review*. Photocopy. (NP)
- Helena, Lúcia. *Uma Literatura antropofágica*. Fortaleza Universidade Federal do Ceará, 1983.
- Jaugey, Florence, realiz. *El que todo lo puede*. Julio Valle-Castillo, relator. Managua: Producción Camila Films, 1998.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lancaster, Roger. *Life is Hard. Machismo, Danger, and the Intimacy of power in Nicaragua*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- León-Portilla, Miguel. *Religión de los nicaraos. Análisis y comparación de tradiciones culturales nahuas*. México UNAN, 1972.
- Matta, Roberto da. "Carnavais, Malandros e herois". fotocopia. s.d
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho, 1978.
- Palma, Milagros. *Revolución tranquila de santos, diablos y diablitos*. Bogotá: Nueva América, 1988.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1993.
- Pérez Valle, Eduardo, edit. *Nicaragua en los cronistas de India. Oviedo*. Gonzalo Fernández de Oviedo. Introducción y notas de Eduardo Pérez Valle. Managua: Banco de América, 1976.
- *Centroamérica en los cronistas de Indias. Volumen I*. Gonzalo Fernández de Oviedo. Introducción y notas de Eduardo Pérez Valle. Managua: Banco de América, 1977.
- Peña Hernández, Enrique. *Folklore de Nicaragua*. Managua: Editorial Unión, 1968.
- "Retahílas". *La Prensa Literaria*. Managua: 26 de Agosto 2000.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.





# “Anti-homenaje”

**Po, ponencia. Poponé, poné, poné, poné, zo José,** gallina clueca de la literatura nacional. Ni diez paniquines de güevos recogidos por la María valen un párrafo de tu prosa largitediosa, cacófono, chingándole la gloria a Darío junto con los zanates que cagan en su de mármol blanco camisón.

**Nadie te dió una sopa de tu propio chocolate,** nadie te espetó: ahí te va tu son Chabela, de a verga, te abanicaste con Raimundo y todo el mundo, perfecto camaleón cambiante al ritmo de avatares, aconteceres, decires y maldecires.

**El caudoloso río llevaba tus gargajos,** tus grandes cagadas históricas o cotidianas, tu bastón de palo para impulsarte a mecerte en tu hamaca, caca, caca, caca.

**De tu imagen oficial y doméstica nos quedan fotos célebres** donde posabas con tus audientes, literatos llegados a más o venidos a menos que peregrinaban con la venera de sus últimas producciones acudiendo hasta tu orilla en todos los años santos compostelanos. Los pendejos hacían la romería desde el río Frío, los Chiles, Bartola, el Medio Queso y el Queso y Medio. Llegaban a babearse, a abrir la boca ante tu bisbiseo ensalivado, como sonido de serpiente cacrequibífida, enroscada en su butaco austriaco.

**El colmo de los colmos, el acabóse, llamar burguesía a los tenderos de Granada,** qué degeneración del término nacido de los burgos medievales, vanguardizado en la Comuna, potenciado en la revolución industrial y descachimbado en la revolución de Octubre. No José, aquellos hijueputas, impulsaron el desarrollo, promovieron mal que bien artes, ciencias y oficios, no se conformaron con cagar en bacinicas de porcelana y dormir con mosquiteros de medio punto, ni enterrarse en mausoleos llenos de angelitos llorando entre guimaldas, los de aquí, promotores de guerras, invasiones yankis, misas y tedeum.

**Así que tu estulta rebeldía no fué más que pedos a la luna, rabieta de poeta,** de la nariz a la jeta. El viejo estaba loco, loco de remate, loco de atar, a tal punto que lo entavaron y ataron con su propia camisa de fuerza. En una foto prototípica se ve con la cabellera cana hirsuta y los ojos abiertos desmesurados. De la imagen deviene in olor agrio, a queso rancio, cubo y vinagre. Ezra escribió los cantos pisanos y José los tradujo, Coronel y Pound en mano a mano. Pisa surge a orillas del Arno, en la Piazza del Cavallieri cantó Andrea Boccelli, en la Piazza del Mirácolo, se compendía la quinta esencia de su arquitectura. En mármol blanco emergen del recortado césped verde intenso: Il Duomo, Il Baptisterio, Il Campanile o Torre Pendente y el Cimiterio con los frescos del Orcagna, los caballeros que cabalgan cubiertos por inmensos sombreros puntiagudos se tapan la nariz, ante el insoportable tufo de la muerte.

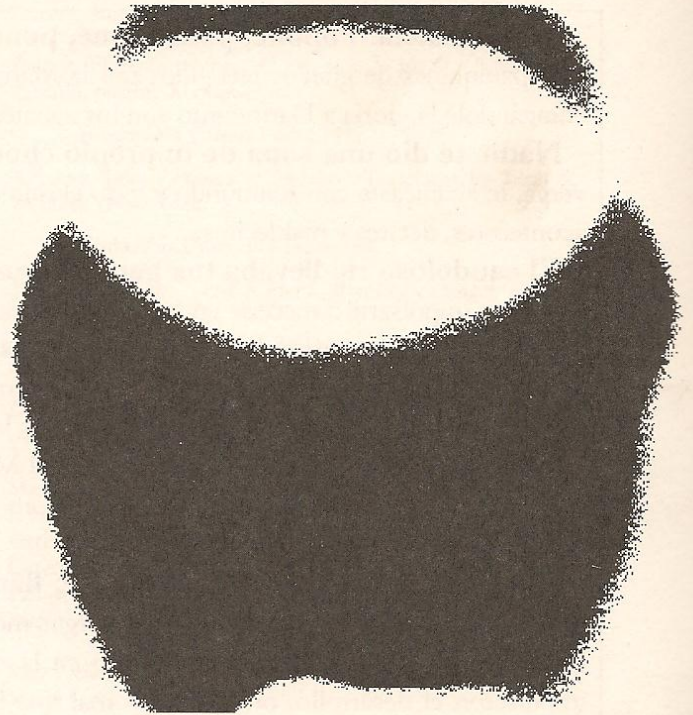
**Liszt los vió y escribió el Todtentanzt con su fúnebre Dies Irae** que desde la edad media viene oyéndose como aviso implacable.

**Asociación memorable la identificación de arte y generosidad,** cantos contra la usura, la estafa, el robo. Sin generosidad Fra Angélico no pinta sus frescos, ni les aplica el oro y el color del lapizlázuli, la piedra semipreciosa de Afganistán que triturada y mezclada con aceite de lino en el mortero produce il azzurro, el azul luminoso del cielo diurno y de los mantos. Sin generosidad no hay arte, sólo chanchos. Y pues no ha de bastar una manzana para dar de comer a las victrolas, la novia que yo tenga esa mañana, pesque un pan de jabón entre las olas. Genial.

David Ocón



# Poemas



## Visión del enemigo, mientras duerme

El pelo que has dejado en nuestro lecho,  
en los distintos lugares donde nos hemos amado, como dos  
caballeros que acuden a un duelo,  
se hizo nido en mi garganta,  
soga alrededor de mi cuello.

Trozos de tu piel se esconden  
entre los pliegues de nuestra sábana,  
bajo mis uñas,  
entre mis dientes.

Veo tu cuerpo desnudo y traicionado.  
Me pregunto:  
Dónde podría hundir el cuchillo antes que despiertes?  
¿En qué parte la muerte te resultará más certera?  
¿Dónde sino en mi pecho?



## Hombre que se aleja

*Detrás de cada uno  
vela su casa, el campo, la distancia.*

**Jaime Gil de Biedma**

Tanto tiempo estuvimos cercanos  
como manos  
del mismo  
único cuerpo.

Y así nos distanciamos,  
a la velocidad que cae el marañón maduro al suelo  
y explota en jugos azucarados  
que devoran hormigas  
igual que a un cadáver humano.

El se aleja con el bigote crecido.  
Queda la mugre en  
mis uñas y una mosca verde ronda mí pelo.  
Con orgullo  
y desentumeciéndome,  
la espanto.

## El unicornio encontrado

Señor Silvio Rodríguez sírvase enviarme  
en moneda local o su equivalente en dólar, lo correspondiente a  
la recompensa que ofrecía usted a cambio  
del excéntrico caballo que en el pasto del día encontré.

A la siguiente dirección en Managua:  
de la terminal de la ruta 119 oriental  
5 cuadras al lago y 1/2 cuadra al poniente.

Si dicha recompensa en dinero es menos de lo que dice sentir,  
no aceptaré reclamos  
por objetos perdidos.

Lo espera bien.  
Hector Avellán.

P.D: La inutilidad de su cornudo me sorprende.



## Carta de María Kautz al poeta

Cuando aún tengo el día puesto en el pelo  
juego en el bosque a cortar leña  
y regreso en la tarde  
con la carga en los hombros.

A mi paso pájaros y monos  
gritan mi grito.  
Y la gente de tu pueblo cree que soy hombre.

Pronto aparece la casa  
y vos sentado en el corredor  
con los ojos como relojes detenidos  
en la quinceava hora de la tarde.

Paso junto a tu silla  
y en tu regazo pongo frutas de pan  
y todo mi cansancio

De mis pies te doy caminos que yo no anduve,  
de mi boca la palabra que este lenguaje no te da,  
y los besos que otras no permitieron.

Te zurzo los calcetines que no logró coser tu abuela  
y le doy horas extras y vacaciones  
a tu jornada laboral.

Porque yo te empleé como biógrafo  
y te di las hijas y los hijos  
que vos no pudiste parir.

Cada noche  
al estar lista la cena  
temo interrumpir tu silencio  
pues no sé si hacés poemas  
o estás ausente,  
o quizás es lo mismo.

Pero mientras yo palmeo tortillas  
y vos hacés poemas  
aprendemos a envejecer.





Pudo ser la noche más liviana  
en tu alcoba, en tu cama,  
que te durmieras para siempre.  
Días de putrefacción después,  
te habría encontrado el mayordomo  
que venía a limpiar el cuarto  
y no sabía que tu cama estaba  
tan desarreglada.

Pudo ser la CIA o el FBI  
quien organizara un accidente  
y luego marcara tu expediente  
con el sello: CANCELLED.

Pudo ser tu madre  
en una clínica de abortos para señoritas.

Pudo ser la bomba de Hiroshima  
quien te desintegrara en moléculas  
menos peligrosas,  
o que una bala marca vietnamita  
hiciera brecha en lo más dulce  
de tu cerebro.

Pudiste ser vos.

Pudo ser Dios.

Pero tuvo que ser tu corazón felino.  
Ese al que hacías cosquillas  
y con agujas le dabas las delicias intravenosas de la heroína.  
Tu corazón, tu "Soft machine",  
a mil millas por hora  
[velocidad ilegal en este planeta],  
frenó,  
repentino y sin aviso,  
frente a la puerta de Dios.  
Para ver a los buenos ciudadanos,  
sobrios y heterosexuales,  
entrar justos y cómodos  
al sistema.





# Declaración de amor post-mortem a Kurt Cobain

La noche del 20 de marzo del 94  
en tu casa de campo en Seattle  
oíste el ronco refrigerador  
y distinguiste voces  
que llamaban.

Acudiste,  
como a una cita de amor,  
con vos mismo,

y fuiste puntual.

La pistola te vio  
como el ciego ve  
dentro de sí mismo  
a otro.

Uniste la frialdad de su boca metálica  
con la sed de tus labios.

Y oprimiste el gatillo  
como al prender una lámpara,  
y la bala como pájaro  
voló el cielo de tu boca.

Llegaste al suelo por el mismo peso de tu vacío.

Al fin,  
la soledad total  
y feliz.

Luego vaso, pistola y cigarro  
fueron tomados por agentes del FBI  
con sus manos vestidas de guantes,  
y depositados como cadáveres  
en bolsas plásticas  
para buscar huellas digitales,  
pero sólo las tuyas estaban en todo.

Se difundió la noticia  
y ojos como lágrimas  
cayeron en vos,  
como un concierto.

Y entre miles de cartas  
que no leíste,  
la mía quedó sin darle voz a tus ojos azules y  
(muertos.

Yo pude hacerte feliz,  
caminar tomado de tu mano  
por las calles de Washington,  
sin oír de los hombres de esquinas,  
comentarios maricones.

Pero estabas en otra dimensión  
y yo te veía  
como Humphrey Bogart  
a Ingrid Bergman  
alejarse en el avión

Habías huído a tu casa en Seattle  
para que las cámaras fotográficas  
no te mordieran con su luz  
ni los periodistas.

Pero te alejaste demasiado.

Ahora dormís al revés  
como murcielago.

No leíste mi carta.  
Mi declaración de amor  
a una estrella de rock.

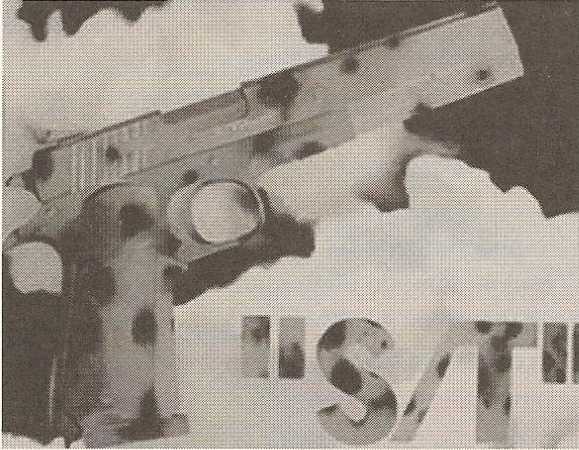
Aquella carta donde te pregunté:  
¿Has besado la boca de una pistola?

**Hector Avellán**





priscila monje



moises barrios

## **C** ENTRO AMÉRICA: cintura (o corsé) de América?

Pareciera que por definirse como una sección del continente americano, Centroamérica pudiera abordarse como un todo y que fuera posible armar un discurso sobre su actualidad artística como si fuera una sola. En el fondo, esta pequeña región es el resultado de un complejo legado que resulta en un cúmulo de realidades múltiples, divididas y contradictorias. El sentimiento es más bien de insularidad que de cohesión, y de cierta forma evoca la fragmentación que también se percibe en las islas del Caribe, en parte producto de desarrollos postcoloniales desiguales que evidenciaron siempre las diferencias étnicas, económicas y políticas. Esto ha contribuido hasta el presente a complicar sus relaciones internas a todo nivel.

Como gran parte del mundo colonizado, Centroamérica se constituyó políticamente sin mucha relación con su anterior configuración de tiempos prehispánicos. Lo que fuera una región determinada topográficamente por un istmo, y que posteriormente ha sido denominada desde el punto de vista arqueológico y antropológico como Mesoamérica, empezaba al sur de México y mantenía nexos con las culturas de la actual Sur América y del Caribe. Se acostumbra hablar del istmo en términos escindidos, dejando de lado a Panamá – ni en Sur América ni en Centroamérica –, pero la cual en estos momentos reivindica su derecho a la participación plena en las consideraciones artísticas de la región mesoamericana. En cualquier caso, el término actual de "América Central" es un resabio de estructuras coloniales.

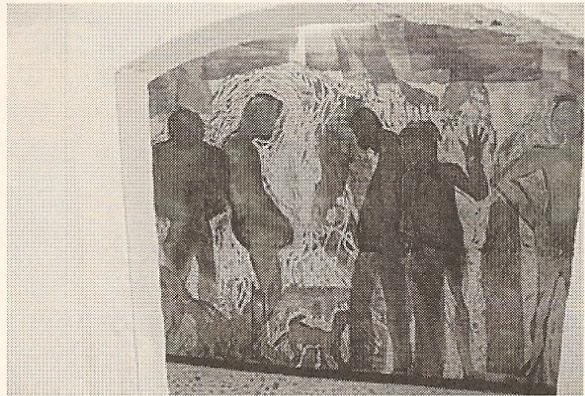
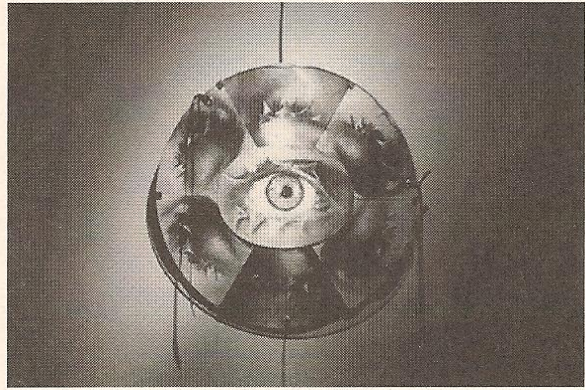
La fragmentación mencionada y los desequilibrios en el desarrollo de cada país, también alteró a los grupos autóctonos, aislando a sus poblaciones y debilitando sus vínculos, a pesar de encontrarnos a pocas



## Virginia Perez - Ratton

horas por carretera unos de otros. Los últimos treinta años en particular, han presenciado una continua inestabilidad debida a conflictos militares y políticos que definitivamente han debilitado los lazos regionales que existían hasta los años 70, época del más alto intercambio comercial y de comunicaciones culturales. No es sino hasta recientemente, luego del final de la guerra, que están siendo reconstituidos aquellos vínculos. En estos momentos, Centroamérica vive una época de transición, una mezcla de posguerra y de entrada a los procesos globales, de pacificación relativa y de reconstrucción, de contrastes entre la desmilitarización y la creciente violencia urbana, entre intentos de paulatina institucionalización democrática y la permanencia de gobernantes corruptos. El proceso de paz no ha sido todo lo pacífico que se hubiera querido y el complejo y difícil presente del istmo se ve agravado por las secuelas del pasado. Por otra parte, esta es también una región azotada por la naturaleza, desde erupciones volcánicas y terremotos, que han llegado a borrar del mapa pueblos enteros, hasta huracanes tropicales que terminan de destruir la ya precaria infraestructura.

Nuestras realidades se desdoblan en una especie de esquizo-dinámica: algunos más que otros, todos los países centroamericanos son o han sido destinos turísticos. Concebida esencialmente como una región políticamente inestable, Centroamérica aparece románticamente peligrosa, exóticamente fascinante en sus coloridas poblaciones indígenas, sus ruinas de un glorioso pasado precolombino, o su naturaleza imponente y extraordinaria. Esta identidad de tarjeta postal contrasta con la cotidiana realidad social, política y económica.



sila chanto





Las continuas referencias a una imagen externa y la celebración de la cultura importada fueron agravadas por procesos de independencia tardía en el caso de Panamá y gran parte del Caribe, y en otros casos, por asuntos socio-políticos y étnicos así como por relaciones verticales hacia los centros. Dictaduras prolongadas, intervenciones externas, guerra, violencia urbana, grandes desplazamientos poblacionales en el seno mismo de la región, son las circunstancias que han caracterizado su historia. En tal precariedad, los procesos globales recientes ejercen aun más presión desde el punto de vista social, cultural, económico e intelectual. Por otra parte, los complejos procesos migratorios han condicionado la historia y cultura de la región. Así, la idea de que Centroamérica está poblada sobre todo por indígenas descendientes de los mayas es también un concepto errado, pero que se maneja comúnmente en Europa y en Estados Unidos. En verdad, la centroamericana es una sociedad multiétnica y multicultural desde hace siglos, en la cual cohabitan no solamente descendientes de españoles, indios o africanos, sino también de palestinos y libaneses, de cantidades de judíos de Europa Central -sobre todo polacos-, de chinos y de europeos -ingleses y alemanes llegados en el siglo XIX, usualmente vinculados al cultivo del café y, en el siglo XX, italianos, seguidos por franceses, holandeses, suizos y más recientemente canadienses. Panamá, además

de estas poblaciones, cuenta con una activa e importante colonia Hindú.

El siglo XX ha sido testigo de una de las más dramáticas diásporas, no sólo de estas mismas poblaciones "importadas" sino de sus propios grupos autóctonos. Costa Rica, sin embargo, ha sido y sigue siendo -a veces a su pesar- un punto de asilo durante toda su historia. Su relativa estabilidad política desde hace varias décadas, una situación económica aceptable, junto con ciertas garantías sociales que apenas emergen en otros países, ponen al país en la mira de quienes buscan bienestar laboral y tranquilidad, desde humildes migrantes económicos centroamericanos hasta grupos socioeconómicamente fuertes que escapan de la inestabilidad e inseguridad de países como Colombia, pasando por perseguidos políticos de toda índole, entre los cuales, la presencia de muchos intelectuales que han sido vitales en el campo de la cultura. Los fenómenos migratorios internos han dividido las poblaciones centroamericanas en proporciones casi iguales entre su territorio geográfico y la nueva metrópolis del Norte, y provocan nexos ambiguos (economía versus cultura) con su influencia homogenizadora. Por otra parte, la economía regional está sostenida en un alto porcentaje por las "remesas" enviadas a sus familiares por los centroamericanos inmigrantes en los Estados Unidos, quienes tratan a toda costa de mantener una pertenencia a su identidad y a sus países de origen, aun después de muchos años de ausencia.

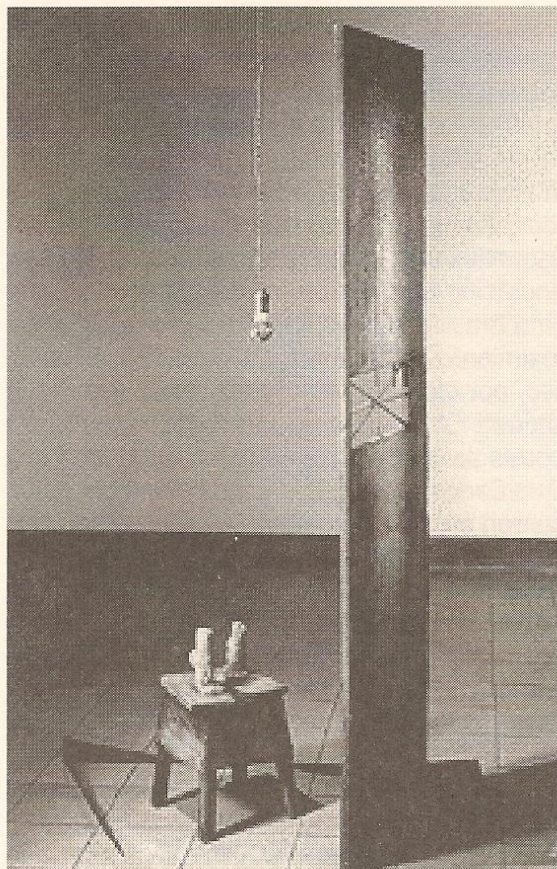
Parece, entonces, que Centroamérica tal como se ha concebido tradicionalmente, no existe ya dentro de los límites de las cartografías usuales. Ya no es un área del mundo claramente determinada por México al norte y con Panamá cerrando el istmo, sino que se ha expandido demográficamente hacia el norte, y en ciertas ciudades norteamericanas confluyen altas concentraciones de nicaragüenses y salvadoreños. La marea general de desplazados, ocasionada las más de las veces por las repercusiones del conflicto armado de los ochentas y la ausencia de opciones laborales, también ha arrastrado a algunos artistas e intelectuales centroamericanos, quienes se han instalado y trabajan en



Estados Unidos o en Europa. Estos, aunque tratan de mantener lazos con sus contextos de origen y están conscientes de lo que en ellos acontece, asumen que esta identidad "original" no puede ser más que un fenómeno en transformación continua. De ese modo, ya no adoptan la postura tradicional de muchos artistas de generaciones anteriores que buscaban a toda costa su legitimación a través de una integración mimética a los centros de poder o que de manera nostálgica mantenían vivo el mito de una identidad perdida para siempre, convirtiéndose en profesionales de la latinoamericanidad o, en este caso, de la centroamericanidad.

En estas circunstancias, es obvio que resulta imposible pretender definir un solo lenguaje artístico pertinente al área, o describir una práctica regional específica o única. La noción de arte centroamericano – como la de arte latinoamericano – es tan inútil como la categoría de "arte oriental" para abarcar el arte tailandés, el japonés, el coreano y el chino, por ejemplo. Estas nociones provienen de determinaciones geográficas tradicionales, originadas en el período colonial y que en los tiempos actuales de transterritorialización general, ya no resultan válidas. Sin embargo, hay algunas circunstancias que pueden al menos articular nexos entre sus multiplicidades.

Luego de la independencia en Centroamérica, algunos países presenciaron la apertura de escuelas de arte, coherentes con la estructura colonial previa: diseñadas para seguir los modelos europeos, estas escuelas por lo general no intentaron un lenguaje propio. La actitud academicista que se instauró vino a convertirse en un elemento adicional de separación social: el "verdadero" arte, que imitaba o seguía los modelos europeos propuestos, aparecía como opuesto a cualquier expresión que pudiera reflejar un enfoque más cercano a la vida diaria, al imaginario popular o a las prácticas religiosas. Estas, en cambio, no tenían cabida en las instancias culturales más "altas", donde reinaba la belleza ideal en un ambiente de nostalgia por la vida elegante de las metrópolis coloniales. Haber ignorado estas expresiones populares, y excluirlas de posibles relaciones externas, colaboró



definitivamente a que un lenguaje artístico propio de la región – que hubiera sido forzosamente de corte sincrético – no se haya desarrollado sino muy tardíamente o, lo que es peor, aun no del todo.

Bien es cierto que, como reacciones a estas posturas académicas y europeizantes, varias estrategias se implementaron en Centroamérica y en el Caribe a lo largo del siglo XX para buscar el desarrollo de lenguajes locales, a veces como reflejo de iniciativas o movimientos similares en el resto de Latinoamérica, aunque raras veces reseñados o considerados en publicaciones generales de historia del arte. Escuelas nacionalistas, arte indigenista, arte primitivo y otros, trataron de promover un tipo de arte más cercano a las "raíces". Sin embargo, lo que imperó en la mayoría de los casos fue realmente el paternalismo del ojo occidental, y son evidentes las referencias al "buen salvaje", a la idealización de una naturaleza fantástica o a los elementos mágicos, oníricos o irracionales que supuestamente rigen los desarrollos de la producción simbólica de regiones como ésta. Posteriormente, aparecieron obras de denuncia



social, con un arte altamente politizado que pocas veces presentaba realmente un interés o propuesta artística sólida, y que se mantuvo dentro del afichismo y el mero panfleto.

Sin embargo, algunos artistas de la modernidad temprana emprendieron búsquedas cercanas a las de sus colegas de generación en otros países del continente, como Brasil por ejemplo, o relacionadas a los movimientos europeos de vanguardia. Es el caso, por ejemplo, del costarricense Max Jiménez. Otros artistas, más tarde, hicieron aportes propios al arte no-representativo, como Carlos Mérida, de Guatemala, o se situaron en un premonitorio uso del objeto cargado de sentidos, como Margarita Azurdia, de Guatemala. Desafortunadamente, los mejores de ellos fueron bastante ignorados y poco comprendidos durante sus vidas, lo cual contribuyó a la desmemoria en las generaciones siguientes.

Condiciones como estas explican en parte que en el ámbito internacional, mucho del arte más valioso (¿?) realizado en Centroamérica se haya mantenido desconocido, convenientemente ignorado, o erróneamente transmitido hacia fuera de la región por canales extra artísticos. Se trataba de la imagen que muchas de las presentaciones oficiales, así como las galerías orientadas hacia el consumidor turístico, buscan difundir. Así, la idea general que se comunicaba era la existencia de un arte de color local, producto perfectamente formateado para las expectativas de lo que podía producir este istmo de repúblicas bananeras. Buena parte de toda esta compleja situación responde a un estereotipo de identidad que ha convenido transmitir oficialmente como propia de Centroamérica o de otras regiones similares como Africa, Asia y el Caribe: una especie de producto de exportación estandarizado por los productores y buscado por los compradores. Ello está favorecido además por una situación que tampoco nos es exclusiva: para el crítico externo, cualquier artista no-central que se acerque demasiado a los lenguajes y medios internacionales occidentales, se consideró hasta hace poco como "derivativo". Por otro lado, mantener una distancia con estos lenguajes casi equivalía al exotismo, una

expresión sin interés para ningún evento importante de "arte internacional". Desde adentro, lo primero constituye casi una traición a la identidad nacional; lo otro, una manera práctica y rentable de mantener la imagen turística.

Puede verse, entonces, que esta confusión es originada tanto por motivos externos como internos. La poca divulgación internacional del arte de nuestros países ha sido tradicionalmente una prerrogativa de las esferas políticas. Y en relación con las estructuras que sostienen la gestión y la promoción cultural, toda la región se caracteriza por la inestabilidad y la precariedad, la corta vida de los proyectos y la influencia de la politiquería en todo. Incluso países como Costa Rica, donde un enorme Ministerio de Cultura rige, desde 1971, diversos museos y salas de exposición, además de una importante infraestructura para música y teatro, sufre actualmente grandes recortes presupuestarios, problemas burocráticos crónicos y una excesiva politización en la toma de decisiones.

Esa falta de continuidad y profesionalidad por parte del sector oficial, ha conducido a los artistas visuales, de artes performativas y del sector musical, a organizarse en grupos independientes, a fin de buscar alternativas a la inopia de sus gobiernos. Con reducidos presupuestos, estos grupos organizan exposiciones, eventos, festivales y espectáculos regionales, y asimismo editan publicaciones de diversa índole, estimulando una dinámica diferente en cada uno de nuestros países. Por otra parte, la casi total ausencia de crítica profesional y/o de curadores sensibilizados en los lenguajes más recientes, ha promovido dentro de las artes visuales que sean algunos artistas quienes asuman la crítica y la curaduría en sus comunidades artísticas, de igual forma que músicos o bailarines gestionan sus propios proyectos.

Actualmente, el mayor aporte investigativo en las prácticas artísticas contemporáneas (artes visuales, música, artes escénicas y performativas) proviene de esos grupos independientes. También es significativo el



aporte reciente de la empresa privada, que se integra poco a poco a esta dinámica mediante la organización de grandes exposiciones del tipo bienal, complementando de alguna forma el trabajo de difusión de ciertas galerías y proyectos culturales. Paradójicamente, son los jurados internacionales invitados a esos eventos, quienes han colaborado en una incipiente de legitimación de los lenguajes contemporáneos en la región. De manera paralela, aparece una nueva generación de coleccionistas que gradualmente integran obra contemporánea en sus adquisiciones. Sin embargo, esta incidencia de la empresa privada aun es precaria, sobre todo por la confrontación con lenguajes y conceptos aun poco comprendidos.

Dentro de este nuevo panorama, surgen artistas con una actitud que rompe con las posturas tradicionales de complicidad con el *status quo*, y que cuestiona abierta o encubiertamente los discursos oficiales y las manipulaciones demagógicas identitarias. Ellos, entonces, leen su presente y su contexto desde un punto de vista crítico, en maneras que reaccionan contra la vocación nacionalista y/o mesiánica ungida al "Artista" hasta hace muy poco. En 1996 escribía en el catálogo de Mesótica II, a propósito de estos artistas:

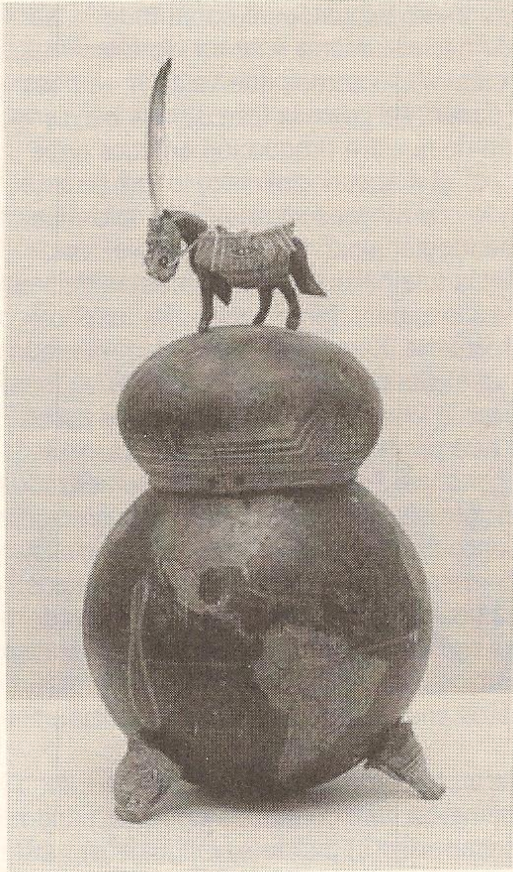
*"... se relacionan con su contexto como testigos individuales de su época, cada uno expresando su experiencia mediante medios y elementos simbólicos muy diversos, y la mayoría de ellos están conscientes de un gran supra-sistema que – en medio de sus crisis – continua dirigiendo el mundo del arte. La diferencia que se nota en los artistas mas jóvenes es que su actitud hacia la política, sin caer en el cinismo, está liberada de la idea previa de que el artista tenía – o sentía la obligación – de ser una voz "nacional" colectiva, y ahora escogen comentar sobre una situación que los rodea, pero con la libertad de o como un individuo."*

Definitivamente, en los últimos cinco años, la región centroamericana ha adquirido una mayor visibilidad y presencia en el ámbito

artístico internacional, pero sobre todo se ha tornado hacia sí misma y se han fortalecido lazos culturales internos que hasta hace poco no se daban. La primera fase de una mayor difusión de nuestra producción artística debe pasar por el autoconocimiento, lo que se está logrando con mayor fuerza. Así, las iniciativas de orden regional se multiplican en varias disciplinas y la participación de artistas del istmo en eventos internacionales es un poco más frecuente. Esta nueva visibilidad, que aun habrá que consolidar, ha contribuido a modificar la imagen que usualmente se asocia con lo que producimos, desde revoluciones hasta bananos. Pero no sólo se ha comenzado a emitir otras señales desde la región, sino que se ha encontrado cierta receptividad. Incluso, muchos de nuestros artistas contemporáneos son más comprendidos y apreciados fuera de nuestro territorio que dentro, pues a pesar de los cambios internos, aun prevalecen conceptos anclados en una estética rancia.

Resulta un tema difícil el del arte en Centroamérica cuando aun se sigue luchando por encontrar su(s) propio(s) lenguaje(s), en cierta medida por razones históricas y por encontrarse, además, resolviendo todavía una situación post-colonial. Sin embargo, uno de los problemas más graves ha sido la falta de auto conciencia y de autorreferencialidad; esto es, una ausencia de mirada hacia adentro antes de poder dirigirla hacia fuera desde un punto de vista propio. Sin embargo, pareciera que esa insuficiente autorreferencialidad se da sobre todo en las artes visuales, donde es frecuente encontrar una escisión entre las obras y el contexto que las subyace, característica que no se encuentra en las manifestaciones literarias por ejemplo. De algún modo, este fenómeno podría encontrar explicación en la consolidación de ciertos paradigmas estéticos oficiales, que han incidido en la sobre valoración de algunas figuras locales. Por otra parte, la dificultad de acceder a una real institucionalización que permita un sólido apoyo a la educación artística y a la promoción y gestión necesarias en estos tiempos, ha configurado situaciones diferentes en cada país pero igualmente complicadas para los artistas contemporáneos más jóvenes y para quienes se ocupan de investigar y promover su trabajo.

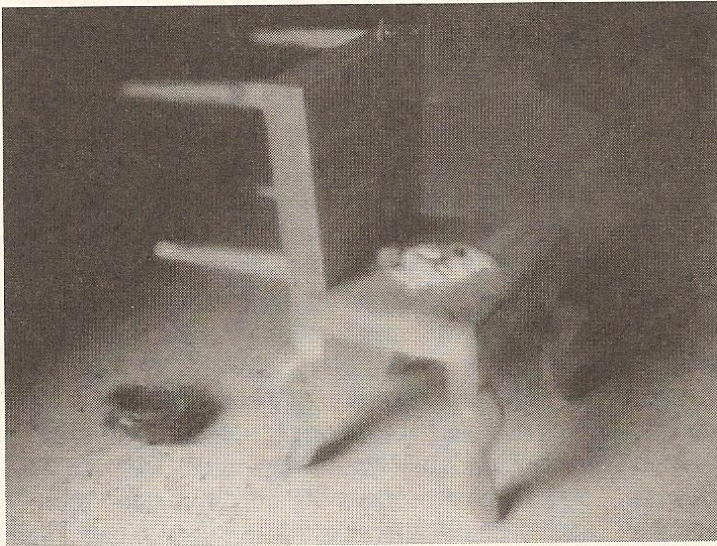




desde su contexto individual como parte de una colectividad, aunque sin pretenderse figuras emblemáticas. Esta generación de artistas no comparte tanto sus fechas de nacimiento como determinadas actitudes. De ese modo, buscan realizar sus obras en un tiempo y un espacio que les corresponden, deconstruyendo de cierta forma las imágenes y los discursos oficiales, al dirigir su mirada hacia detalles del entorno social que algunos sectores no quisieran admitir. Ello se acompaña, por otro lado, de actitudes menos bohemias y más profesionales, que conducen al artista actual a reflexionar también sobre el arte y su función.

Entre los cambios recientes más visibles puede citarse la creciente presencia de artistas mujeres, que por lo demás es un fenómeno global. Son las mujeres quienes han presentado en los últimos años uno de los corpus de trabajo más coherentes y profundos, al confrontar de variadas maneras la realidad. Pero lo hacen desde un lugar femenino, es decir, poniendo en crisis el discurso dominante, unívoco e impuesto, y trabajando desde la pluralidad y la libertad,

que casi toca el libertinaje. **Priscilla Monge** (Costa Rica, 1968) es una de las artistas centroamericanas más prominentes, no sólo por su obra, contundente y osada, sino por su labor de estudio y reflexión que ha incidido en artistas poco menores que ella. En su obra habita la ambigüedad, tocando aspectos velados de la sociedad que condiciona a sus miembros de manera sutil pero inexorable. Por otra parte, este trabajo no se plantea un género, ni se limita a ningún medio -pintura, dibujo, objeto, instalación, bordado, ensamblajes, o video- sino que pone en uso el



lenguaje que requiera su propuesta. Monge, entonces, asume que cualquier objeto, incluso el más común y cotidiano, mediante la carga semiótica que puede llegar a poseer, es capaz de engendrar el más profundo horror. Ella no es la única. Artistas como **Patricia Belli** (Managua, 1964) asumen la precariedad material como una estética y parten, como lo hiciera Priscilla Monge en sus inicios, de

No obstante, hay cambios recientes que han acelerado una toma de conciencia de realidades nunca antes analizadas desde el punto de vista del artista visual. Así, hay todo un grupo de artistas que sí están mirando hacia fuera pero desde una posición propia,



labores femeninas como la costura, y de materiales como textiles y ropa usada para producir obras desestabilizadoras en su percepción de lo cotidiano. En ambas, el uso del humor y de la ironía está presente en medio de situaciones límite del ser humano. Belli, después de tensar retazos de telas en bastidores e intervenirlos con pintura, ha ido decantando su trabajo y confiriéndole al material mismo la fuerza total. Palitos, ramas de árbol, espinas, elásticos de ligas de medias o de incómodos brassieres, se integran en blusas, delicadas prendas íntimas y posteriormente en zapatos, camas y mesas servidas. Actualmente, acopla figuritas rellenas, muñecas de trapo cosidas de manera artesanal, tensadas con elementos técnicos como poleas y cables de acero, como metáfora de los estados emocionales y físicos del individuo dentro de un sistema alienante y agresivo.



Otras artistas han reflexionado sobre la condición femenina en términos mucho más abstractos, contraponiendo elementos ancestrales con otros contemporáneos, como la hondureña **Regina Aguilar** (Tegucigalpa, 1964), quien con gran potencia ha investigado los nexos entre los objetos de uso cotidiano, de raíz precolombina, con los que produce el hombre de fines del siglo XX. Partiendo de este período, y siempre desde una óptica de lo femenino, ha elaborado importantes piezas relacionadas con la clonación, la genética y sus implicaciones. Sin embargo, la mayor parte de su tiempo lo dedica a una fundación de

proyección comunal en el antiguo pueblo minero de San Juancito, donde ha establecido una nueva forma de hacer arte a través de la enseñanza y el trabajo colectivo. Por su parte, **Xenia Mejía** (Honduras, 1958), es otra artista que ha logrado un punto de conjunción entre su formación en Berlín y su re-encuentro con la realidad hondureña, realizando instalaciones de una fuerza conceptual y un impacto visual indiscutible, directamente relacionadas con la situación de su contexto social y personal. Dentro de una línea similar, la guatemalteca **Isabel Ruiz** (El Quiché, 1945) ha tomado como punto de partida la memoria de la muerte, y como elementos el carbón y los huesos, tanto en sus acuarelas como en sus instalaciones, de una austera gravedad.

**Regina Galindo**, una muy joven artista de la performa en Guatemala, es parte de la nueva generación que retoma el discurso político en sus más amplias dimensiones, llevando al límite las experiencias del cuerpo social mediante su propio cuerpo físico puesto en terrible evidencia. Sin embargo, y a pesar de una tendencia visible en Guatemala a desarrollar obras que se relacionan directamente con lo que Anabella Acevedo llama una "estética de la violencia"-, algunas mujeres legitiman su elección de producir una obra de corte más personal e intimista. Así, buscan canalizar una historia personal, forzosamente relacionada a la memoria del horror colectivo nacional, pero discurriendo dentro de la experiencia individual ante esa misma sociedad. En ese grupo se incluyen las guatemaltecas **Irene Torrebiarte y Diana de Solares**, ambas en el medio fotográfico y de instalaciones, con un discurso reservado y discreto, contenido pero de gran contundencia. También **María Dolores Castellanos**, quien incursiona más bien en el lenguaje del objeto; un objeto elegante que contiene el germen para violentar todo lo que parece bajo control. Con propuestas más orientadas hacia lo psicoanalítico, con un discurso catártico de la experiencia personal y la memoria individual, dentro de un esquema social encarcelante, se encuentra una obra de gran solidez como la de **Marisel Jiménez** (Costa Rica, ...). Esta artista, de manera muy personal y eficaz, logra conciliar técnicas tradicionales como la talla en madera, el modelado en arcilla o la escultura en bronce, con de un lenguaje contemporáneo





de potencia y profundidad indiscutible. Todas estas artistas, como muchas otras, comparten la audacia de tratar temas conflictivos y mantener una interrogación permanente en torno a la aceptación de situaciones establecidas, yendo más allá de una mera introspección personal.

El lenguaje pop ha tenido algunas exponentes en Costa Rica y Panamá, entre las cuales es preciso mencionar a **Florencia Urbina y Loida Pretiz** (Costa Rica) y a **Victoria Suescum** (Panamá), todas ellas utilizando de manera desenfadada una agresiva pintura de fuertes colores y referencias a los medios de comunicación y a la pintura popular, y cargada de humor e ironía social.

Aun entre los artistas masculinos, se ha producido un desplazamiento desde la posición clara y autoritaria que prevalecía en el modernismo hacia una más compleja, propia a cada individualidad, en la cual el artista ya no pretende ser la gran figura dominante e inspirada de la sociedad, "la luz del camino", sino un testigo crítico que admite sus propias contradicciones y, en algunos casos, se convierte en su propio sujeto de derisión. Justamente, el humor es uno de los rasgos recientes de la producción artística centroamericana. Desde **Raúl Quintanilla** (Nicaragua, 1954), articuladísimo teórico del grupo *Artefacto*, que llega hasta el más osado y perverso sarcasmo, buscando la subversión y la provocación abierta y descarada, hasta los

guatemaltecos, más reservados, como **Moisés Barrios** (Guatemala 1946), **Aníbal López** (19..) y el más joven **Darío Escobar** (19 ). Barrios, eminentemente pintor, hace gala de su acervo intelectual en telas llenas de alusiones directas o indirectas a complejos períodos históricos de su país, y más recientemente utiliza los bananos para subvertir el término de repúblicas bananeras y aplicar la "bananalización" a los objetos actuales. López, después de realizar obras en diversos medios y géneros, se ha concentrado en la documentación de acciones llevadas a cabo en la ciudad de

Guatemala. **Roberto Lizano** (Costa Rica, 1952) constantemente hace uso del humor en sus piezas, que han evolucionado dentro de los materiales de recuperación desde hace años y que recientemente se han abstraído y se han alejado de la figuración para entrar en un período constructivo.

Por su parte, Darío Escobar, de manera similar a los costarricenses **Guillermo Tovar y Federico Herrero**, se sirve de su imaginario juvenil: juguetes, patinetas, bicicletas, intervenidos para convertirlos en amenazadores instrumentos de uso imposible. Asimismo, ha realizado obras que imitan el recamado en lámina de oro y la decoración barroca, al recubrir recipientes de comidas rápidas de cadenas internacionales, o equipos de gimnasia, como glorificando irónicamente los nuevos ídolos de la condición física, o bien "preciosizando" instrumentos utilitarios contemporáneos como si se tratara de verdaderas "piezas de museo".

La fotografía y todo tipo de trabajos relacionados con la imagen fotográfica, propia o apropiada, han tomado un impulso mucho más fuerte en años recientes en Centroamérica. Tradicionalmente, esta disciplina era un poco como el pariente pobre de las artes visuales: considerada por el público como fuente de documentación sobre todo, asumida más como una técnica que como una práctica artística por los fotógrafos mismos, sus preocupaciones generales pocas



veces sobrepasaban los aspectos puramente técnicos y formales. Pocos espacios se dedicaban a exponer foto, y el mercado sigue siendo muy reducido, en un ambiente apegado al valor de la obra única y poco afecto al trabajo en papel.

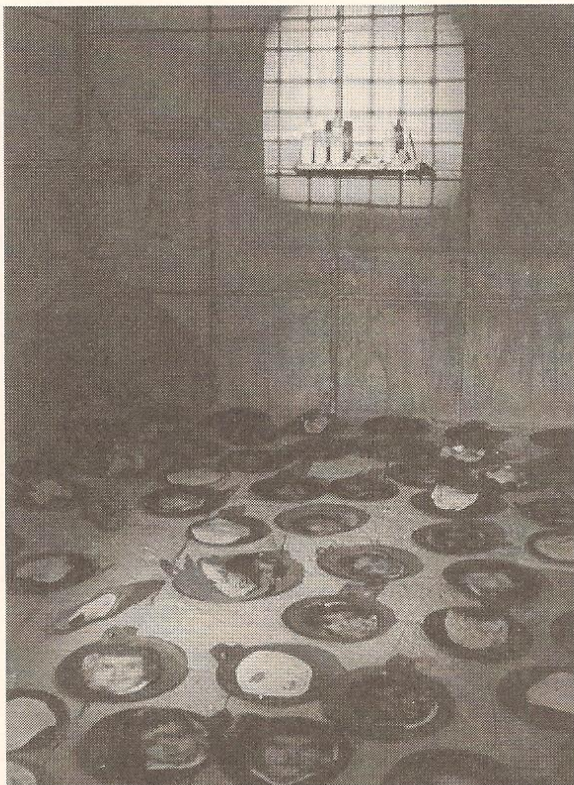
La fotografía documental, sin embargo, ha tenido una trayectoria importante, sobre todo en Guatemala y, en menor medida, en Nicaragua. Los nombres de **Claudia Gordillo** (Nicaragua) y de **Sandra Eleta** (Panamá), por ejemplo, son ampliamente reconocidos internacionalmente. Pero es la figura y el trabajo de **Luis González Palma** (Guatemala, 1958), uno de los artistas centroamericanos de mayor proyección internacional, la que ha tenido mayor incidencia en la obra de otros artistas. Las imágenes indígenas de González Palma, fotografías en blanco y negro viradas al sepia, verdaderos montajes imaginarios de personajes de su propia dramaturgia personal, han recorrido el mundo entero. Irónicamente, el mismo éxito internacional de González Palma lo ha llevado, con una honestidad admirable, a un total cuestionamiento del sistema de arte imperante y de su propia obra. Su obra reciente rechaza la imagen estética anterior, y se ha convertido en una cruda reflexión sobre las relaciones entre la realidad circundante y el engaño de los placeres de la gloria. **Luis Paredes** (El Salvador, 1966), un poco más joven, y que presenció gran parte de la guerra salvadoreña, parte desde un concepto estético y existencial de la fragmentación, lo trabaja siempre con delicadeza extrema en el cuerpo y en la naturaleza. En sus últimas piezas, montajes de fotografías del paisaje de Dinamarca, su tierra de adopción, logra llegar a un punto cero del paisaje, superponiendo sucesivas franjas claras hasta llegar a una línea oscura, sin accidentes geográficos, dejando atrás de ese modo trabajos de corte más representacional. La obra de la también salvadoreña **Muriel Hasbun** es un testimonio fotográfico de cómo se han formado las estructuras familiares centroamericanas: padre palestino, madre francesa de padre judío polonés, y una búsqueda de los nexos entre mundos opuestos que confluyen en una sola familia en El Salvador. Por su parte, **Jaime Tischler** (Costa Rica) marca un punto importante en la

historia de la fotografía reciente, enfocando, con impecable técnica, aspectos de concepto y temática alrededor de la amatoria masculina inexplorados hasta hace poco en Costa Rica, y exponiéndose a los conflictos que produce la dicotomía puritanismo/libertinaje.

**Karla Solano** (Costa Rica, ), por el contrario, no se preocupa por el aspecto técnico de sus fotos sino por la carga que la imagen adquiere al ser montada o intervenida con objetos diversos, o bien al sobre dimensionarla hasta el punto de alcanzar casi una abstracción. Recientemente, esta artista ha realizado algunos videos donde el sujeto sigue siendo su propio cuerpo, esta vez en una visión lúdica del cuerpo femenino que integra como parte de la vida sus sucesivas alteraciones producto de estados como la gestación.

El video, al igual que en el resto del mundo, es cada vez más frecuente y artistas costarricenses como **Priscilla Monge**, **Joaquín Rodríguez del Paso** y **Manuel Zumbado**, y panameños como **Humberto Vélez**, **Sandra Eleta** y más recientemente el pintor **Brooke Alfaro** son algunos de los que han incursionado en el medio. La degradación de los centros urbanos y el ambiente de agresividad social han producido algunos de los trabajos de Manuel Zumbado y el reciente video de Eleta y Alfaro. Por otro lado, elementos relacionados a la subordinación de la mujer están presentes en Monge y del Paso, aunque este último ha producido sobre todo una obra muy irónica – instalación, grabado, pintura y objetos - relacionada con la dicotomía centro-periferia, con la exotización de las culturas mediante la difusión masiva de imágenes pre-construidas, y con las relaciones sociales condicionadas por la historia colonial. Rodríguez del Paso, agudo observador y comentarista lleno de sarcasmo, a menudo juega también con el concepto del arte y recientemente, se ha concentrado en la investigación pictórica, en grandes telas de flores agresivas y alusiones abiertamente sexuales. Su último proyecto, un audiovisual montado a partir de diapositivas, cuestiona los roles sociales tradicionalmente asignados por asuntos de género.





Por muchas razones, la pintura ha sido y sigue siendo el medio más utilizado por los artistas en Centroamérica, a pesar de los anuncios apocalípticos sobre su desaparición y de las estrategias de visibilidad que muchos artistas han querido implementar dejándola y haciendo uso indiscriminado de la instalación. A pesar de la abrumadora cantidad de pintura decorativa y fácil que inunda la región, recientemente ha habido una especie de revitalización del género, de fortalecimiento conceptual, y de integración a las preocupaciones actuales. Figuras como Moisés Barrios y el mismo Rodríguez del Paso son algunos de los que muestran signos de cambio. Una artista como **Emilia Villegas** (Costa Rica, 1967), reivindica una especie de neo-figuración conceptual relacionada a cuestionamientos existenciales y sociales, así como a interrogantes sobre la pintura como tal y a la función del artista. Dentro de la generación más joven, **Lucía Madriz** ofrece propuestas que prefiguran un trabajo pictórico de peso. Por otro lado, los costarricenses **José Pablo Solís y Alvaro Gómez**, se ubican más bien dentro de una obra no-representativa, casi monocromática, y desde ahí logran renovar una tradición dentro de la pintura abstracta, que actualmente existe casi

exclusivamente en Costa Rica, y en algún grado en Nicaragua (Dennis Núñez).

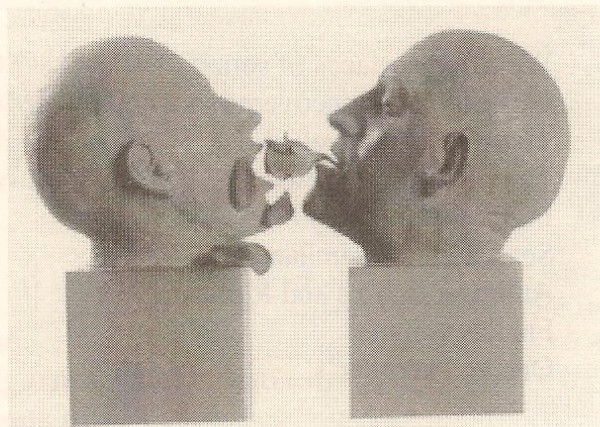
Es esta una visión incompleta, parcial – y parcializada – del acontecer reciente en Centroamérica, de la diversidad de enfoques que una región tan polimorfa como esta puede ofrecer. Son tiempos de cambio, y es perceptible la modificación que se ha dado en los últimos años: mayor comunicación regional entre los artistas y los profesionales del arte, una mayor inclusividad y libertad en cuanto a los medios y temáticas, una mezcla constante de géneros y una generación de pensamiento que acompaña paulatinamente la producción misma. Como resultado de cambios recientes se ha evidenciado en los últimos dos o tres años una honda escisión entre los diversos espacios plásticos que coexisten de manera simultánea. La creciente visibilidad de artistas como los que brevemente reseñamos aquí ha causado una tensión entre estos espacios, y no se ha hecho esperar una reacción de los sectores más tradicionales, anclados en estéticas correspondientes a otros momentos históricos y que, a la inversa de los primeros, funcionan aun sobre el canon de la exclusión de todo lo que no implica oficio, bajo el precepto romántico del artista “inspirado”. Por el momento, estamos frente a posiciones que parecieran irreconciliables. De igual modo, es perceptible, después de varios años de creciente interés por lo “contemporáneo”, una retracción de esta apertura, y un desplazamiento, por parte de sectores de apoyo y aun de algunos artistas, hacia lenguajes más convencionales. Al parecer, se está finalmente comprendiendo lo que significa impulsar el arte hacia otros límites y, de alguna manera, se ha tomado conciencia de que el arte, como la palabra, también puede ser subversivo. De cierta forma, podríamos decir que una buena parte del arte reciente está cumpliendo su cometido, en la medida en que no ha dejado intacta a la sociedad que lo mira. Ya es algo.

## Virginia Pérez-Ratton

Directora TEOR/ética  
San José, Costa Rica  
Agosto 2001



# *Outlawed Words*



*Considering how dangerous everything is  
Nothing is really frightening*  
Gertrude Stein

*Considerando lo peligroso que es todo,  
Nada realmente da miedo.*  
Gertrude Stein

You rose up from the serpents' depths  
Other of other times  
Wise woman, giver of colours  
Where waters meet,  
A confluence of rivers.

Desde hondonadas serpentina surgiste,  
Otrora y conocida,  
Conocedora y dadora de colores  
Dónde aguas y ríos confluyen.

I listened to your slow speech  
Watched your woman's eye shiver  
Coming from the shadow  
Of your voice, a certain timbre  
The wind quivering  
At the window ledge  
Edge of forgetting.

Oí tus palabras, pausando,  
Miré temblar tu ojo  
Saliendo de la sombra  
De tu voz, cierto timbre  
Oscilación de viento  
Ventana y olvido.

*Helen  
Dixon*

Awake  
Our lip



We sifted surfaces of sound  
Layer by layer uncovered idol and image  
The stories unravelled  
Tempted tresses rewoven  
Frames of memory  
Search into unfamiliar faces  
Amongst figures and forma  
Finding tongues  
One and another's.

Blood in the street  
Blood in your throat  
I choke  
I swallow.

And pain empties itself,  
Dissolves in this cold rain,  
Only this anguish disclosed here  
As your arm lifted, untamed  
Paints the air  
With a trace of your name.

My finger on these keys tremble,  
Memory opens to the gap  
Of what is spoken.

I have loved you behind curtains,  
The room, a mirror, water suspended  
Naked transparencies  
Become these veils.  
A curtain's contours  
Map the evidence.

Cernimos superficies y sonidos,  
Capa tras capa detrás de ídolo e imagen  
Las historias deshilachadas,  
Tentadas, retejidas.  
Bosquejos buscando rostros  
Apenas recordados,  
Entre figuras y formas  
Encontrando las lenguas  
Unas a otras.

Sangre en la calle  
Sangre en tu boca  
Atraganto,  
Y trago.

Y el dolor se vacía,  
Disuelve en la lluvia fría  
Dejando la angustia apenas percibida  
Hasta tu brazo se rebela,  
Se levanta,  
Traza en el aire su pintura  
Y se revela.

Mis dedos en la teclas tiemblan  
Mi memoria abierta al abismo  
Que hablan.

Te he amado tras cortinas  
Cuarto, espejo, agua en suspenso  
Las transparencias desnudas  
Forman velos.  
Las líneas de cortina  
Mapean evidencias.



The camera in your hands  
Catches me unaware  
Looking back  
And wanting.

La cámara en tus manos  
Me toma de sorpresa,  
Mirando hacia atrás,  
Queriendo.

The water falls.  
After drowning in smooth rivers  
We discover new skin  
And laughter.

El agua cae,  
Hasta ahogarnos en ríos lisos  
Descubrimos nueva piel  
Y risas.

Your light travels  
With my tongue.  
Your fingers sing  
And skin holds its breath.  
I become the breeze  
Over your stretched hills.  
A humming rises here  
And parts your lips.

Tu luz hace pasaje  
Con mi lengua.  
Tus dedos cantan,  
Dejan la piel sin aliento.  
Me torno brisa  
Sobre tus cerros estirados.  
Murmuro que surge  
Al abrirse tus labios.

On the edge of dying  
I am this slow insistence  
Windy messenger amongst these  
chambers  
Pausing between archways  
To uncover the last corners of doubt,  
Each moment of hesitancy.

A la orilla de la muerte  
Soy esta insistencia lenta  
Viento y mensajera de aposentos  
Pausando entre arcos y arcos  
Para encontrar los últimos recintos  
De titubeo o duda.

And having pushed against the walls  
Of this containment  
Have they fallen?

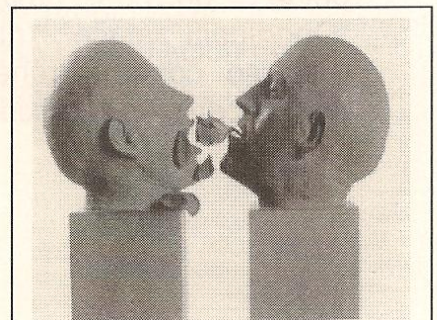
Y de haber empujado  
Contra muros  
Contra esta contención  
¿Habrán caído?

Awakening  
Our lips interlaced  
By silent rage.

Al despertarse  
Nuestros labios aún ligados  
Por la rabia.

Mine  
And this shell echoes  
My mother's  
Her mother's  
And her mother's.

Mía  
Y concha  
De mi madre  
Su madre  
Y su madre.





# Revolvición

## MONTAJE Y FÓRMULA :*poesía posmoderna*

Tenemos aquí el cuestionamiento y/o reflexión que una mujer se hace sobre el texto de otra. Este discurso procede entonces, de una experiencia de género, visión de mundo, concepciones ideológicas, estéticas, historia personal, entorno económico-cultural-histórico y demás consideraciones propias de una realidad particular, el ser mujer.

En la segunda parte del título de este discurso aparece una palabra: posmodernidad, palabra cargada de expectativa e incertidumbre. “Desde mediados de la década pasada, un concepto ambiguo y resbaladizo martillea nuestros oídos: el de posmodernismo. Con el se alude a una nueva sensibilidad, nuevas ideas y nuevo estado de ánimo que correspondería a una nueva realidad social a la de la posmodernidad –que vendría a suceder a una realidad agotada: la de la modernidad (...) ¿Cuál es la naturaleza de esa relación de ambos términos? ¿De exclusión o inclusión? ¿De continuidad o ruptura? ¿De afirmación, negación o superación?” (1) Lo anterior es una reflexión que se hace el filósofo mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, en un texto esclarecedor.

El estudio de lo posmoderno alcanza la política, la ciencia, el arte. Por tanto la cultura de nuestra época, y en el caso que nos concierne, lo literario. A través de este trabajo trataremos de dar ciudadanía dentro de la manifestación posmoderna literaria, a la poesía de una poeta nicaragüense. Hace un tiempo, por medio de internet, me llegó un libro inédito, “La revolvición”, de Tania Montenegro (Estelí, 1969). Y es sobre su propuesta que vamos a profundizar enseguida.

El libro está dividido en cuatro partes, como siguen: “Nifú nifá”, “La vecina”, “El retorcijón” y “Matiné”. Desde el inicio “La revolvición”, nos plantea un discurso que alucina y coloquializa con el lenguaje, convierte en escritura lo dicho de forma oral, abunda en frases hechas por el método de pegar dos o más palabras, no para formar una nueva con otro significado, sino para señalar en lo escrito igualmente como se dice o se pronuncia la palabra. Encontramos por ejemplo: “asomaidesaparece”, “escuchatenta”, “Ysedánunbeso”, “felicidá”, “espinepezcao”.

Siempre sobre este mismo asunto del lenguaje, Tania Montenegro, escribe palabras en inglés, tal y cómo las pronunciamos en español: “iu nou beibe”, “on nou, ómai-gad”, “gur bai”, “on di rocks”, “jelou”, “Rewindea”, “Oportiúiniti záface” “tríler”. Toda esta topografía del lenguaje nos muestra un discurso contemporáneo posmoderno de deconstrucción de lo dicho para establecerlo en la escritura como un nuevo significante, pero que no pierde su





# Revolución

significado. En la escritura del texto se muestra una aparente novedad que, como expresión oral reafirma la tradición de una lengua, un lenguaje.

Lo anterior conforma un discurso (pseudo)cotidiano, propio de la posmodernidad literaria. Busca Tania Montenegro, en tanto la afirmación de un lenguaje personal, en el sentido que es su yo expresándose, y de paso nos lleva



a la colectividad, produciendo así una dislocación del Yo, que asume una voz colectiva, manifestada en la palabra.

Otro elemento presente en la escritura de este libro que nos ocupa, es la "alusión autobiográfica, de origen oral propio de la narrativa posmoderna, que es una suerte de referencialidad o es en realidad una textualidad abierta". (2)

**"Sigo escribiendo desentrampándome,  
nuevamente subo de peso mejora la piel y el sueño  
y los afectos aumentan cuando de hermanas siameses se trata".**

***El fax compartido***

**"tarde pero seguro regreso textos que dejaste en mi  
poder.  
vuelvo para constatar que terminé de irme".**

***Gurbai es poco***

**"Un animal peludo a mi alrededor es imagen cuando  
acontece que un duende ve con sus ojitos".**

***No le hagás caso, pero ahí está***

Las citas que acabamos de hacer, pertenecen a los tres únicos poemas en los que la primera persona hace una aparición clara y directa, en ellos encontramos que son alusivos a..., pero no desentrañan en absoluto, no existe un proceso de solución a un misterio, más bien hay una ambigüedad que desemboca en lo difuso o enmascarado.

En los demás poemas campea la tercera persona con un bien estructurado proceso de disolución de la narradora que desaparece a través de contradicciones en su discurso en primera persona. Ella tiene muchas identidades y ninguna, es narradora y personaje a la vez, en relación consigo misma y disociada. Ejemplos de este recurso abundan en "La revolviación". El referente como recuerdo se parapeta en la tercera persona, ajenando de esa forma la historia personal. Aunque todas la terceras personas son otra y la misma.

**"Ocho años y todo es grande.  
Mira la uñita roja que le quedó al tocar la pared de su casa,  
Paredón de espías, su cama ensangrentada. Se aferra a la abuela  
Que temblorosa salta encima de adoquines emparedados".**

***El balón***





En todo el libro se establece una ambigua dicotomía de dos o más sujetos, que es o son uno, pero que según Francisco Segovia, "Pretende, más que la experiencia de la Otredad, la experiencia de la Mismidad en lo Otro. Por eso su mejor símbolo es el andrógino [...] la unión de los contrarios, la coincidencia de ficción y realidad". (3)

**"Ella ama a las mujeres escondidas en cuerpos masculinos,  
por eso se siente lesbiano,  
como también le gustan los hombres, se siente homosexual,  
y, como es un hombre en el cuerpo equivocado  
se siente lo que llaman transexual y bisexual".**

[...]

**Y entonces llega ella.**

**Sí misma baila con ella espalda con espalda  
y pantorrilla con pantorrilla.**

**Ellas se miran y enloquecen.**

**Él sonríe".**

### ***El ñatazo***

**"Él divinamente masculino no arrepiente su sexo  
cuando entra en hombre travestido, transexual, homosexual  
y lesbiano,  
a quien le encanta que mujer escondida  
ame como hombre que no sabe lo que desaprovecha".**

### ***El fax compartido***

**"Cuando él husmea alrededor de ella,  
pónese como ordinario hombre camino tradicional:**

[...]

**Él sigue comportándose como todo un el  
y mata todo lo que él –en ella-, pudo sentir".**

***Cuando ella intentando ser ella se encuentra un el  
que es él, ¡demasiado!***

**"Cuando ella se da cuenta que no importa ser,  
es cuando ni él en ella, ni ella en él  
ni él en él  
ni ella en ella  
ni uno y dos  
ni dos ni uno es lo que decide el momentito que temblorea la  
energía y confunde todo".**

***Yani C***





En esa misma línea de la mezcla difusa de personajes, en lo narrado subyace una acción intercalada que Tania Montenegro hace aparecer en el texto como escenas, descripciones de cuadros, relámpagos de un simulacro o pequeños compartimentos plásticos en donde el lenguaje no ejerce su supuesta y exclusiva misión de comunicar, si no que, remite al ejercicio de prescribir.

Presenta los fragmentos de una disco a media noche. Un discurso sin la prepotencia de proclamar la verdad, solamente dejar ver unas señas de incertidumbre e inseguridad que se manifiestan en la escena de las dos "ellas", compartiendo el espacio lúdico de una discoteca.

**“Platican, ajá, Pati-Ella gozan visión compartida: cuerpos enfarsados uva en boca alguien asomadesaparece (a-ja-jaaaá) cuas cuas cuas risas nosotras, ¿importa?”**

### ***Cuando ella se lanza y puntea en una disco a medianoche***

Dos sujetos que hacen del discurso poético una representación teatral, un interés en manifestar lo interior de manera camuflada, sin ostentar el Yo. En vez de eso, lo muestran ocultando el ser que busca su identidad y se rompe en múltiples voces de "Ellas", pero representadas como si fuera un teatro. Los poemas de Tania Montenegro son a veces pequeños guiones para personajes que se desdoblan, diseminando así al sujeto, perdiéndolo o buscándolo. Como la pesadilla de la niña que ve su cuerpo en el ataúd y nadie le cree que esté muerta, porque ella, viva, lo señala.

**“Era una niña y preguntaba quién se murió e iba a ver la ventana de vidrio de la caja y se miraba ahí dentro. Y pensaba que no podía ser porque ella era esa misma que miraba”.**

### ***Ojos grandes curiosean***

Otra característica en este discurso, es el cuestionamiento a posiciones amorosas cuando se establecen rutinas y estilos de narración para señalar el tratamiento de ese tema, Tania Montenegro, indaga, se burla e ironiza de la certeza y/o naturaleza del amor.

**“Se encontró cursivamente apasionada por el Cristo posmoderno con actitud de guerrillero urbano perseguido por ambos bandos; [...] a ratos piojoso y buena onda, siempre fornicador malintencionado”.  
[...] ¡Oh,! un cadáver frente a otro, fruto bendito del amor”.**

### ***La espinepezcao***

**“Traiciones estriadas posan para la foto,**



besos enlatados tocan sus frentes,  
él que tanto la amaba...  
ella que tanto lo amaba...  
¿qué tanto la amaba?

### **Sin título**

Poemas de una sola pieza. Ambiguos, enquistados al texto, resistentes algunos a la interpretación, con los significados colgados buscando un significante, con los referentes perdidos. Sucesos narrados que no se iluminan con una lógica interpretación. Parecidos a pie de foto que han perdido su fotografía, escenas sin guión, teatro sin personajes o con escenografías excéntricas, distorcionadas o ausentes.

Igual encontramos alusiones autobiográficas, discurso de hechura pseudo(cotidiana), irónico, paródico, contradicciones en la disolución del narrador en tercera persona, mezcla de realidad y ficción.

“La revolviación”, constituye una propuesta en nuestro quehacer literario local, una propuesta de poesía en movimiento, atenta a las voces de hoy, de la calle, el cine, el sexo. Narración o señalización de escenas de lo cotidiano, el caos, la masificación y el cuestionamiento a verdades poéticas supuestamente absolutas.

### **Cabronada on di rocks**

Pasa la acción.  
Llama por casualidad y lo descubre.  
Busca y encuentra.  
Descarada carea, ofusca, sinsentidea.  
Otro también se da cuenta,  
factor peligro olisquea  
y epistolando intenta,  
pero se hunde más.

Esconden ante un vértice y escapan.

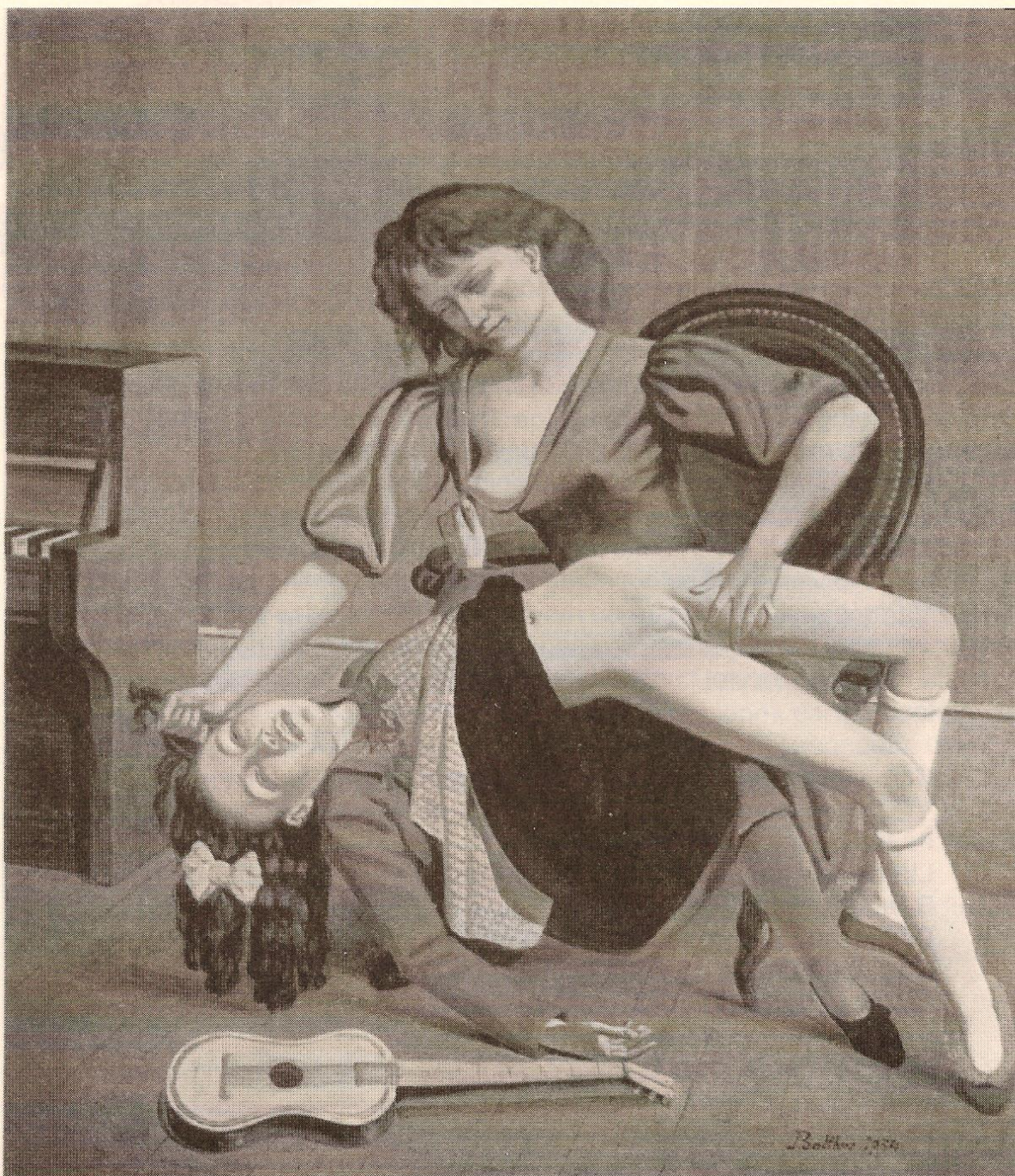


### **NOTAS:**

1. Sánchez Vázquez, Adolfo. *Radiografía de la posmodernidad*
2. Ortega, Julio. *El posmodernismo en América Latina*. La Jornada. Octubre de 1988
3. Segovia, Francisco. *Literatura y reflexiones desde la posmodernidad*.

Por **Carola Brantome**





# Amor filial

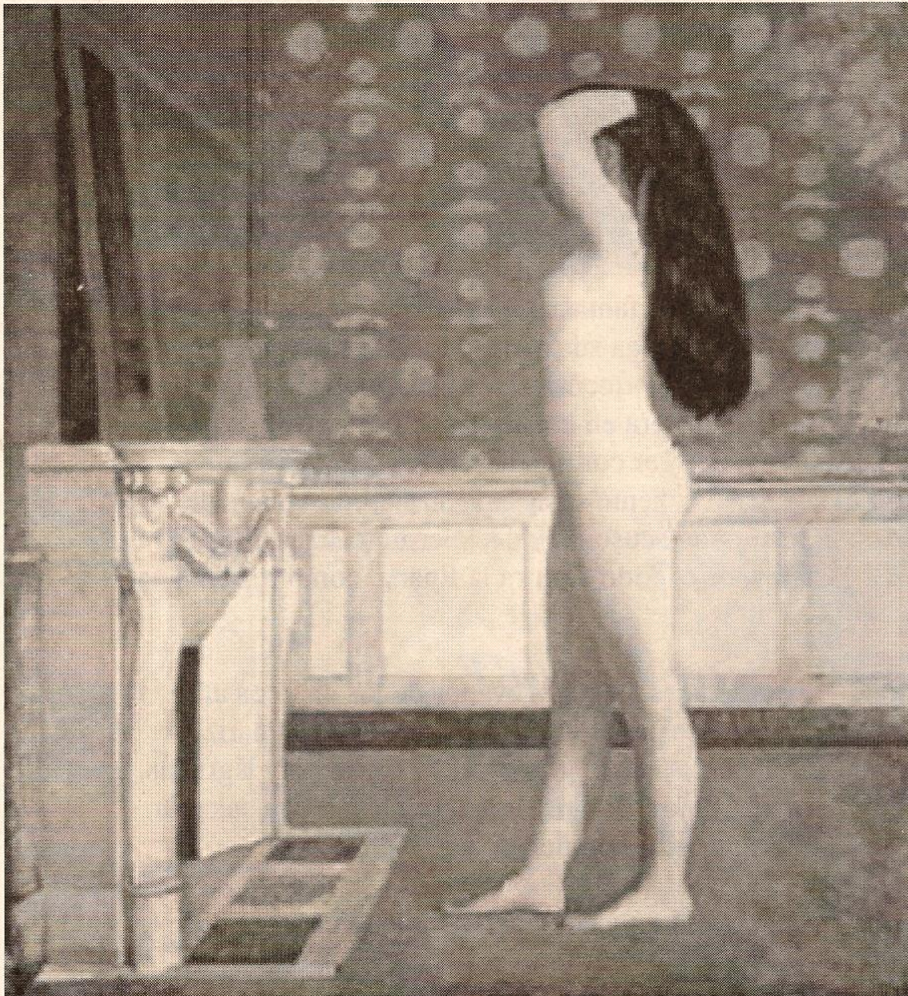
Medía como un chimbo de gas butano y era la cumiche que terminaba la familia de tres, la mimada por ser "la niña". Cuando Tina nació, cuatro años atrás, sus dos hermanos mayores vieron indignados cómo el hecho de tener más edad les adjudicó el papel de niños y protectores de la chiquita, sus empleaditos.



Tina conoció el odio ahogando gatitos y muñecas en el mismo balde, entregándose a los juegos rudos que sus hermanos Telo y Nuno le imponían como pruebas para estar con ellos. Machacar huevos de lagartija sobre las piedras con piedras y luego pasar los dedos del jugo de los animalitos por alguna boca.

La cosa era por temporadas, habían semanas que se llevaban bien y no se peleaban por la pierna del pollo a la hora del almuerzo. Incluso había momentos en que las relaciones comerciales se restablecían y Nuno se alquilaba como mesero, iba a hacer los mandados que le tocaban, le iba a comprar chucherías, hacía plátanos con crema, era caballito.

Pero volvía a pasar, había otro pleito y tenía que volver a pagar prenda cada vez por más momentos en armonía. Tanto se cansó de lo mismo que empezó a crear su mundo al fondo del patio. Se enganchaba en los árboles y se convertía en serpiente y se quedaba colgada como trapo, o brincaba como mono y se daba la vuelta del gato imitando gestos y sonidos; conversando al mismo tiempo con el resto de seres que la rodeaban: hablaba de sus miedos con el palo de jícaro con hojas en forma de cruz, pedía deseos a las guayabas que caían maduras para contestarle que le estaban escuchando, le gritaba a los mangos conpermisito cada vez que arrancaba uno para comerlo, se subía al techo de teja escalado con fondo de gritos regaños amenazas que baje ya, que está jodido el techo de tanto que pasa encaramada como loca viendo todo desde arriba, oyendo conversaciones clarito, aireándose, quebrando tejas haciendo goteras.



Después del almuerzo se acostaba en el molendero de la cocina, la tabla larga de madera de una sola pieza que se mantenía chelita de tanto lavarla después de echar las tortillas de maíz, palmeadas en redondo la masa sobre círculo de plástico y al comal caliente con fuego natural. Su oreja recostada oía cuentos de otros mundos, otros sonidos, rumores de la vecindad arboril. Y escribía todas sus verdades de niña con su dedo-lápiz en la pierna porque pensaba que todo lo escrito sólo podrían leerlo extraterrestres que algún día encontrarían sus historias escritas unas





encima de otras; y tendrían líquidos especiales para leer las diferentes capas de edades que trasmataba su piel con tinta invisible para ojos humanos.

Luego, de un salto cambia de historia, mientras se imagina como malabarista de circo rodando encima de pelotas manteniendo el equilibrio, cuando en realidad mueve sus pies sobre tubos de cemento de aguas negras alisando la alfombra de lodo poroso mientras círculos de grama se convertían en aguas movedizas que te chupaban hacia el centro de la tierra.

Eso decían sus dos hermanos mayores. Todas sus fantasías estaban corregidas y aumentadas por sus comentarios. Entonces restriega sus ojeras al atravesarse la escena cuando sus carnales azuzaron al perro de la casa --que la odiaba-- para que los siguiera a toda carrera hacia el cerco de madera y la mordiera en la pantorrilla porque era la presa ideal por más chiquita. Ella se sintió feliz por jugar con sus hermanos que tanto la despreciaban, pero cuando sintió el mordisco caliente sus gritos atrajeron regaños de adultos y terminaron gritándole chillona tapuda acusona, y decidieron formar un club para hacerle la vida imposible. El TCE o tecé o Todo Contra la Enana, como rezaba una placa en la puerta de su cuarto.

Algunos días para reírse un rato al volver de la escuela bajo vapor de los charcos al mediodía, sus hermanos la arrodillaban al frente para quitarse el calcetín en su nariz y pasarle el sudor de los pies por la cara, mientras carcajadas esprayaban ascos y lágrimas. Una vez le quebraron un diente que andaba flojo y el olor a vinagre blanco con calcetín hirviendo en cuerina y plástico lodoso, casi la hizo vomitar.

Pero los castigos por la tortura hacia la hermanita menor traen consecuencias.



De rodillas son vapuleados con cintas de piel hasta que acepten la autoría. "Quien lo hizo que lo diga", afirma con voz seca y firme el mandamás de la casa al iniciar el riendazo. ¡Plá!, seco y arqueador. Nadie contesta. ¡Plá!-¡Plá!-¡Plá!, "¿nadie fue?, que diga quién fue... (.....), ¡jodiido! Plá! Plá! Plá! Plá! Plá! Plá!

La venganza no tarda en aparecer.

-- Como es tan cagona vamos a invitar al Uñudo, la Cegua o la Llorona para que la salude y se desmaye en su cuna, si no funciona podemos ponerle una cucaracha en la boca o una araña, o ah, ya sabés que... un sapito muerto heladito sobre la barriga para que crea que es Tuyyo, sorbete de chocolate y a lo mejor le da una chupadita, que rico.

-- Para mientras aprovechemos ahorita que tenemos la bolsa para pintarla como calavera y guindarla camuflajeadamente en su cama de manera que cuando esté acostada logremos jincarla para que despierte y vea a Gasparín.

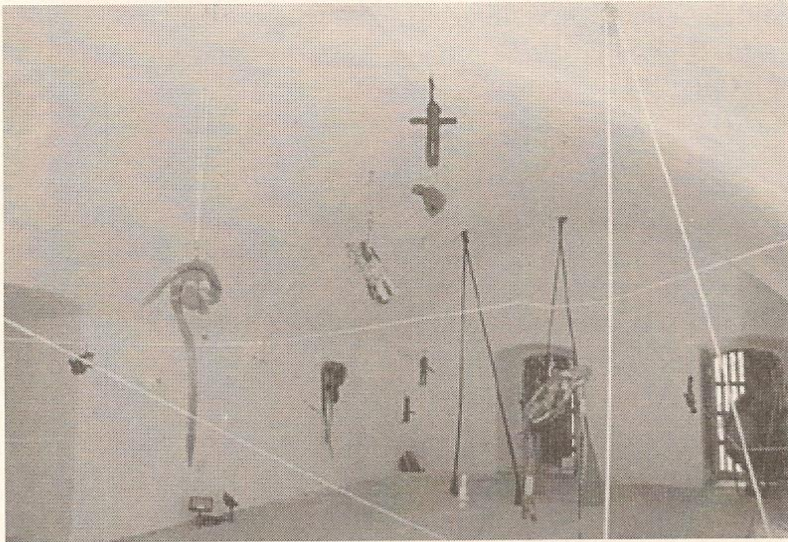
-- También podemos aplastar los maíces que sembró hoy en la mañana para que sólo los de nosotros salgan y nos riamos de ella porque sólo sus maíces se murieron, porque tenés mala mano sos fea ¿ya te viste en el espejo? "--Ay que linda que soy-- dice ella sobándose todos sus bigotes, (y cantan haciendo la mueca) Bi-gotí-llo, Bi-gotí-llo, Bi-gotí-llo".

Le dijeron que si andaba descalza flechas que son inyecciones viajan al ras del suelo para clavarse en pies de niñas y matarlas. Por eso la llevaron sólo en calzones al fondo del patio, donde cadáver de taller sembraba hierros en la tierra alrededor del volcán hormiguero donde la depositaron diciéndole que no se moviera. Animalitos negros brillantes empezaron a picarla mientras saltaba alborotando más la tierra, gritó fuerte viendo huir a sus hermanos y corrió hasta sentir jincón al arco de planta del pie, el clavo ancho y sarroso, el desasosiego de sentir la amenaza cumplida. Era cierto, las agujas eran enormes.

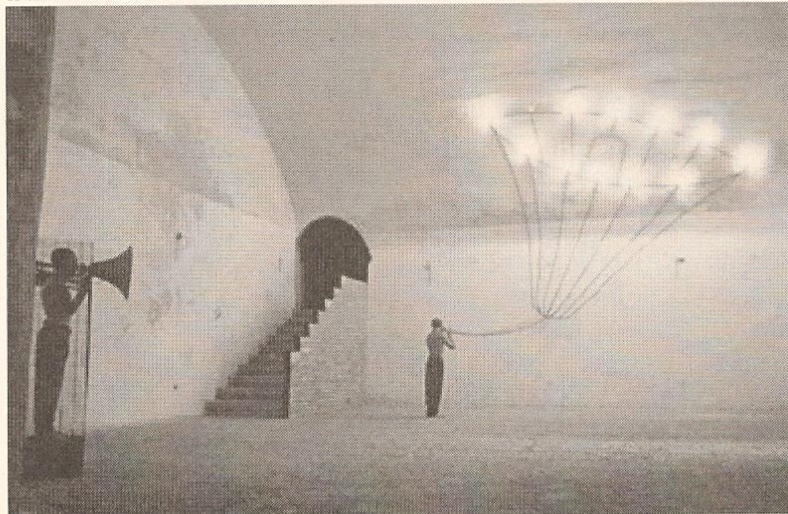
**Tania**  
**Montenegro**  
imágenes Balthus







el circo de Patricia Belli



Esterio Segura

# Carta desde la Habana

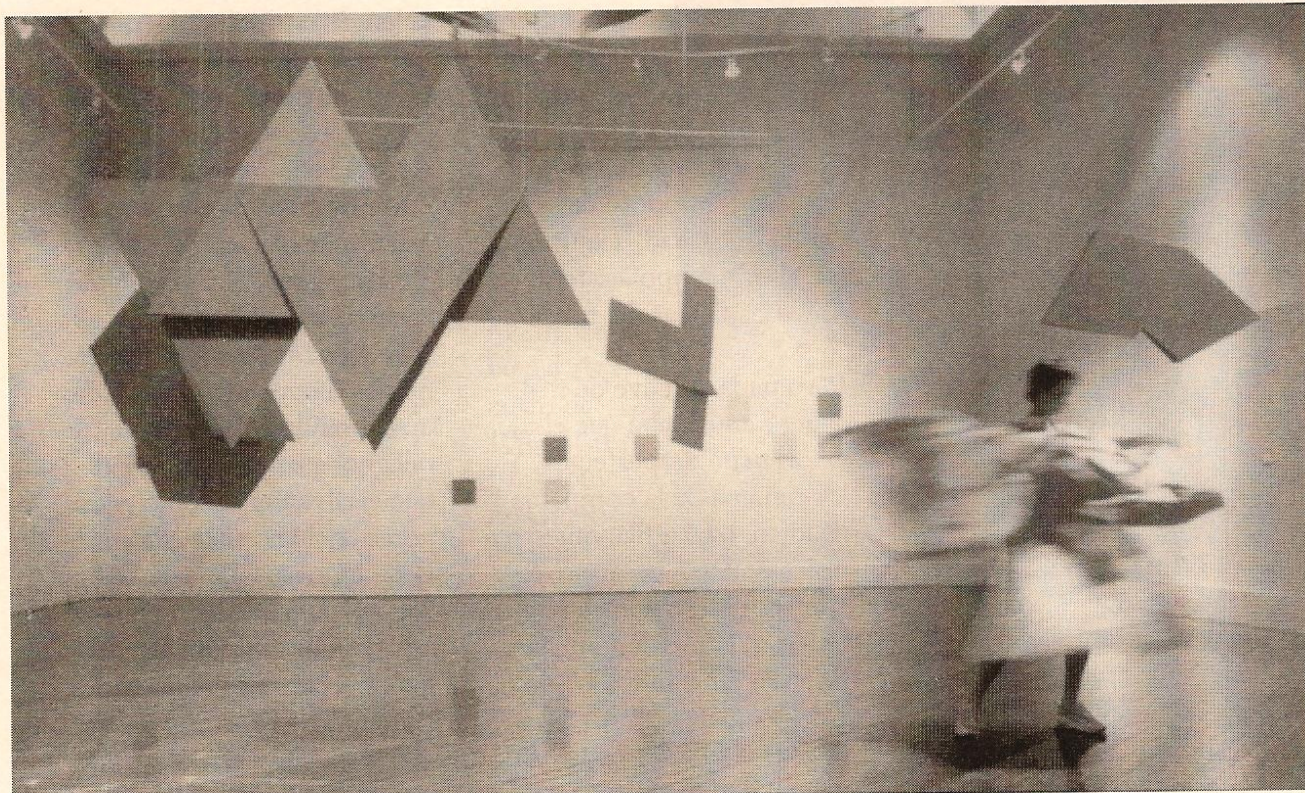
**Es preciso ocupar todas las piezas. Las saludables, las malsanas y las bellas del aire, con el consentimiento primático de sus diferencias.**  
**Rene Char.**

a Urko.

De vuelta, ya en Managua sentí que nuestra casa era un barco. Llevaba la bahía en los ojos, y miraba un faro en la medianía, el de Reina María Rodríguez, amiga y poeta cubana con dos premios de las Américas en su haber. Ella nos había invitado a la inauguración de "La Casa de Letras" y de su revista Azoteas. "Celebrábamos algo con un toque de clandestinidad, un evento ignorado en la más delirante de las realidades" como dijo el poeta Rodolfo Hasler".

Topo, Pedrito, Soleida, Elvira, los "D' aniels", Papastamatiú, José Felix, Caridad, Filiberto, Marimón, Marcelo, Rito Ramón, Aviva Cristy, Eugenio, Fernández Retamar, Pinto, César, Pablo Armando y VARIA. Sombra de cabulla en aquel solanar dispuesto con sillas, que se iban desplazando a medida que avanzaba el sol. Asientos de sombra para recostarse por los cuatro costados, a cual más azul: La taza de café. La metáfora.





Helio Oiticica

Los golpes del viento. Las dos chimeneas, horizonte de veletas grises. Los traductores, los foráneos, Proust, y hasta Abel Prieto subiendo por la escalerilla de caracol a la azotea mayor. Cuando la Reina María Rodríguez con su prototípica voz, dijo: iniciamos este acto, entre la Giraldilla y el Cristo de la Habana... Se me pararon los pelos...Tan en lo cierto. Ahí y un poco afuera. Fuera de ahí pero en lo mismo. La escritura que se ve gozando de que es palabra.

Raúl Quintanilla presentó el número 18: "Artefacto es la revista de Artefacto, una zona cultural autónoma del lugar conocido como Nicaragua, integrada de alguna u otra manera, que yo

aún no acabo de comprender después de diez años, por tres círculos de personas, el primero, compuesto por 10 artistas visuales, que también componen el Comité Central de nuestra publicación, un segundo círculo de artistas y poetas afines a las propuestas confrontativas del primero y un tercer círculo de colaboradores, encabezados un día, y tenemos obligatoria y felizmente que invocarlo, por el poeta Carlos Martines Rivas, quien algún día o tarde, ante la foto de Ch. Baudelaire, el "ecce homo" contemporáneo nos recordó: "Es el Cristo, verdad?, con la corona de espinas que es, la figura del intelectual: porque indudablemente, el pensamiento es la corona de espinas".

Cuando me tocó el turno, leí "Perpetuum mobile". Sentí que el relato era verdaderamente triste. De nuevo llevaba saludos de Farabundo a José Martí, el místico visionario, que realiza lo que ve y que aquello que consigue no puede reconocerlo en el espejo. A seis manos dejé enterrada la mochila.

Sobre la mesa de los ponentes se veían los libros manipulados por otros artistas de Artefacto: David Ocon, Aparicio Arthola, Alicia Zamora, Donaldo Altamirano y Xenia Mejía. Los papelillos de a veinte córdobas con obscenidades de Juan Chow y la revista 400 elefantes complementaban la vitrina artefractal. El plegable





de David Ocón con la ternera descuartizada y tasajeadada causó sensación en un pueblo que lleva tres generaciones de artistas plásticos y de novelistas obsesionados con el concepto. Léase por ejemplo "La carne de René" de Virgilio Piñera, acompañando el hecho de que la población no puede comprarla legalmente. Cuestión que tuvimos que dejar la pieza de Ocón como primera piedra de la nueva biblioteca azoteica.

Del viaje te contaré un par de anécdotas: Habíamos resistido 72 horas de atraso con toda falta de comodidades en el aeropuerto de San José, frente a un reloj de pilas de a cinco centavos que marca desde hace año y medio las cuatro menos veinte. Me vino a la mente la conferencia de José. L. Brea sobre el "Manifiesto de la Societe

Anonime". Hay que disparar a los relojes, hay que gozar el acontecimiento; espacio que no va más allá de ser la estrecha puerta de un instante. Tiempo redimido por la fugacidad, Tiempo intenso, tiempo asistente a todas las fiestas del futuro.

Pero nada. Un ave de mal agüero anunciaba que el avión tiene desperfectos. Y los niñatos de la compañía añadían, hagan fila, muestren boletos, dejen pasaportes, adhieran la pegatina a su brazo, si la pierden, mañana no viajarán. Chinos y cubanos no pueden salir a dormir al hotel. Los ticos no damos visa de entrada a repúblicas así. Una habanera argumentaba - "sabes la de horas que llevo aquí tirada? Mírame los pies, es un problema de la compañía, no mío". Pero la boba de turno a grito pelado la regañaba y le decía "no se ponga así señora". Dejé de morderme

la lengua, y mirándola, dije: "¿ gritar es la única forma de trato que conoces?"

Asentada la memoria por entre las Artes Plásticas y la estadía en La Casa de las Letras: Vuelo. Y al fin aterrizo en la Habana. Aunque con Raúl Quintanilla nos habíamos perdido el acto inaugural de la Bienal pillamos por pelos a la Pat que estaba alegre como pocas veces la había visto. Patricia Belli, Managua 1964, se había dado el gustazo de representar a Nicaragua y de haber dejado montado en La Habana " El Circo". Título que le quedaba corto a la instalación, pues a primera vista saltaban los mil y un significado que esa "misse en scene" llevaba consigo:

Era un escenario de cuerda tensa que iba y venía buscando los puntos de apoyo de una bóveda. De ahí penden carnazas, dice el



Tania Brugera



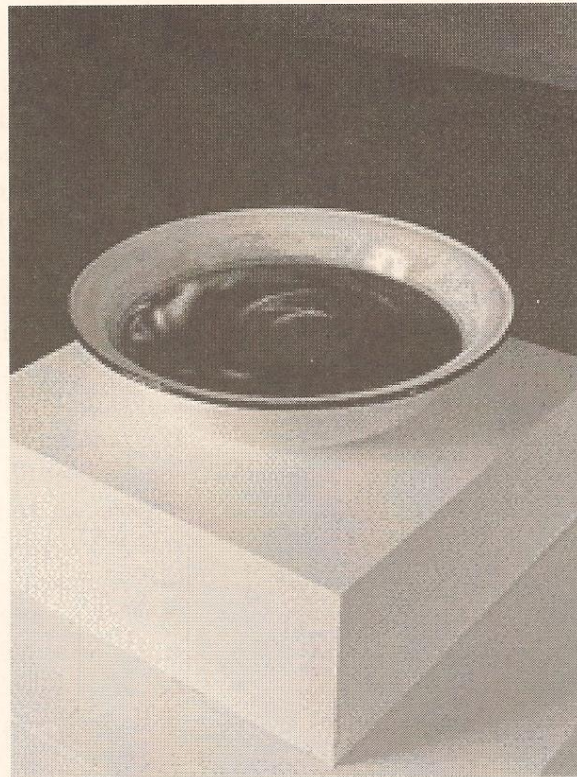
maestro A. Arthola. Para mí mas bien parecen seres disformes. El que vomita con su cola larga parece la figura de una neurona que está a punto de emprenderla a coletazos, otros podrían ser muñecones, algunos con tez de teletubis para un parque infantil, vivero de fantasías. A los que ella llama Adán y Eva; se los ve engalanados ,abotonados, abrazados, como joyas o amuletos. Imaginas cómo la autora gozó agarrando los trapos y con que placer de coleccionista decidió cuales ocuparían ese espacio sin invadirlo. Bien pudiera ser que esos individuos colgados con poleas indicaran la inercia de la especie metida en la escalera mecánica de un underground. Una obra antropomorfa, social y pensada para estigmatizar fetiches.

A ratos nos metíamos en el encuentro de "teoría y crítica". Nelson Herrera, director del Wifredo Lam y de la VII Bienal, decía en su ponencia "Comunicación en tiempos difíciles" que "tenemos que concebir espacios nuevos, reconocer nuestras otredades en carne propia, a ojos vista, y no a través de pantallas...debemos palparnos y olerarnos como hacen otras especies del reino animal". Y como ya había escrito la hispano cubana María Zambrano; "el

hombre necesita mirarse y ser visto".

En el Wifredo Lam, Casa Madre de la bienal al costo de 100 dólares per cápita nos matriculamos Raúl Quintanilla con el numero 1534 y yo con el 1535, (lo que da fe de la afluencia del público y de los ingresos que reportó el evento). Allí tramitamos credenciales, catálogos, camisetas y acceso libre a los espacios que contenían las obras de la VII Bienal. En el patio interior estaba el artista Jorge Mena Barreto en pleno pesaje de la asistencia total de la bienal. Al que se acercaba Barreto lo pesaba y sumaba su peso al de las anteriores personas imprimiéndolo en una bolsa de manila con asas que te obsequiaba. La mía se la traje de regalo a David Ocon. 45,452 kilogramos de humanidad. Vamos a ver si desciframos la cábala y nos toca la lotería.

El Centro Provincial de Artes Plásticas de Luz y Oficios presentaba la obra



Diana Domingues

del fallecido revolucionario y genial Helio Oiticica. La obra "Mas allá del Espacio", un homenaje a los 500 años de Brasil, llegaba a Cuba después de darse un vuelto por las capitales del arte. Sobre pupitres, retales de telas de colores vivos, plegados. Una de entre el público se vistió de color fuego y quedó convertida en una danzarina allamarada. Sobre mesas, panas amarillas con tierra color café, y guantes de látex para que por joder, pudor o curiosidad uno se recubra la mano y la manosee. Oiticica provoca comunicación. Quiere ser visto y utilizado por personas comunes, vecinos, viandantes del lugar donde se exhibe. Rompe las distancias entre el arte y la pipol. Que vivan los

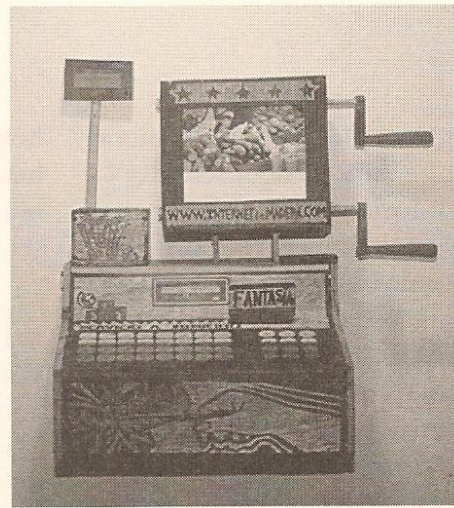


que se exponen, los que asisten, los mirones, y aquellos que se interrelacionan con la obra.

En la plaza de la Catedral, tomando un mojito refrescante, alegrador y caro, se me fija la mirada en esa fachada principal de la iglesia típicamente colonial en la que las hornacinas no tienen santos. Vacía la piedra labrada y enmohecida. Raro en una Cuba, que no se caracteriza por ser lo que vulgarmente se considera iconoclasta. Allí, Patricia Dart que conjuntamente con otros alumnos del Instituto de Arte de San Francisco presentaba la obra titulada "Paladar", contaba que ya clausuraron su instalación, acción o performance, consistente en alquilar un "paladar (comidería popular cubana actualmente en extinción). Como si nada específicamente artístico estuviera ocurriendo se servía el menú de siempre a los

viandantes de turno, con la salvedad de que la mujer treintañera que estaba sentada a la entrada de los lavabos entregando uno a uno el papel para limpiarse el fokin, costumbre general en todos los baños de La Habana. Los papeles los repartía enrollados e impresos con un par de frases célebres como: "La historia me absolverá", y "Conócete a ti mismo". La artista que no sabía ni papa de castellano se ganó tres dólares de propina. Y todos contentos por el servicio brindado.

Susan Hiller, Nevada, 1940, que reside actualmente en Londres, se lanzó con una instalación sonora participativa "Testigo2000". De un techo alto e inmenso, en un recinto amplio y oscuro pendían cientos de hilos plásticos a los que daban cadencia unas bocinas redondas y plateadas. Si te

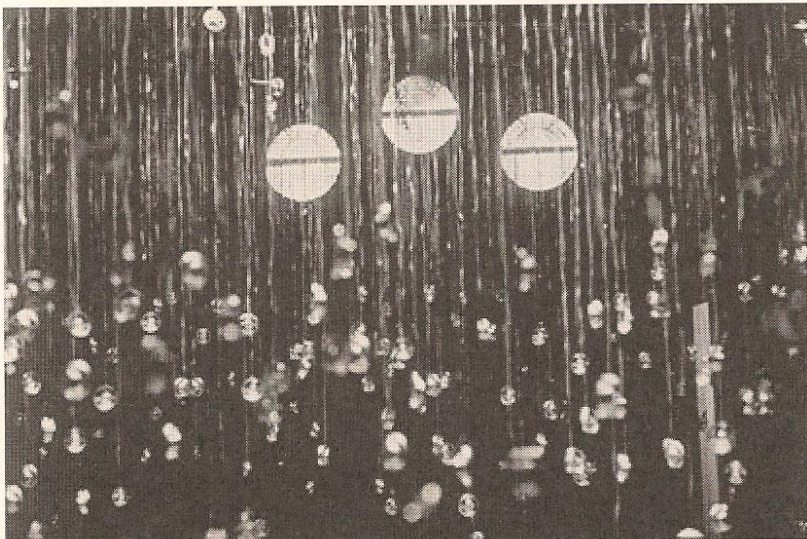


Abel Barroso

paseabas por en medio, y te las colocabas en la oreja, oías en toda clase de idiomas los más variados relatos de E.T. Como una lluvia fina de gotas gruesas relucientes, como meteoros que caen... ahí en la palma de la mano ese mundo que está sin descifrar.

En la Casa de las Américas se presentaba un debate sobre la "performance". Tela marinera...

Tania Bruguera, La Habana 1964, la única mujer cubana que aparece en el catálogo de la 7 bienal opinó que para ella la performance estaba dirigida a la conducta humana. Habló de que le gustaba partir del peso de la culpa y usar la simbología religiosa para hablar de lo social. En el video Tania, aparecía como un carnero en gestación. Se lamía su cuerpo. "Uso la saliva como materialización de la palabra y por tanto del pensamiento". Después agarraba grasa y cebo de cordero y se encebaba las manos. Era un lavado de todo el cuerpo hasta que al



Susan Hiller



fin el animal era ella. Presentó un video dedicado a la artista cubana Ana Mendieta que se suicidó tirándose de un rascacielos sobre un toldo, en el que también y por último dejó marcado su cuerpo, curiosa dedicatoria porque de ser intencional, digo yo, sería el ejemplo exacto de performance.

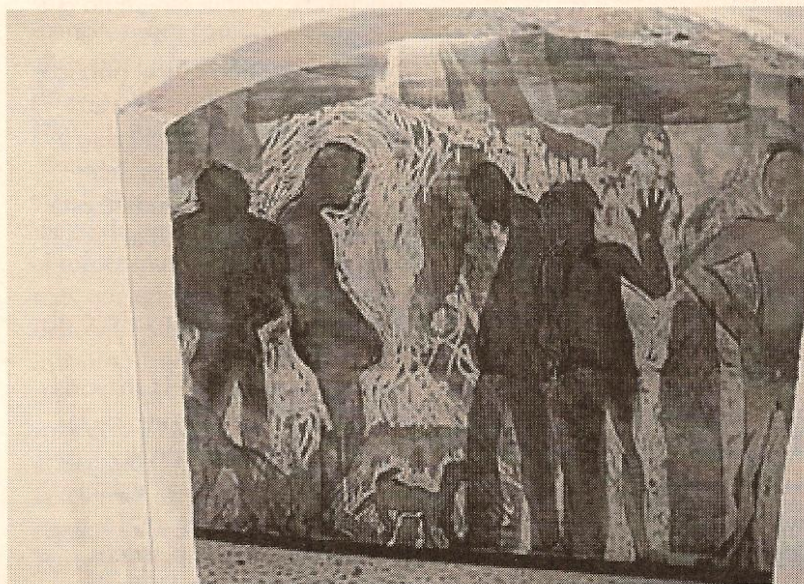
Tania es una atrevida. Las artes visuales en cuba, como en la mayoría de las regiones del globo, gozan de una estructura patriarcal, falocéntrica, que ha llevado a la práctica invisibilidad de la obra realizada por mujeres. Pero un buen día, junto a otras de los 70, se pusieron a indagar sobre y desde sí. Fue entonces que escribió: "Termina el recorrido, la introspección; al lado de la puerta, listo para ser llenado con todo dentro: las anotaciones durante mucho tiempo hechas, las obsesiones que me rodeaban, las cartas que malamente recibí, las fotos que escondían las lágrimas programadas para dentro de 20 años... mi glamour doloroso, los proyectos inalcanzables y repetitivos una y otra vez, mis escombros". Y de ahí el acelere con una obra autobiográfica que avanza por sus senos su vagina, el clítoris, para insistir en el desentrañamiento de un yo femenino que establezca un

diálogo con el espectador, escindido entre su formación machista y estas propuestas completamente tendenciosas.

Para Esther Ferrer 1938, que trabajó con el grupo Fluxus y Zaj, en el franquismo, la performance no era sino acción. Pero de una manera nueva. "Era necesario

concebía la performance como el arte de hacer actuar a una máscara, convencido que la energía humana transforma a la máscara, no importa si esto se produce dentro de un espectáculo de variedades o en las calles del carnaval.

Después de tanto oír, ver y



Sila Chantre

alejarse del teatro, crear una situación y una presencia, pero de lenguaje contenido. Un NO rotundo". Durante el Encuentro de Teoría tuvo una presentación de 5 minutos fuera de serie. Todo sólo con movimientos de su cuerpo o gestos que acompañaban el grito, el susurro o el balbuceo de la palabra performance. Era una clase de mímica, semiótica, expresividad teatral, ironía sobre el lenguaje. Okey mamey.

Cerraba el debate el experimentado Peter Minche, Trinidad Tobago 1938, que

tocar regresábamos a la pensión Ramón por la avenida del malecón. Las olas barrían como en Donosti por encima de los carros y de lado a lado, como si los gigantes estuvieran echando baldes sobre nada, mucho menos para desaguar al mar. Atravesábamos un parque en el que unas 14 personas mayores con ropa de lo más casera hacían ejercicios coordinados. Saludábamos un muro en el que estaba pintado con brocha gorda: "no orine aquí himnorante". Buscábamos no comer donde los chinos, que tenían el WC metido en la cocina, y



anda que te andarás, oíamos como las grabadoras de los balcones acercaban la música espléndida de Beni More con la orquesta de Perez Prado: “La tongolele me gusta más”. Nos picaba la curiosidad pero nunca entramos a ver que había detrás de un letrero que ponía “Condimentos Doris. esóterica y botánica. Jabón contra la envidia”.

Rendidos nos tirábamos en las camas dispuestos a educarnos con una tele, radicalmente pro país. Ese día contaba que 2 chavalos, de 14 y 16 años, aprovechando que llovía recio lograron saltar las tapias que rodean las pistas de aterrizaje y, tan emocionados con sortear obstáculos iban, que aunque lograron pillar cómo meterse en el espacio del tren de aterrizaje, se equivocaron de nave. La British Airways no iba a Miami. Fin del Sueño Americano. En Londres en el bajar de las rueditas cayeron como fardos congelados. Las cartas que dejaron a los familiares, decían; no sufran por nosotros, estaremos bien, cuiden de la abuela, pronto volveremos.

Con el nuevo día, a eso de las 8:30 que es cuando despierta la city, un desayuno casero con huevos revueltos y café con leche de inconfundible sabor socialista. Después a buscar un carro particular que por dos dólares nos llevaba a término. Ya a pata, como imantada, recorreremos el centro para ver la obra “Trans...e My body, my blood” de la artista brasileña Diana Domingues. Tenía el embrujo centrado en una palangana, sobre un pedesto, con un liquido rojo en movimiento centrífugo, no

oliente, espeso, en medio de un cuarto, cuatro por cuatro, oscurísimo. El sonido era de bateos de sangre. Sangre que late e imágenes de países afros, sangre que escribe sobre piedras; jeroglíficos. Suave bateo pero bateo resumido de muchos golpes de sien y pulso. percusión de troncos y tambor. Ella explicó que su obra era una macumba. Que la sangre no era de gallina degollada, a borbotones, sino que el público al moverse por el piso tocaba sensores sutiles bajo el suelo y la agitaba. Como quien dice cualquier andado o andaré está infaliblemente ligado al corazón.

También me gustaba volver al Museo Nacional, en remodelación como la mayoría de los edificios antiguos de la Habana Vieja. Allí en la exposición “En Casa” estaba expuesta la obra de los principales artistas plásticos cubanos a partir de Wilfredo Lam. Muchos por contestatarios o por estar viviendo fuera estaban hasta ahora embodegados. El arte es historia. Y la exposición un evento cultural para los cubanos. Su valor retrospectivo alimenta a los pueblos. Wilfredo Lam, afroasiático cubista, arquitecto del bambú. Cañas de son. Raúl Martínez y su pop, Angel Acosta, Rafel Yarza, Sosabravo, Acosta León, José Bedia y Sandra Ramos con aquel barco, cortado a hachazos en el que todos remaban, todos con maletas pero solo la mitad se fueron.

Me imaginaba un encontronazo con Virgilio Piñera, que me invitaba a comer sus tallarines y que me leía uno de los capítulos

de “La carne de René”, cuentos que como dice la Reina son actos, hechos transcurridos dentro de una estructura luminosa. Pero no. En marcha estaba la torta de papas y los camaroncitos al ajillo. Una comida rápida de 6 dólares en el mero cogollo habanero.

Luego subía rápido otra vez los 87 peldaños de la Torre del Segundo Cabo, a escuchar a los que se dedican a traducir y saben de qué hablan. Traducir es llevar a un clandestino al otro lado de la frontera, decía Henri Deluy editor de Acción Poétique. Traducir es el modo más interesante y exigente de leer, añadía Jean Portante. Y escribir en una lengua que no es la materna es trabajar con un objeto hallado. La plástica y la palabra se daban duro. Yo, de metiche, fascinada.

En el castillo del Morro miraba cómo los troncos viven en simbiosis con la piedra y como en sus grietas crecen. Una vez adentro impactaba Sila Chanto, Costa Rica 1969. Su obra titulada “El Muro”, (280x100cm) usa los entresijos del fortín que de por sí son lúgubres. Allí despliega un largo pasillo de grabados sobre tela. Gentes sometidas, meones recatados pero no anónimos, ya que, aparte, se leía la fila de nombres y apellidos de los que habían posado.

Aprovechando ese mismo espacio de mazmorra, la obra del Esterio Segura, Cuba 1970, usaba tres o cuatro subterfugios de antaño gastados por el ollín, cargados de leyendas. El artista contaba la suya: un maniquí dormido sobre



periódicos acucarachados, “donde el silencio pare el silencio”, y otro de pie atrincherado dentro de una gran jaula y con bocina, “espacio ocupado por un sueño”, y otros más, todos de tamaño natural, alucinando con aviones, máquinas de escribir oxidadas, y pájaros cubriendo la bóveda como vampiros sin ver la salida. Los maníquies de tamaño natural iban tan elegantes que al primer día a uno de ellos le robaron la ropa. Algo parecido le ocurrió a John Lenon, al que plantado en el parque a él dedicado, en un plis, plás se le batearon las gafas. Lo que le ha valido que ahora las tenga que soportar aferradas a la cara.

En un ascenso por los torreones la “caña fístula” florece de amarillos a dorados, como diría Luis. Si les clavas la vista te dejan arriba, y te enarbolan. Pero había que bajarse y seguir subiendo la cuesta para llegar al fin a “La Cabaña” con la mitad de los recintos expositivos cerrados. Tuvimos la suerte de encontrarnos con Manuel Zumbado, Costa Rica 1964, que llave en mano abrió el hangar y nos mostró su video instalación. Era la réplica exacta del primer avión, Kitty Hawk, de los hermanos Wright. Tamaño artefacto se proyectaba sobre una inmensa pared blanca que tenía diseñado el Mapa Mundi y así lograba que a la vez que te movías por la sala te vieras deambulando por el mundo, como pasajeros en el espacio, haciendo escala en Rotterdam o Constantinopla.

Más animados enderezamos nuestros sedientos pasos a otro lugar dentro de la fortaleza

titulado : “Café Internet del Tercer Mundo”. El recinto de la obra de Abel Barroso, Cuba 1971, permitía, además de tomarse un rico café o una cerveza manipular cualquiera de las 8 cajas.computer. Era una birguería de juguetes de madera, grabados con fruición: incisiones profundas, expresivas y toscas. Si dabas la vuelta a la manivela ahí estaban pegados a manos, sobre rodillos, los anuncios. Abrías el cajoncito y no encontrabas la factura de IBW, ni los disquettes sino un minúsculo libro manipulado con historietas eróticas. Un juego de destreza e ironía, pues el tercer mundo por ahora vive mas que en nada en la ficción de lo que supone el gran invento tecnológico. No digamos en Cuba donde no hay más de 200 personas conectadas. Éxito rotundo, pues la cerveza estaba helada, y nos regalaron una serigrafía de Barroso con la leyenda: “A aislarse”. Como para seguir soñando con mensajes en botellas y cantos de sirenas.

En el cementerio de la Habana, en la espléndida arquitectura funeraria se ve el Mausoleo de un Habanero que se hizo enterrar de pie, porque parado he nacido, y homenajeaba su suerte, que por cierto fue perra. Otro que se labró en mármol la partida de dóninos, exactita a como iba en el momento en que le tocó la muerte. Iban por el tres dos. Y como jurado les concedo un primer premio compartido por vincular el arte, la ciudad y demás necesidades.

Me gusta ir a las bienales, llegas del “mercat”, cesto en mano,

lleno de utensilios y elementos para la mente. Como una resaca uno repite: “Uno mas cerca del otro”. Y como la Satzy de A. Barico, ante un tacón de punta fina que se halla tirado en una calle, digo: “ciertas epifanías de objetos que escapan a su insignificancia son en la realidad minúsculas grietas a través de las cuales se puede intuir la magnitud del mundo” .

De la poesía traje un unguento más íntimo. Dedicados a trabajar la palabra, ella que se monta y desmonta en la casa de letras. Vine enamorada de Antón Arufat. y eso que no sabía que quince días más tarde recibiría el Premio Nacional de Literatura año 2001. Galardón que se otorga por la obra global; escritor, poeta, dramaturgo y ensayista. Su epitafio y el de esta carta dice así;

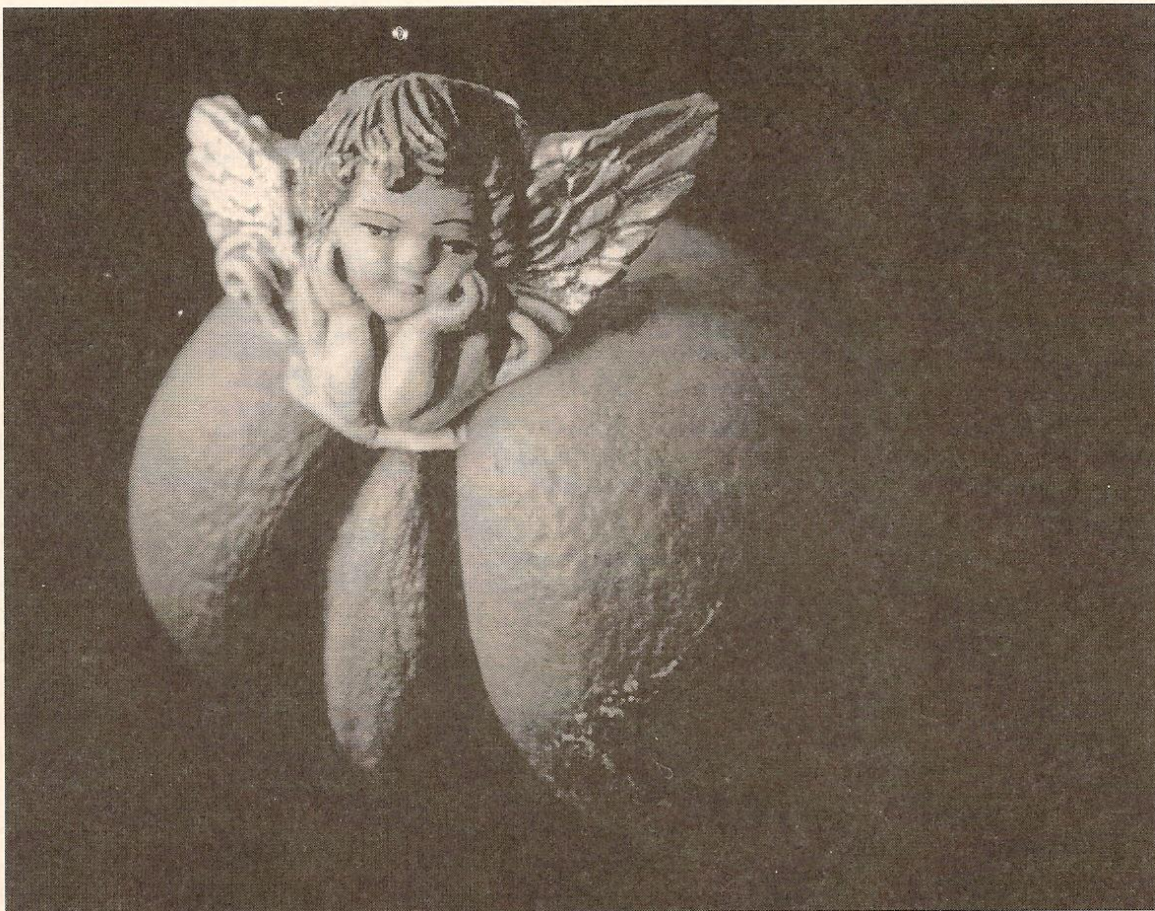
Pienso que la eternidad  
somos todos naciendo y  
muriendo,  
amando y recordando, en fin.  
Qué más deseo?  
He amado la vida en abstracto  
¿ Quiere Ud. hacer mi  
panegírico?

Chao Urko, se hizo de noche.  
Las plantas de este patio del  
diez y medio se mueven.  
Copulan al son de trinos, con o  
sin eolo, en partitura d’agua.  
Aquí junto a Dago y los  
Saboríos, con la primera lluvia  
del milenio, todavía en la luna  
de Tauro te mando muchos  
besos.

## Teresa Codina



# SUITE DE TÁNGER



celeste gonzález

## El poeta en Tánger

Todo aquel que estudia poesía  
anuda en primer lugar la esquina de su turbante,  
solitario y azul en torno a la cabeza.  
Lo que dice quiere ser diáfano, en palabras cíclicas  
que nunca aclaran el enigma, quizá por culpa de la luz  
o de tanta desesperación que aflora en ávido tacto.

El signo caritativo del pez o de la flor,  
seres escasamente humanos en una línea que no pretende  
el arabesco, sí la libertad presente en la escritura.  
Las formas se diluyen por las cuestas de la ciudad,  
en la pincelada arenosa de muchas de sus calles,  
por haber transitado siempre el camino intacto.



## Souk-el-Hamra

Si hubiese creado el mundo abigarrado  
y alguien me pidiese cuentas por ello,  
lo llevaría a oler la fruta aplastada en el suelo.  
Desde el inicio tenía la certeza de que las hormigas  
recorrían continuamente mis piernas, decididas,  
como luna inmóvil en el recuadro de la plaza.  
La mancha verde del gomero, por encima de la puerta,  
hundida en la sombra, es testigo de mis visitas,  
y el joven que soñaba con el cansancio de sus amantes,  
regateando a gritos, como mercadería,  
es vendido ante mis ojos en la impiedad de un gesto,  
casi pornografía.

Qué alivio que esos aburridos europeos  
hayan dejado de fotografiar la mezquita del viernes.  
Metamorfosis de la vida,  
así nombro lo que los muros atesoran,  
pues una vez conoces el precio de las manzanas en el zoco  
y qué dátiles transparentan la luz,  
no hay ya modo de olvidar  
ni razón para exaltar mayor encantamiento.

## El inquilino

(a Paul Bowles)

Sonaba en la calle una grabación de la cofradía gnaua  
en un charco turbulento  
y el inquilino se despertó confuso,  
con profunda sensación de desamparo.  
Paseó la vista por la habitación en penumbra  
y advirtió que aún faltaba hasta que le sirvieran  
su acostumbrada infusión de especias,  
y con el corazón fúnebre de una rosa  
me confesó que se durmió vestido.  
Le dije que yo también me despertaba  
con sabor a rena en la boca  
y que nunca había asistido a una ceremonia secreta  
de ñañigos en Cuba. Él sí.  
El día había comenzado con signo favorable  
y denuevo se escuchó la música en la calle,  
un grito de mujer, y las palabras dejaron de contar  
para ser dulce deleite del idioma  
en el bochorno salobre de la tarde.



## Performance Ana Mendieta

De la ceniza cubana y china  
hasta la orilla del mar fugaz,  
casi sin tiempo para aprender guiones.  
Qué vértigo  
sentada en la sala del museo,  
la proporción más deseada  
se acerca a la altura de los pómulos,  
con la cintura afilada de jaspe amarillo.

## Chinatown

La falsa camarera de ojos decrecientes  
habla por teléfono.  
Sacude las rosadas flores  
que adornan su peinado  
y me elige en un giro de la mano.  
La princesa de las uñas blandas  
parece agitada,  
inquieta embellece la nuca altiva  
y oculta hermético mensaje  
entre chop-suey y cerdo lo-mein.

## Delancey

Cuando la cerrada sinagoga  
me indica la casa de mi hermano,  
mi estirpe es un gigante helado  
por generaciones de inviernos de nieve.  
Cuando la armonía abandona su eco  
en la roja pintura de las migraciones,  
los rápidos pasos me llevan hasta esquinas  
que son reflejos de Viena,  
y mientras, suavemente, mis dedos  
dejan de marcar el rumor de la salmodia.

Rodolfo Hässler



# Ocurrências

**continuaciones...**



**veredictos**



# Globalización y Suicidio de la Cultura

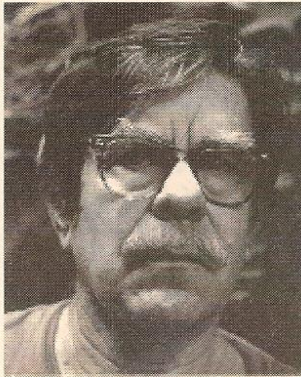
*Pequeñas observaciones a propósito de un Encuentro de Artistas Centroamericanos y del Caribe.*

En cosa de días, como si de un *one-two* en la cara se tratase, sendas declaraciones en torno al arte y la cultura han aparecido en los medios de comunicación. Ambas dos juntas a la vez no dejan de ser sorprendentes y a la vez preocupantes. La primera fue la declaración del Dr Tulio Tablada, gran amigo de mi papa y asesor de Educación de la Presidencia de la República, al respecto de que este país (Nicaragua suponemos) no necesita intelectuales sino más bien técnicos. Declaración sencilla y clara que si sorprende es también por su honestidad. Aca en esa frase de 8 o 9 palabras está retratada la política cultural del actual gobierno. A diferencia de otros Tulio no anduvo con tapujos. Los intelectuales no sirven, con el perdón de todos los cultos lectores de estas páginas, para ni mierda. Larga tradición, dicho sea de paso, de casi todos los gobiernos nicaraguenses, que de una u otra manera han utilizado, manoseado y jugado de cegua a los artistas nacionales. Ya el inevitable Rubén, quien sintió los coyundazos del poder sobre su lomo de poeta, retrataba al artista como **“una rara especie...”** a quien el Rey Burgues (o no burgues como decía el anuncio de aerotres) coloca **“en el jardín, cerca de los cisnes”** dándole vueltas al manubrio de una caja de música (con **“valeses, cuadrillas y galopas”**), no sin antes recordarle: **“Cerraréis la**

**boca”**. Cae en el cuento dariano la nieve y **“el infeliz, cubierto de nieve...daba vueltas al manubrio...”** Hasta que un día pililú: **“el pobre diablo... se quedó muerto, pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal...”** Y puesto que este es un gobierno medio dariano es lógico que estos **“pobres diablos”** [los artistas o autistas, si usted lo prefiere] no sean muy necesarios. Después de todo hay suficientes esqueletos para hacer cultura para rato. La otra declaración la han de haber dado los directivos de la Asociación de artistas plasticos ANAP, antes UNAP. Entre los objetivos que estos artistas colegiados quieren cumplir en el **IV Encuentro de la Plastica Centroamericana y del Caribe**, patrocinado y promovido por el PARLACEN que se llevará a cabo en Managua durante el mes de agosto está el siguiente: **“insertar las artes plásticas en los procesos de integración económica y política de la región, sobre todo en el contexto de la globalización impuesta sobre los países en desarrollo...”** No creo que amerite discutir lo de “países en desarrollo”, pero con respecto a ese afán de **“globalización”** no queda otro remedio que abrir el pico, a pesar del consejo del Rey Burgues. Recientemente asistimos a un **Encuentro de Poesía del Lenguaje**, en La Habana, en donde en los cinco días que duró el evento, nadie mencionó la palabra **“globalización”**. Parecía mentira. Se habló de Poesía, se leyó poesía, se presentaron ponencias y libros de poesía. Que desperdicio estará pensando talvez Tulio si lee esto. Pero la verdad es que el afán de usar terminología de moda, copmo bien lo recuerdo mordazmente Onofre hace poco, es bastante

peligroso. Especialmente si se confunde el cebo con la manteca. Los procesos de globalización no garantizan para nada cambiar la supuesta percepción (**“un producto gratis, como un don o una forma poética regalo de una musa”**) que se tiene de la plástica centroamericana. Y que los directivos de la ANAP vean **“el hecho cultural (como) una producción económica, porque un artista invierte mucho tiempo en realizar su obra de arte”** es bastante lamentable y limitante. Suponíamos que se trataba de una asociación de pintores que vendían cuadros y no una de vendedores que pintaban. Lo que si garantiza la **globalización** es la homogenización. Un arte digamos como las Big Macs, igual en Tegucigalpa, que en San José, que en San Salvador, que en Managua, que en Miami. O sea mis queridos directivos **globalización** es realmente y unicamente un eufemismo de **norteamericanización**. Dejaré que lo diga Fukuyama y no yo para evitar las suspicacias: **“...si las fuerzas del mercado son las que conducen la globalización, es inevitable que la [norte] americanización acompañe a la globalización”**. Como corolario a la globalización de la directiva de la ANAP, sus miembros planean **“la realización de la Gran Bienal Centroamericana de PINTURA a realizarse (evidentemente) cada dos años.”** De nada sirvió pues la experiencia de la Bienal Ortiz Gurdian, para estos señores las artes plásticas siguen siendo la pintura al oleo (en singular) y punto. Ahora bien si para terminar nos ponemos un tantito maquiavélicos y juntamos la concepción del intelectual de la presidencia con las ansias de globalizarse de los artistas estamos jodidos todos ustedes.





## Schuffenecker, Saravia y Gauguin

(a proposito del maestro  
Fernando Saravia)

En una de sus aleccionadoras cartas, dirigida a su amigo Daniel de Monfried, Paul Gauguin le relataba lo siguiente, que se me ha venido a la cabeza tras leer el intercambio epistolario entre algunos amigos del maestro Saravia y el director de cultura de turno:

**“[Schuffenecker] acaba de presentar una solicitud, yo creo que inútil, para que el Estado me ayude. Es la mayor afrenta que se me puede hacer. Yo sí suelo pedir ayuda a los amigos siempre que me veo necesitado, pero nunca se me ha ocurrido ir mendigando al Estado. Así pierden su carácter todos mis esfuerzos por luchar al margen de lo oficial y la dignidad que me propuse mantener a lo largo de toda mi vida.”**

La carta de Gauguin fue escrita en agosto de 1896, cuando el pintor vivía uno de sus peores períodos económicos y morales. Acababa de salir del hospital de Papeete y su estado depresivo

aumentaba ante la soledad social en que se encontraba en Tahití. Sin embargo podía escribir cartas como la dirigida a Monfried y podía pintar grandiosas y paradisíacas telas como su *Te arii vahine* (La Mujer Regia), suerte de homenaje tropical a la Diana de Cranach y a la Olimpia de Manet. Hoy, a cien años de distancia, nadie recuerda, ni quiere recordar, a las “autoridades culturales” que entonces le negaron unos cuantos mendrugos a Gauguin. A Gauguin..... A Gauguin cada pintor que se considere decente lo sigue y seguirá llevando entre ceja y ceja. Si queremos ayudar a Saravia ayudémoslos sus amigos. Habría que hacer una subasta de obras y retar a todos los que compraron (estamos seguros que en un raptó de compasión con los ancianos) todos y cada uno de los cuadros de la subasta de la primera dama, a que hagan lo mismo ahora por uno de los grandes artistas de este país.



## ¿Hacia una nueva teoría liberal del color?

Leyendo las muy creativas ocurrencias óptico-cromáticas de uno de los tres anti-candidatos a la presidencia de la república hemos caído en cuenta que en Nicaragua hasta el color tiene problemas de identidad. (Y no

me refiero precisamente al color que tanto afán les ha costado quitarse a los pintores nacionales. Después de todo a veces la mística se tiene que masticar y quién, en sus cinco sentidos, se quiere acordar ya de las militantes Brigadas Culturales de los 80's?)

Resulta, pues, que según el Churrucó de la unión del Rojo y el Verde sale un Violeta que a él le “gusta llamar cariñosamente Lila”. Todo esto, claro está, en contra de los preceptos elementales que nos enseñaron nuestras maestras en las aulas de primaria y en los cuales se nos informaba que los colores primarios eran tres, a saber Rojo, Azul y Amarillo, y que de la mezcla de dos colores primarios resultaba un color secundario, o sea en total tres colores más: Violeta, del rojo y azul, Naranja, del rojo y el amarillo, y Verde, del azul y el amarillo (todo explicado con pristina e infantil claridad utilizando una estrellita de seis puntas).

Entonces:

¿Lapsus linguae del candidato?  
¿Daltonismo de alianzas en vivo y a todo color? ¿Ansias subliminales de Violeta?  
¿Enriquecimiento liberal de la teoría de color? Sepa Judas.

Lamentablemente, y en esto el color imita a la realidad y no viceversa, tenemos que informarle al nuevo teórico que de la mezcla del Rojo y el Verde no sale un violeta y mucho menos un lila, sino más bien un gris pardo. Que color!!!!

## Sto Domingo por obra y gracia de los graciosos de la Iglesia se



## vuelve Rojo sin Chancha.

Preparándose para su sucia campaña política de este vital año, la Iglesia metió su primer gol decretando que Sto Dominguito de Guzmán es liberal constitucionalista. La Dama Escarlata especialista en el manejo de símbolos y etc ha nombrado, en contra de natura y tradición, a Clemente Guido como mayordomo de la Fiesta.

El director de INCultura dejó oliéndose el dedo a Herty quien ya se lo había lavado después de meterse a la mitad de los Managuas con el milagro de la titulación. Guido es premiado así por toda su gestión religiosa realizada desde y con el presupuesto del INC. Sus recientes descubrimientos de los esqueletos de cuanto frayle español haya pisado en Nicaragua fue el sumun de esta entrega que no pasó desapercibida para su Eminem tisima. Felicidades al nuevo y casto mayordomo, sacristán de la cooltura catatólica de este Lugar. A Herty que se lo vuelva a lavar.

## Maestros de la ENBA iluminados por la centella divina pintan mural de Sto Domingo.

Como parte del intercambio de regalos y favores entre la Sacrosanta e INCultura, los profesores de la Escuela Nacional de *Bellas Artes*, iluminados estamos seguros por la centella divina, y de ninguna



aparicio arthola

### de su mismo destino

Cada Quién se encuentra con Sigo Mismo en Determinado Momento. Hola le dice y procura decidir si seguir o no caminando. Para mientras busca la sombrita. O se queda allí y se tira aquel pase. Pase que dicho sea de paso es puerta hacia el Pasatiempo. O sea que si te gusta la probás y la seguís probando y allí te quedas.

Vas dando vueltas en tu nuevo mundo. Caminar y caminar y nada de cansarte. Resulta que ya no hay noche ni día. Sólo la prisión de ti mismo. Oiste Cada Quién?

Pero Cada Quien no escucha. Sólo le gusta la Esquina. Allí se satisface con sus compañeros de barrio. Y me refiero a barrios donde no entra ni la policía. No conocen.

En la esquina Cada Quién se pone a pedir un peso a cada transeúnte que pasa. Después se cansa como vos y deja de pedir la bola. Ahora pide para completar la media. Cambio de política!

Todos saben lo cínico que eres. Y entonces te da el bajón y te dices: ¿Qué hago aquí? ¿Qué estoy pidiendo? Yo no tengo que pedir. Yo soy el artista. Sigo Mismo decide bostezar por si acaso.

**Aparicio Arthola**

manera coercionados por algún sacristán político, han pintado con mucho fervor y mística un nuevo mural dedicado a Sto Dominguito de Guzmán. Esta

nueva tendencia religiosa del maestro Matus no ha dejado de asombrar a aquellos que lo recordaban por sus murales panfletarios y sandinistas de los



ochentas. El artista tiene derecho a evolucionar. De una banderita roja y negra a una blanca y amarilla, todo es asunto de color.

## Nuevo Director en la ENBA

Como ya es costumbre cada vez que sacamos un nuevo número de ArteFacto existe un nuevo y temporal director en la ENBA. Después de que el Maestro Silvio Bonilla empacara sus bártulos y sus plumillas y se dedicara, tras 38 años de realizar techos, a dibujar quirinas y calaveras santiguadas, el Maestro Matus, el mismo que realizará el mural político de Sto Dominguito, ha sido nombrado director de la ENBA. Por su versatilidad estamos seguros que al menos durará dos números. Felicidades Maestro. Moyayes en círculo de espera.



## Viejitos I Subasta Exposición Absoluto Exito

Realizada en beneficio de la construcción del asilo de ancianos ("Mis Viejitos" les dice cariñosamente la primera dama) la subasta para la cual los pintores donaron el 100% del valor de sus obras fue un absoluto éxito. Todos menos uno se vendieron. Los cuadros quiero decir. No los pintores. El acto realizado con la presencia de la Primera Dama y su consorte fue un diálogo entre el poder. Los altos funcionarios pujaban a más no poder por las obras tratando de impresionar a la jefa y al jefe. Después de todo *easy come easy go*. Al final de la noche cada

ministro o director digno de permanecer en su cargo salió con su cuadrado bajo el brazo.

## Viejitos II

### Quiso y no pudo

Tras el aplastante éxito de la subasta de los Viejitos I los pintores y su organización, ni cortos ni perezosos propusieron a la primera dama organizar una segunda venta. La primera dama conmovida por la caridad de los artistas nacionales de inmediato les dijo que sí. Tres sábados después 587 cuadros "engalanaban" los pisos del TNRD. La inauguración se anunció con bombos y platillos. Todos estaban contentos. Algunos pintores, seguros como estaban de la venta "obligatoria" de sus cuadritos, comenzaron a gastar de antemano sus chambulincitos. Grave error. Llegó el día D la exposición y nada se vendió. Poñoñón todo el mundo, excepto siete pintores. La angustia inminente del gremio pictórico dichosamente fue calmada por una gran mesa llena de bocas y bocadillos sobre la cual cayeron como si pertenecieran al 80% de la población nicaraguense que está en la pobreza extrema. Los siete funcionarios de gobierno como no saben la diferencia entre una subasta y una exposición apenas pagaron descolgaron sus cuadros y se los llevaron. Que pachoooo? Nadie supo, nadie sabe, sólo yo. El hecho de que los pintores donaran únicamente el 30% del valor de sus obras pudo haber incidido en el desinterés de María Fernanda, aunque según las malas lenguas impactó más la ausencia del Rey Burgués, quien se encontraba en su finca en La Chinampa asando un cisne. Nuestro pesame para los pintores y su organización.. Quizá Viejitos III dejando el 50%.

## El Sandino de Alemán

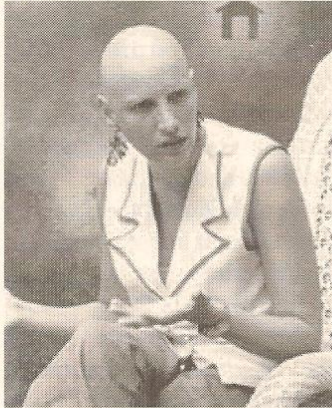
Un enigma ha planteado la realización de la estatua del General de Hombres Libres Augusto C. Sandino por parte del Presidente del PLC y de la república Arnoldo Alemán. Donde la va a poner? Porque la hizo? Acaso el General de División o el Dictador Zelaya no eran lo suficientemente guapos? O es para restregarles la estuata a los amnésicos de la DN? La nota es que finalmente después de meses de ardua labor de los Maestros escultores Frank Orozco y Casanova Ellis, quienes realmente fueron los que se la hicieron al general, el Sandino del Presidente está listo como lo atestigua la foto de uno de los diarios capitalinos. En la foto el Presidente aparece señalándole los aguacates al General. Vaya subliminal la del fotógrafo. Dichosamente no se le ocurrió al Sr Presidente abrazar la estatua de Sandino. Lo cual nos lleva a realizarle, con todo el respeto que su embestadura le merece, la siguiente sugerencia. Contrate a dos escultores más dispuestos a trabajar sin ninguna agenda política que los atrase para que realicen una escultura de la misma escala del General Somoza. Juntos y revueltos Sandino y Somoza, podrían simbolizar por ejemplo el máximo logro de su administración. Es decir el pacto. Felicitamos desde aca a los escultores y por supuesto al nuevo mecenas sandinista. Patria Libre!!!! o Vivir....

## Los Joyeros se quieren tomar ANAP.

Aparentemente debido a la inoperancia de la directiva de LANAP los joyeros de Nicaragua encabezados por su



lider el Maestro Garzón están comenzando a infiltrarse en la organización de los supuestos autistas plásticos. Felicitamos desde ya al futuro presidente de LANAP.



### III Bienal Ortiz-Gurdián

La convocatoria a la III Bienal esta vez de Artes Visuales y no sólo de Pintura Ortiz-Gurdián desde ya está levantando corronchas entre los pintores. Como siempre estos compañeritos no logran abandonar su complejo de inferioridad solapado y comprender de una sólo vez por todas que la pintura es una, entre muchas, formas de expresión artística. Se trata de lo que se expresa y no de la manera de hacerlo. Sus angustias de que se repita la horripilante y vergonzosa escena del año antepasado cuando cienos de ellos (incluyendo a los grandes, pequeños y medianos Maestros) fueron eliminados por un jurado internacional no contaminado no dejan de tener razón de ser. La Bienal OG tiende cada vez a internacionalizar su atención. Quizás sea hora de cuestionar que validez tiene la pintura de aeropuerto que tristemente predomina en nuestro medio. Ya se escuchan las ocas, esta vez respaldadas e incentivadas por las teorías clasicistas del Gustave Moreau criollo, graznando en contra de la Bienal FOG. El panorama para ellos es

realmente foggy foggy. Zorry y Cuervo 4 U.

### FOG en León.

Recientemente acompañados de Vivianne Loria de la Revista española **LAPIZ** visitamos el Centro de Arte de la FOG en León.

Realmente un esfuerzo espectacular para Nicaragua. Recordemos que este es un país en donde no existe un museo de arte contemporáneo, ya que el que existe está confiscado por la autoridades de INCultura. O sea que este es un lugar en donde no hay forma de ver arte moderno y contemporáneo. Lo que esto implica para el desarrollo del arte nacional lo tiene sin cuidado al director del susodicho instituto, quien se contenta con que los alumnos y profesores de la Escuela de *Bellas Artes*(¿?) pinten uno que otro muralito religioso-político. Pero regresemos a León. Después de transitar la peor carretera del mundo llegamos a la ciudad de León y de inmediato al Centro de Arte FOG. Como dije, el esfuerzo de esta fundación es digno de alabanzas. Allí en esa casona colonial los FOG han abierto su colección de arte al público nacional, previo pago de 10 bolas, que parecen demasiado para un pueblo muerto de hambre como el nuestro. Salas de arte colonial, de arte moderno europeo y latinoamericano y de arte moderno y contemporáneo nicaraguense reciben al visitante. No me referire a la colección en si. Esta refleja el gusto de sus dueños y está bien. Si lo haré respecto a la museografía o antimuseografía utilizada. Es este el talón de Aquiles del Centro de Arte FOG. A lo que me refiero es que parece colgado como una galería de arte cualquiera de las que

## Libros y Revistas Recibidos

**Ruben's Orphans: Anthology of Contemporary Nicaraguan Poetry**  
Editor and translator Marco Morelli  
Spotted Rooster Press  
2001

**historias polaroid**  
Luis Chacez  
Ediciones Perro Azul  
2000

**...te daré de comer como a los pájaros...**  
Reina María Rodríguez  
Editorial Letras Cubanas  
2000

**La huella en la arena**  
(antología poética)  
Anton Arrufat  
Selección y prólogo Daniel Muxica  
2000

**Fuego que engendra fuego**  
*Fire that Engenders Fire*  
Steven F. White  
Editorial Verbum  
2000

**From Promising Reality to Impossible Future: Nicaraguan Primitivist Painting, 1970 - 2000**  
Neerja Vasishta  
Tesis de Grado  
Manuscrito  
2000

**Diccionario de uso del español nicaraguense**  
**Academia Nicaraguense de la lengua**  
Ediciones ANL  
2001

**Action Poétique No 160-161**  
París, Francia  
2001

**Crítica No 86**  
Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla  
Marzo-Abril 2001

**Azoteas No 1**  
Revista de Literatura  
La Habana, Cuba  
2001

**Art Nexus No 38**  
El Nexo entre América Latina y el resto del mundo  
Oct-Dic 2000



abundan por Managua. Cuadros encima de cuadros, desatenta selección del material, compadrismo y comadrismo, falta de curaduría evidente, artesanías que no tienen nada que hacer allí. En fin. Problemas superables con solo pagar a un profesional que cure la colección Ortiz-Gurdián sin asco. La lección sí es emular la magnífica obra de desterrar el egoísmo dada por los Ortiz Gurdián. La FOG ha dado una lección a los ricos y nuevos ricos de este país caracterizados en su gran mayoría por su incultura florida y su odio al arte y los artistas. El reto lo ha lanzado la FOG. Quién recoge el guante. Los Pellas hace rato lo debían de haber recogido. Después de todo, haber alcoholizado a un país entero merece una compensación y el arte es un departamento cache para hacerla. Que se construya un Museo de Arte Contemporáneo en Managua. Ya colección (más de 2000 piezas) existe en las húmedas bodegas de Clemente. Si acaso es muy caro construir un Museo, pues así lo es, al menos que los Pellas reconstruyan la carretera vieja a León. Humberto Ortega por su lado podría construir el Museo de Arte Colonial tan necesario también en este ex-país. Del gobierno no se puede esperar absolutamente

NADA, Lamentablemente los Sueños Sueños son y Sueños serán. Así que forget it.

## Muerte de Alejandro Cuadra.

La muerte del coreógrafo Alejandro Cuadra impactó a la comunidad cultural de Nicaragua. Cuadra quien dedicó su vida entera a la creación folklórica fue una de las principales figuras del renacer contemporáneo de la danza tradicional en el país. Su labor creativa así como su labor

pedagógica serán extrañadas por sus compañeros y alumnos y de hecho por la danza nicaraguense entera. El día de su vela el coreógrafo y director de la Escuela de Danza Ronald Abud hizo un comentario que merece repetirse. Abud dijo que estaba seguro que aquella noche llegarían miles de córdobas en coronas de flores, para luego recordar como Alejandro Cuadra se mataba por conseguir unos cuantos y miseros pesos para montar una coreografía. Triste realidad que sirve de homenaje cruel al arte nacional y sus artistas. Aca los artistas valen cuando están muertos. Y si murieron hace mucho mejor. Así el de INCultura puede descubrir los huesos y salir en otra foto.



alicia zamora

## Post Issues de las estrategias de la creación contemporánea

IV Simposio Internacional Diálogos Iberoamericanos  
Valencia Junio del 2001

Durante los 80 hemos vivido un clima en que dos visiones teóricas, a veces

complementarias, a veces opuestas, han logrado definir los ejes claves del pensamiento contemporáneo: la crítica postmoderna y la crítica postcolonial. Los dos son productos del mismo momento histórico a principios de los 60, y coinciden con el auge del Arte Conceptual (1955-65).

Estas confluencias teóricas abrieron el espacio para la práctica de lo que se ha llamado "la política de la diferencia", en la cual se reconoció la diferencia no sólo como hecho sino como valor. Entre las diferencias se destacaron sobre todo los tres focos siguientes: el feminismo, la libre opción sexual, y el reconocimiento del "otro". Implicó una crisis en lo que Lyotard llamo les grands recits, y un cuestionamiento radical de los discursos eurocéntricos y de los sistemas hegemónicos del poder. Esta apertura hacia el discurso del otro trajo consigo nuevos enfoques de temas tales como la identidad, la memoria cultural e histórica, y lo local.

En las últimas décadas también hemos vivido el impacto de la globalización, con las nuevas redes para la distribución y movimiento del capital, el aumento de las empresas transnacionales, y el cuestionamiento del papel del concepto nación-estado. A la vez, hemos experimentado nuevas geografías urbanas, nuevas formas de inmigración, y la centralización de la vida humana en las grandes metrópolis.

El arte, por supuesto, ha servido de herramienta de reflexión sobre todos estos cambios. Quizás los issues de los 80/90 están agotados, o más bien exigen su propia revisión, y quizás hemos vuelto a nuevas subjetividades con un retorno hacia el sujeto



supuestamente muerto. ¿Cuáles son así los issues de este momento en el contexto latinoamericano?. ¿El local en lo global, lo global en lo local?. ¿Los nuevos comportamientos sociales, las nuevas contaminaciones, hibridaciones y cruces socio culturales?. ¿Las nuevas fronteras fluidas y cambiantes?. ¿Les parece que podemos hablar de una clima de post-issues?. ¿Cuáles son las vertientes más claras de los nuevos discursos?.

Hay una paradoja tan natural como fundamental: el movimiento en los 90 hacia lenguajes y discursos internacionales, resultados en buena parte de un neo-conceptualismo, y la voluntad y posibilidad de afirmar y resituar actitudes y representaciones de fenómenos contextuales. ¿Cuál es la agenda de esta primera década de 2000?.

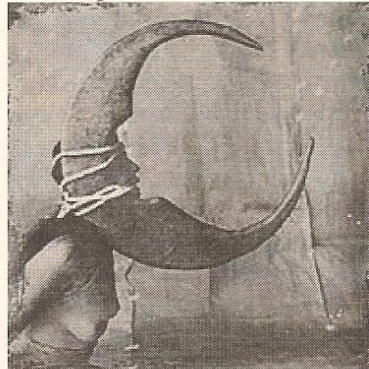


patricia belli

## ArteFacto en los Diálogos Iberoamericanos

Representando a la finca de Nicaragua en este importante evento teórico, que coincide con la inauguración de la I Bienal de Valencia estará el grupo ARTEFACTO, quien además de presentar el más reciente número

de su revista participará con la ponencia "Postichualidad en un lugar de cuyo nombre ya no me acuerdo". Además está informar que lo más probable es que el lugar en mención sea La Chinampa.



luis gonzález palma

## XXV Bienal de SÃO PAULO

(23 de marzo al 2 de junio de 2002)

El tema de la 25ª Bienal de São Paulo es "Iconografías Metropolitanas". El mismo no se refiere solamente a la imagen de la metrópoli en el arte contemporáneo, sino también a la manera como corrientes de energía urbana influyen en nuestros artistas en la actualidad. Partimos en este sentido de la premisa de que también en los días actuales, como hace cien años en los casos de París, Berlín y Moscú, las metrópolis definen esencialmente el perfil de la creación artística. Incluso las nuevas megalópolis que en las últimas décadas crecieron explosivamente en Asia, Africa y América Latina, entran ahora, cada vez más en nuestro foco de atención. En ellas transcurren los grandes dramas urbanos, al tiempo que, son puestas a prueba nuevas formas de convivencia humana desarrollándose, asimismo, nuevas estrategias de sobrevivencia. En el laboratorio de las metrópolis surge, por fin, la masa crítica que transforma el "zeitgeist" (espíritu de la época)

en arte. Pero, frente al simple tamaño de muchas megaciudades, entre ellas también la propia São Paulo, se plantea también la pregunta de cómo los artistas enfrentan el problema de la escala. ¿Cómo compite la obra de arte con las dimensiones metropolitanas? Frente a la velocidad y complejidad de los procesos urbanos existe el riesgo de que la obra de arte quede "a remolque" de la ciudad, en lugar de correr delante de ella e indicarle la dirección.

*Con más de 60 países participantes, la Bienal de São Paulo, que en el año 2001 cumple 50 años de existencia y cuya área expositiva ocupa una superficie de 30.000 metros cuadrados, formula pretensiones globales. En un universo artístico multipolar el pensamiento hegemónico y eurocéntrico no tiene más espacio. Más que en cualquier momento del pasado, el desafío consiste en mostrar que en una época en la cual las disparidades económicas y sociales entre el Norte y el Sur están aumentando, queda reservada a los artistas la tarea de unir nuevamente a los dos hemisferios. Al lado de una intensificación del diálogo Norte - Sur, la Bienal de São Paulo, que tiene lugar en una de las mayores y más pluriculturales ciudades del planeta, donde se mezclan elementos europeos, africanos, indígenas y asiáticos, establece también como objetivo una interconexión más fuerte entre las culturas no europeas.*

*El sistema de participaciones nacionales será mantenido, similarmente al modelo de Venecia, pero con un único artista por país. La Bienal entrará en diálogo con los comisarios nacionales, con el objetivo de armonizar las contribuciones de los diferentes países con el tema general de la exposición, que ha sido*



*concebido en términos tan amplios a fin de permitir que todas las propuestas artísticas que se ocupan de la experiencia urbana se sientan contempladas.*

Además de las contribuciones nacionales cuyos costos correrán por cuenta de los propios países, la Bienal organizará en el ámbito de las *Iconografías Metropolitanas* una exposición

internacional que presentará el estado de la producción artística mundial en base al ejemplo de las siguientes once metrópolis:

São Paulo, Caracas, Nueva York, Johannesburgo, Estambul, Beijing, Tokio, Sydney, Londres, Berlín y Moscú. Cada ciudad estará representada por cinco artistas, sin considerar su nacionalidad. Curadores locales participarán de la selección. Este mirar hacia los focos de la creación artística global plantea una serie de preguntas de central importancia:

- ¿Qué fuerzas creativas libera la metrópoli, qué temores y abismos engendra?
- ¿Cómo reacciona el arte de las metrópolis a las transformaciones culturales y sociales en muchas partes del mundo?
- ¿Qué respuestas da el arte a la pobreza, a la violencia y exclusión social en las metrópolis?
- ¿Qué idiosincrasias da a luz la nueva metrópoli?
- ¿Dónde se localizan los puntos neurálgicos en la cartografía del arte mundial?
- ¿Dónde surge el arte del futuro?
- ¿Hasta que grado depende el arte presente de la herencia cultural de sus regiones de origen?
- ¿Los criterios occidentales de crítica del arte y curaduría valen en todas partes?

- ¿El canon occidental de modernidad, todavía está en vigor?
- ¿Existen temas universales?
- ¿Está ocurriendo una armonización de las condiciones de producción y de distribución artística en escala mundial?
- ¿Cómo se relaciona el arte global con la exigencia de la última Bienal de *Arquitectura de Venecia*: "menos estética, más ética"?

### **São Paulo: Punto de Referencia de la Bienal**

Si Nueva York es considerada la metrópoli del Hemisferio Norte, São Paulo puede reivindicar para sí la condición de centro de los trópicos y del Hemisferio Sur. La capital paulista no es apenas la mayor metrópoli sudamericana, en lo referente a la composición de su población, es simultáneamente una de las mayores ciudades de África, de Italia y del Japón. Además, abriga más empresas alemanas que Berlín. Esta megalópolis clásica en el Trópico de Capricornio no sólo produce diariamente dramaturgias inauditas de masacres y actos violentos, sino también, un número igual de nuevos contextos sociales y sorprendentes constelaciones culturales. En las 100 000 calles de São Paulo, surgen constantemente tantos "ready mades", que el trabajo del artista puede restringirse en muchos casos a la apropiación de los objetos encontrados, aún si éstos son apenas casitas para perros que fueron construidas a lo largo de una carretera por nordestinos, y reaparecen en las instalaciones de un joven artista en forma de una ciudad en miniatura.

En las condiciones de la metrópoli, el arte no solamente compite con la arquitectura que tiene la ventaja del tamaño físico, sino también con todas las

formas de cacofonía y contaminación visual. Además, el arte compite con los medios de comunicación de masa concebidos para la rápida reproducción técnica y ubicuidad, es decir, con el cine, la televisión, la publicidad, el *design* y la moda. Todas las formas de cultura popular, del *rap* a la música tecno, del concierto de rock hasta el carnaval, también alcanzan su público más rápidamente. Además, el arte se enfrenta con los excesos de la vida cotidiana que reserva para la mayoría de las personas más miseria que felicidad, más violencia que paz.

¿Cómo es que la proverbial chispa del arte consigue todavía producir ignición? Vistas desde esa perspectiva, bienales en ciudades menores, en las cuales el arte se ve menos expuesto a la competencia, tienen una ventaja estructural, aunque también una desventaja energética.

Afortunadamente la Bienal de São Paulo dispone de un área expositiva del tamaño de seis campos de fútbol, que se configura en medio de la ciudad oceánica como un portaviones. El pabellón industrial construido por Oscar Niemeyer, a mediados de los años cincuenta en hormigón, acero y vidrio, ubica cualquier obra de arte, involuntariamente, en el contexto de la modernidad. Además, su localización en el Parque Ibirapuera, una de las pocas islas de tranquilidad y descanso de la urbe, da lugar a un diálogo excitante con la naturaleza.

Si el arte brasileño desempeña actualmente un rol de liderazgo en América Latina y si, por ejemplo, un importante diario publicó hace pocos años, en ocasión del 25° aniversario de la muerte de Marcel Duchamp, un suplemento especial de seis páginas, eso ciertamente se debe, y no en último lugar, a la



irradiación de la Bienal de São Paulo, la cual ha confrontado varias generaciones de artistas y críticos con tendencias globales y ha creado un ambiente favorable para museos, galerías y coleccionistas. Por ese enriquecimiento cultural, la Bienal de São Paulo tiene una deuda de gratitud con todos los países participantes. Ella convida una vez más a los artistas del mundo a crear obras que se distinguen por su densidad, intensidad y radicalismo, para que el arte se torne otra vez mayor que la ciudad. Al fin y al cabo, si el arte hoy en día todavía posee una función, ésta consiste en la reducción del drama urbano y en la construcción de espacios no-jerárquicos. Aquí se encuentra, por lo tanto, el gran desafío para los artistas, los curadores y las bienales.

#### **La 12ª ciudad, la Ciudad Prometida**

Mientras tanto, un puñado de artistas visionarios está construyendo la "12ª Ciudad", que lleva a término la torre de Tatlin y realiza la utopía de los constructivistas rusos. Ella sacude el polvo de las viejas poblaciones y saca el argumento de manos de los sociólogos. Supera la violencia de Caracas, la mala suerte de Berlín y evita el suicidio de Moscú. Partiendo de la copia, produce un original mejor. Ella es la Venecia pura, la formalmente esmerada Nueva York, la insuperable Shanghai. Sus constructores proyectan una nueva Brasilia, pero sin el hormigón y las rigurosas reglas de los años sesenta.

Nuestra Ciudad Prometida es la única que escapa al puño amenazador que en el fantasmagórico cuento de Franz Kafka, "El escudo de la ciudad", aniquila a cada generación en cinco golpes sucesivos toda la laboriosa y vana obra humana. En nuestra exposición de las iconografías metropolitanas, esa

ciudad sólo puede ser presentada, pues es hecha de pura promesa.

**Alfons Hug** (curador XXV BSP)



patricia villalobos

## **III Bienal Iberoamericana de Lima**

Aprovechando que la ciudad de Lima ha sido declarada **Capital Iberoamericana de la Cultura** durante el año 2002, y con motivo de esta designación, se ha decidido realizar **la III Bienal** durante los meses de abril y mayo de ese año, en lugar de celebrarse en octubre del presente año como estaba previsto. Por Nicaragua el curador es Porfirio García Romano quién ha escogido la obra más reciente de Patricia Villalobos para representar a nuestro país. En las anteriores ediciones de la Bienal estuvieron representando a Nicaragua Patricia Belli y Aparicio Arthola.

## **Ciudadanos Notables no saben como quitarse el aroma de café**

Después del bochornoso fin del Banco del Café los innumerables intelectuales y artistas que se prestaron a sus jugarretas culturales no saben que hacer con la medallita de lata que les entregó la sólida institución

bancaria por sus servicios de imagen. El café resulto ser solamente maíz quemado y Rubén, dichosamente descerebrado, se revuelca debajo del León de marmolina para mientras.



## **Encuentro Poesía del Lenguaje**

Con el único y exclusivo propósito de despertar la envidia entre los envidiosos de siempre y no con otro afán publicamos el programa del **Encuentro Poesía del Lenguaje** ocurrido a principios de año en La Habana, Cuba.

**Sábado 6 de enero**

• 7:00 PM

**Apertura del encuentro con palabras de Reina María Rodríguez.**

1. Inauguración de la *Casa de Letras*
2. Presentación de la revista *Azoteas*. Brindis.

**Domingo 7 de enero**

• 10:00 AM.

Recorrido por La Habana Vieja.

• 5:00 PM

Concierto en el Teatro Amadeo Roldán

• 9:00 PM

Reunión en La Azotea

**Lunes 8 de enero**

• 10:00 AM a 11:30 AM. **Lectura de los poetas:** Omar Pérez, Carlos Alfonso, Ismael González, Juan Carlos Flores, Víctor Fowler, Pedro Marques y Carlos Aguilera.

• 11:30 AM a 12:00 AM

**Presentación de revista de literatura: Diario de Poesía**, por Daniel Samoilovich (Argentina).

• 12:00 AM a 12:30 AM. **Charla: "Memoria y Poesía."** Daniel Samoilovich, (Argentina.)

• 1:00 PM a 1:30 PM.

**Presentación del libro: "Learning to die"** Pablo Armando Fernández.



• 3:00 PM a 4:30 PM **Presentación y lectura de poetas de Buffalo:**

Chris Alexander; Joel Bettridge; Mike Kelleher; Nick Lawrence; Doug Manson; Jonathan Skinner.  
5:00 PM a 6:30 PM

**Charlas:** Cecilia Vicuña, por Rosa Alcalá(EE.UU); "Sor Juana Inés de la Cruz", por Carlos Alonso(Puerto Rico);sobre "El como si" por Basilia Papastamatiú; "Poesía erótica argentina" por Daniel Muxica.

• 7:30 PM **Galería del ICL:**

**Inauguración de la exposición:**

**Brian Coller** (charla y brindis).

**Martes 9 de enero**

• 10:00 AM a 11:30 AM **Lectura de poetas cubanos:** Antón Arrufat, Nancy Morejón, Roberto Fernandez Retamar, César López, Pablo Armando Fernández y Rafael Alcides(Cuba).

• 11:30 AM a 12:30 PM

**Taller de traducción de poesía del inglés al español :** presentación por Kristin Dystra (grupo de poetas y traductores de Buffalo). Invitados para opinar sobre su experiencia: Omar Pérez, Magy Mateo, Nancy Morejón, Pablo Armando Fernández, Jorge Iglesias, (Cuba).

• 12:30 AM a 1:00 PM: **Experiencia sobre la traducción del noruego al español** por Tove Bakke.

• 1:00 PM

**Charla sobre poesía**, por Roberto Fernández Retamar.

• 2:30 PM. Visita de los invitados a la Biblioteca Nacional.

• 4:00 PM. a 5:30PM

**Inauguración del taller de poesía virtual** con charla de Loss Glazier, Rito Arocha, Pedro Marqués y Carlos Aguilera.

5:30 a 6 pm

**Palabras sobre la antología de José Kozer**, editada por Letras Cubanas, por Jorge Luis Arcos.

• 5:00 PM a 5:30 PM. **Presentación de la revista de arte y Kooltura:**

**Artefacto**, por Raúl Quintanilla Armijo y Teresa Codina (Nicaragua).

**Miércoles 10 de enero**

• 10:00 AM a 11: 30 AM.

**Lectura de poetas:** Marilín Bobes, Antonio José Ponte, Reina María Rodríguez, Alex Fleites, Efraín Rodríguez, Luis Lorente, Soleida Ríos y Alex Pausides.

• 11: 30 a 12 M.:

**Presentación de la revista:**

"**Acción poética**", por Henri Deluy (Francia).

• 12 AM a 1:30 PM.

**Taller de traducción de poesía al francés.** Charla

inaugural de Jean Portante (Luxemburgo). Participan para hablar de su experiencia: Henri Deluy, Nancy Morejón, Jorge Iglesias, Ismael González Castañer, Gerardo Fernandez y Jorge Miralles ( Cuba).

• 12:30 AM

**Taller virtual**

• 1:30 PM.

**Presentación del libro:**

"**Zodiaco**" de Roberto Friol.

• 3:00 PM a 5PM.

**Lectura de poetas:** Rosa Alcalá ( EEUU); Henri Deluy ( Francia); Jean Portante (Luxemburgo); Rodolfo Hasler (Barcelona); Juan Pablo Roa (Colombia); Deborah Midoms (EEUU).

• 5:00 PM a 5:30 PM.

**Presentación de antología de poemas, de Jean Portante** por Daniel Samoilovich y Marilín Bobes.

• 5:30 PM.:

**Presentación de la revista: Mandorla**, por Esther Allen.

• 5:30 a 6:30 PM.

**Charla: "Traducción de la poesía de José Martí"**, de Esther Allen. Presentador Pedro Marques de Armas.

• 7:00 PM:

**Presentación del libro: "Noche insular"** de José Lezama Lima.

**Jueves 11 de enero**

• 10:00 AM a 11:30 AM.

**Lectura de poetas:** Javier Marimón, Marcelo Morales, Rito Arocha, José Felix León, Leonardo Guevara, Antonio Armenteros,

• 11:30 AM a 12:00 AM.

**Presentación de la revista:**

"**Los rollos del mar muerto**", por Daniel Muxica.

• 12:30 AM a 1:30 AM

**Charla: "El hipertexto"**, de Aviva Cristhi (EE.UU) y

• 3:00 PM.

**Presentación del libro de Javier Marimón.**

• 3:30 PM a 5:00 PM.

## Libros y Revistas Recibidas

**Boletín Nicaraguense de Bibliografía y Documentación**

**Estudios Sobre el Idioma Español en Nicaragua**

No 110

Enero-Marzo 2001

**V Bienal de Arte de Panamá 2000**

Catálogo

Monica E kupfer

Irene Escoffery

2000

**II Bienal de Pintura Nicaraguense**

Fundación Ortiz-Gurdián

2000

**Suplemento Cultural**

Números 64 y 65

Programa en Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT)

Heredia, Costa Rica

2000-2001

**Diario de Poesía No 51**

Periódico Trimestral

Buenos Aires, Argentina

2000

**Los Rollos del Mal Muerto No 1**

Una Revista Incómoda

Buenos Aires, Argentina

2000

**Verdure**

*A sporadically published magazine of the Arts and Letters*

Buffalo, New York

2000

**La Letra del Escriba No 2**

Revista Mensual de Literatura y Libros

Instituto Cubano del Libro

2001

**Convergencia No 23**

Revista de Ciencias Sociales

Centro de Investigación y Estudios Avanzados

Facultad de CC PP y Adm. Pub.

Universidad Autónoma del Estado de México

2001

**Costa Rica en la VII Bienal de La Habana**

Publicaciones TEOR/ética

2000

**Revista Humbolt 130 y 131**

Internations

Alemania

2001



**Lectura de poesía:** Gladys Iarregui, Daniel Samoelovich, Daniel Mujica y Basilia Papastamatiu.

• 6:00 PM a 6:30 PM. **Presentación de la revista: "Crítica"**, por Armando Pinto (México).

• 6:30 PM a 7:00 PM. **Presentación del libro de Poesía: "El curso imantado"**, de Caridad Atencio (Cuba).

• 8:30 PM:

**Presentación de la antología de poesía: "La huella en la arena"** de Antón Arrufat ediciones "La bohemia" Casa de poesía de Argentina por Daniel Muxica y Norge Espinosa.

**Viernes 12 de enero**

• 10:00 AM a 11:30 AM. **Lectura de poetas:** Lina de Feria, Caridad Atencio, Ludmila Quincose, Alex Pausides, Nelson Simon y Jorge Luis Arcos.

• 11:30 AM a 12:00 AM.

**Charla "Los días deliciosos"**, de Rodolfo Häsler sobre su traducción de Novalis publicado DVD.

• 12:00 AM.:

**Presentación del Libro de Poesía: "Te daré de comer como a los pájaros..."**, de Reina María Rodríguez.

**Despedida, con palabras de Antón Arrufat.**

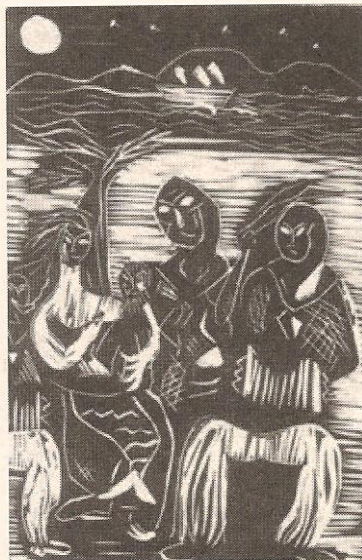


alicia zamora

## Muerte de Reynaldo Antonio Tefel

La muerte de un hombre que jamás utilizó la palabra "pueblo" en vano, especialmente en un país en donde ésta y peor aún lo que representa ha sido

manoseado a gusto y antojo por la *Mierdocracia* de izquierda y derecha, es un devastador golpe a la decencia nacional. Nicaragua es menos hoy.



alicia zamora

## 10ª Bienal Internacional de Grabado y Dibujo de la República de China

Bajo el auspicio del Consejo para los Asuntos Culturales del Yuan Ejecutivo de la República de China (en Taiwan), el Museo de Bellas Artes de Taipei está organizando la 10ma. Bienal Internacional de Grabado y Dibujo: 2001, R.O.C., que se inaugurará en diciembre de 2001. Con este certamen celebramos veinte años de dedicación hacia las obras de arte creadas sobre papel

De la misma manera como el año 2001 marcó la llegada un nuevo siglo, marca también la llegada de la 10ª Bienal Internacional de Grabado y Dibujo llevada a cabo por la República de China.

La primera exhibición fue celebrada en 1983 y desde entonces han habido 9 exhibiciones que han ido ganando el reconocimiento y alabanza internacional. A partir de la VI Exhibición se añadió la categoría del dibujo. Casi 20 años han probado el compromiso de los organizadores para con los participantes y sus creaciones. Con la 10ª Bienal, se espera resaltar no sólo las características del grabado y el dibujo, sino también los medios utilizados en su creación con el convencimiento de que su exploración puede reflejar la naturaleza del arte contemporáneo en una era caracterizada por el liderazgo de los medios de comunicación, la tecnología y un Internet aparentemente ilimitado.

En la 9ª Bienal se tenía como meta de crear y desarrollar un foro alentador para la presentación de trabajos creados por artistas de todo el mundo. Como resultado, la Bienal atrajo la participación de artistas de más de setenta y dos países que presentaron casi tres mil trabajos de excepcional calidad.

**Yu-Hsiu Chen** Presidente, 10ª Bienal Internacional de Grabado y Dibujo Presidente, Consejo para los Asuntos Culturales.

**Tsai-Lang Huang** Comisionado, 10ª Bienal Internacional de Grabado y Dibujo Director, Museo de Bellas Artes de Taipei

Representando a Nicaragua en esta importante Bienal estará el trabajo gráfico de Alicia Zamora.



azamora



# Continuación de Darío y la plástica en París



matices.”<sup>1</sup> Lo fascina el retrato que en 1890 Carrière le realizase al poeta Paul Verlaine y que iba a servir como frontispicio de Choix de poésies publicada un año después. Retrato famoso para cualquier estudioso de Darío pues es el “simulacro” mencionado en la relación del primer encuentro de Darío con Verlaine. **“Es un artista, fuera de discusiones de técnica, cuya manera personal, comprensiva y honda, traspasa los límites de la simple pintura. Hay más filosofía y más poesía de la que el curioso visitante se imagina en cada una de las obras de este excelente”** escribe Darío entusiasmado. Y cuando se prepara para visitar la exposición de Rodin, para la cual Carrière había diseñado el afiche publicitario, Darío nos confesará que **“una página de Eugène Carrière vino en [su] ayuda”**. Los conceptos del pintor le esclarecen las brumas provocadas

<sup>1</sup> Paul Verlaine. *Art Poétique*. (traducción Esteban Torre)

**verdaderamente amigo durante un tiempo, en este ambiente en donde cada día me siento más extranjero”**- nos cuenta emotivamente Darío en el medianamente extenso texto que al pintor dedica en sus “Opiniones” de 1906 - **“Me lo presentaron la admiración, el arte, la pobreza”** dirá el poeta, generalizando la situación de ambos artistas que llegaron incluso a vivir y beber juntos, en el # 29 de Faubourg Montmartre, durante la estancia

<sup>2</sup> Darío, citando a André Fontainas, nos relata la anécdota cuando el Rey Leopoldo le pregunta al pintor porqué es tan feo el Cristo de su cuadro. La respuesta: “He pensado que el Cristo, siendo Dios que se ha hecho hombre para asumir todos los dolores y todas las miserias humanas, no podía ser bello, al menos de la belleza vulgar, y que en esa circunstancia había debido asumir el miedo, el miedo físico, y aún la apariencia, el aspecto de la culpabilidad”.

por lo inmenso e inacabado de la escultura de Rodin.

El extraño Henri de Groux (1867-1930) creador de un intenso y cargado simbolismo, fue el artista que mejor conoció y quiso Darío.<sup>2</sup> **“A éste es al único intelectual de por aquí que he podido llamar**

posterior de Rubén en París.”<sup>3</sup> **“Es uno de los pocos artistas gráficos que hayan logrado evocar los extraños ambientes y perfecciones de los sueños, y esas cosas raras e inexplicables que supiéranse de otras existencias y que se encuentran en tales páginas de extraordinarios escritores, como Poe, Mallarmé, Quincey.... Sus páginas de sombra y espanto llegan a la angustia de ciertas pesadillas. Su visión tenebrosa hace pensar en los bajos fondos de la demonología, en tormentosos terrores milenarios, signos y conjunciones astrales, lluvias de sangre, presagios y apariciones funestas. Es un prodigioso expresador de pavores y un fatal evocador y comentador del fantasma que nos habita”**- nos comenta Darío, como presagiando las terribles y alucinantes telas y grabados que la primera carnicería mundial capitalista iba a sacarle a de Groux. Obra difícil y singular, cargada de **“horror y de misterio”**, que no contó, a excepción de una o dos personas, con la aprobación y el aplauso ni de los galeriístas (“temible grupo”), ni de la crítica (**“turiferarios de la falsa gloria.... que no señalan el éxito sino al que la paga”**), ni del público en general.

Darío, espíritu gemelo del belga no escatima palabras para describir, como si de la escena actual de Managua se tratase, a los y las “feroces” vendedores de arte: **“En cuanto a los vendedores de cuadros y dueños de salas de exposición han sido para el asenderado artista, según su impresión y experiencia, feroces. Los usos y gestos de este temible**

<sup>3</sup> Según Juan González Olmedilla, por ejemplo, De Groux y Darío, tras el inusitado y “estupendo hallazgo (de) un extraño y maravilloso anís nicaraguense” en un hotel de ventas, se dedican en quince días a desaparecer por completo los 90 litros del licor “amable y delirante”.



grupo han sido denunciados más de una vez por escritores valientes, desgraciadamente no en la prensa diaria, que por más de una razón no aceptaría tales claridades, sino en revistas de circulación reducida.... Allí se han expuesto las criminales maniobras de los lanzadores de renombre en provecho propio; de los que preparan sus stocks de telas para pregonar el mérito de tal o cual impresionista vivo o muerto; de los mantenedores de la crítica simoníaca; de los explotadores del talento; de los martirizadores del desconocido genial; de los usurpadores de la fama y asesinos de la necesidad".<sup>4</sup> Darío, estamos claros, había vivido lo mismo con sus oportunistas editores y padrinos.

#### IV

**"El modernismo en la literatura argentina comprende el movimiento renovador que se produjo en el último decenio del siglo XIX, o , con mayor precisión desde la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires, en agosto de 1893".**  
Rafael Alberto Arrieta

Entre el primer viaje de Rubén a París y el segundo, cuya duración se extendería por años, el poeta vive a cabalidad su esplendente intermezzo modernista. Ocurrió todo en Buenos Aires, sin cuyos perfumes y luces, otra probablemente hubiese sido la historia de Darío y del modernismo. El mismo Darío, como bien lo observa Boyd Carter, reconoció siempre la deuda con el poeta y político colombiano Rafael Núñez, por haber gestionado su nombramiento como Cónsul de Colombia en Buenos Aires. Será allí, en su querido Buenos Aires que broten como espigas vigorosas y nuevas las obras que constituyen el núcleo central de su producción modernista: *Prosas Profanas*, *Los Colores del Estandarte*, *Los Raros*, la *Revista de América* (que tanto

<sup>4</sup> Rubén Darío. **Henri de Groux.**

significó, a pesar de sus sólo tres números, para la difusión del Modernismo entre la juventud intelectual de Argentina), *El hombre de oro* (primer novela inconclusa). Y con ese jardín exótico y fragante **"... se inicia en América, abierta al soplo universal, la nueva literatura, no en España cerrada dentro de las murallas de la tradición."**<sup>5</sup>

Rubén se convierte en el centro de un cenáculo de poetas y artistas que inician la revolución modernista en el continente americano. **"En verdad, vivo de poesía."**—dirá nuestro poeta en un raptó color rosa—**"Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa. Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo, sí, un epicurismo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida"**.<sup>6</sup> De esta época es el ágil retrato, casi abocetado, que en 1896 le hiciese a Rubén el pintor y amigo Schiaffino. En él Darío aparece de frente, la cabeza como sinécdoque del gran poeta, esquiva la mirada, apretada la boca (rictus), la barba y el bigote fin de siecle, como dirá Antonio Oliver. Es la imagen del que escribe: **"Pasaba , pues, mi vida bonarense escribiendo artículos para La Nación, y versos que fueron más tarde mis prosas profanas, y buscando por la noche el peligroso encanto de los paraísos artificiales"**.

A finales de 1898, tras la derrota española ante los **"búfalos de**

<sup>5</sup> Allen W. Phillips. **Rubén Darío Antología Poética.** Introducción.

<sup>6</sup> Rubén Darío. **Los Colores del Estandarte.**

**dientes de plata"**, Rubén parte hacia España, donde llegará un primero de enero de 1899, como corresponsal especial de *La Nación*. A través de las crónicas redactadas a lo largo de ese año, Rubén muestra a la Argentina y a América su España Contemporánea. España cansada y crepuscular que a su vez le va a mostrar el reposo momentáneo de los brazos de Paca, la princesa . En todo caso: **"Recibir la carta de La Nación (ordenándole trasladarse a París como corresponsal de la Exposición Universal de 1900), leerla y disponerse al viaje, todo es uno"**.<sup>7</sup>

#### V

**"Se padece fuera de París la enfermedad de París. No da uno un paso sin recordar... el ambiente y el encanto parisienses de manera que hay que volver lo más pronto posible"**.

Rubén Darío (De la necesidad de París)

París de nuevo. Como lo había soñado una y otra vez Rubén. El nuevo siglo lo espera allí en París. **"..Llega ... en el momento preciso en que la gran ciudad arde de entusiasmo por la Exposición Universal de 1900"**.<sup>8</sup> Lo espera de nuevo Gómez Carrillo, quien lo acompañará la noche de su llegada hasta el cabaret *Cyrano*, el que está de moda, desde donde saludan el amanecer, y donde Rubén parte, bajo consejos de su amigo, su dinero en dos: **"Esta pequeña para vivir... y esta grande para gastar"**.<sup>9</sup> Rubén estaba, pues, listo para París y sus extremas noches. **"Antes de la Exposición visita Darío la tumba de Verlaine. Baja solo hasta el recoleto cementerio de Batignolles."**

<sup>7</sup> Edelberto Torres. **La Dramática Vida de Rubén Darío.**

<sup>8</sup> Edelberto Torres. **La Dramática Vida de Rubén Darío.**

<sup>9</sup> Ver nota 85.



**Entra. Silencio...**<sup>10</sup> Después será la fanfarria de la feria universal esperándolo. El método de trabajo utilizado por Darío que entonces tenía 33 años, nos muestra al poeta en pleno dominio de sus medios, logrando combinar excepcionalmente las noches de absoluto libertinaje con el trabajo sorprendente de sus crónicas y juicios en torno a la Exposición Universal. Edelberto Torres, su gran biógrafo, comenta asombrado la vida noctámbula de Darío, quien **“...ordinariamente se acuesta a las cuatro o cinco de la mañana y duerme hasta el medio día.... escribe después de la media noche tras la visita [ a la Exposición], y de comer y beber en el bar Caliyasa, Boulevard des Italiens... haciendo correr la pluma en la cuartilla sin volver la vista a lo escrito, que así se va, con la seguridad de que nada tiene que hacer el borrador... y así todos los días hasta hacerse habitual, natural este género de vida y ese método de trabajo... la distribución del tiempo será impuesta por la bohemia , pero no dejará de ser puntual en el envío de su correspondencia a Buenos Aires”**.<sup>11</sup>

Rubén se enfrenta, pues, con entusiasmo sumo, a **“esa ciudad fantástica, que, florecida de torres, de cúpulas de oro, de flechas, erige su hermosura dentro de la gran ciudad”**. La Exposición Universal de 1900 deslumbró a Raymundo y medio Mundo. Fue realmente un espectáculo, único en su tipo, que conquistó a todos, por igual, con su despliegue de recursos y avances técnicos y artísticos que testimoneaban el Progreso universal y más específicamente el de la nación francesa. Y habrá que recordar, como lo afirma graciosamente Benjamin, que **“el**

**progreso llegó a ser una religión en el siglo XIX, las exposiciones internacionales sus altares sagrados, las mercancías sus objetos de culto y el nuevo París de Haussmann su Vaticano.”**<sup>12</sup> Esta idea del progreso como panacea social para todas las clases sociales era entonces sostenida no sólo por los teóricos capitalistas, sino también por el mismo Marx. Sin lugar a dudas la cándida y optimista idea no contaba con Hiroshima y Nagasaki, ni con Chernobyl y mucho menos con las negligencias bisnero-farmacéuticas con respecto a los medicamentos para el SIDA. Entonces se tenía **“fe en que el crecimiento científico-técnico conduciría a la humanidad ineluctablemente al “reino de la libertad”**, para dejar definitivamente el reino de la necesidad.”<sup>13</sup>

Las primeras exhibiciones universales, como lo señala Walter Benjamin en sus Pasadizos, **“eran pura cuestión de negocios organizadas por los principios del <<laissez-faire>> comercial. Pero para 1900 los gobiernos se habían involucrado hasta tal punto que resultaba difícil distinguirlos de los mismos empresarios. Como parte del nuevo imperialismo, los pabellones “nacionales” promovían la grandeza nacional, transformando al patriotismo en una mercancía-en-exhibición”**. Para el simbólico evento de 1900 se inauguraron por ejemplo: el Metro de París con sus entradas Art Nouveau, **“ingrávidas como el champán”**, a pesar de ser construidas en hierro por M. Hector Guimard , los Grand y Petit Palais, donde se hospedarían las artes plásticas de Francia y del mundo, el Gare Orsay, estación de ferrocarril

que más parecía otro gran museo y el monumental Pont Alexandre III.

Más de 40 naciones estuvieron representadas en los diferentes pabellones que bordeaban **“miliunanochescamente”** las riberas del Sena. Se podían ver, como en una visión sicodélica, una tras otra, pagodas japonesas, villas alpinas, bazares egipcios y palacios ingleses con sus vitrales de Morris & Co. Otras atracciones deslumbrantes y de fantasía eran el pavimento móvil, que trasladaba a los incrédulos visitantes por más de 3 km; el ferrocarril eléctrico que circundaba la feria; la gigantesca Rueda de Chicago, es decir de París, desde la cual se podía ver la casi increíble vista y qué decir de las exposiciones en sí? Había todo lo imaginable y no imaginable: Automóviles, sedas japonesas, diseños escandinavos, vidrios de Galle, Tiffany y Lalique, alta costura de París, fotografía y cine. Y como se trataba de una exposición para demostrar también la fuerza militar de la Europa civilizada había un pabellón dedicado a las **“ominosas armas de guerra”**<sup>14</sup>. El 14 de abril cuando la Exposición fue inaugurada por el Presidente de la República Emile Leubet, una gran parte de ésta estaba aún en preparativos. El Metro continuaba siendo excavado, el Louvre no estaba colgado totalmente, el sensacional (recordemos que hasta entonces no había electricidad) Palais de l'Electricité con sus 5700 bujías aún estaba desenchufado<sup>15</sup> y Rubén, al igual que los periodistas franceses, se burla un tanto de la situación de los 150.000 visitantes del primer día: **“ En el momento en que escribo, la vasta feria está ya abierta. Aún**

<sup>10</sup> Juan Antonio Cabezas. **Rubén Darío. Un poeta y una vida.**

<sup>11</sup> Ver nota85.

<sup>12</sup> Walter Benjamin. **Proyecto de las Arcadas.**

<sup>13</sup> Antonio Arellano H. **La Filosofía de Michel Serres: una moral de base objetiva.** Revista de Ciencias Sociales Convergencia.

<sup>14</sup> Richard Cavendish. **Close of the Paris Exposition Universelle.** History Today. Documento Web

<sup>15</sup> Los datos provienen de Richard Cavendish. **Close of the Paris Exposition Universelle.** History Today. Documento Web



**falta la conclusión de ciertas instalaciones; aun dar una vuelta por el enorme conjunto de palacios y pabellones es exponerse a salir lleno de polvo. Pero ya la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esta ciudad fantástica...**

Las estadísticas de la Exposición Universal son aún impresionantes. El Sena fue el verdadero eje de desarrollo de las 112 hectáreas ocupadas por los 76.000 (83.000 según otros) expositores de la feria. Un total de 50.860.801 de visitantes asistieron al evento mundial entre el 14 de abril, cuando fue inaugurado y el 12 de noviembre de 1900, cuando se declaró clausurado. La Exposición cubría todo el distrito de Gros-Caillou: les Champs Elysées, l'Esplanade des Invalides, les quais, le Trocadero, le Champs de Mars. Treinta y seis puentes permitían el acceso de "todas las razas que se dan cita en su recinto". El más importante de estos puentes era la "Porte Monumentale" al suroeste de la Plaza de la Concorde donde la alegoría de la "Villa de París" del escultor M. Moreau-Vauthier daba la bienvenida a los visitantes. Los principales palacios eran el Petit Palais, el Grand Palais, la Galerie des Machines, el Palais de l'Electricité et le Chateau d'eau, el Palais de l'Enseignement, el Palais des Congrès, el Palais du Genie Civil et Moyens de Transport, el Palais des Mines et Metallurgie, el Palais de la Mécanique, el Palais des Industries Etrangères, el Palais de la Décoration, la Salle de Fetes, el Palais de l'Horticulture, el Palais de l'Agriculture et des Aliments, el Palais des Lettres, Sciences et Arts, el Palais de l'Optique y el Palais du Costume.

La Exposición Universal reafirmaba para el nuevo siglo y ante el mundo, representado en vivo por millones de visitantes, la supremacía imperial de Francia y las naciones europeas. Nuestro poeta lo percibe claramente:

**"La Exposición puede ser mirada, en un sentido, como un gigantesco anuncio del hecho- que el mundo a veces olvida- de que Francia es una de las más grandes potencias coloniales."**<sup>16</sup> **"La feérica Exposición- como la describe Edelberto Torres- muestra su magnificencia de palacios ah hoc, de luces, de colores, de maravillas de la industria y la ciencia, a la orilla del Sena. El genio francés corrobora su capacidad creadora. La grandiosa entrada es un saludo de bienvenida dado en el lenguaje mágico de sus imponentes formas a los visitantes de los cuatro puntos cardinales del planeta".** Es la última gran celebración de los valores del siglo XIX: del imperialismo como doctrina social y económica y del eclecticismo, representado por el Art Nouveau, como doctrina estética. Así además de mostrar el desarrollo científico-técnico de las metrópolis europeas y anglosajonas, se exhibieron también, para deleite del mundo civilizado, "nativos" verdaderos, traídos desde las colonias

**"Terminada su primera visita el cronista de La Nación escribe la primera crónica, que es, como serán todas, un himno a la Exposición Universal de París".**<sup>17</sup> Darío cree soñar y lo hace ante el espectáculo: **"Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño. La mirada se fatiga, pero aún más el espíritu ante la perspectiva abrumadora, monumental. Es la confrontación de lo real y de la impresión hipnagónica de Quincey"**<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Rubén Darío. *Los Anglosajones*.

<sup>17</sup> Edelberto Torres. *La Dramática Vida...*

<sup>18</sup> Rubén Darío. *En París*. Peregrinaciones.

Las crónicas de Rubén, como lo señalan todos sus biógrafos, son más que simples reportajes periodísticos.<sup>19</sup> En ellas deja ver su formación teórica, que si bien fue de carácter autodidacta no deja de ser sorprendentemente sólida por la calidad de sus juicios estéticos. Sus descripciones de la arquitectura de la Exposición, por ejemplo, están redactadas en un lenguaje popular, pero a la vez erudito. **"Es la agrupación de todas las arquitecturas- nos dice Rubén - la profusión de todos los estilos, de la habitación y el movimiento humano; es Bagdad, son las cúpulas de los templos asiáticos; es la Giralda, esbelta y agil, de Sevilla; es el gótico, lo románico, lo del renacimiento; son "el color y la piedra"....Es la expresión por medio de fábricas [construcciones] que se ha alzado como por capricho para que desaparezcan en un instante de medio año, de cuanto puede el hombre de hoy, por la fantasía, por la ciencia y por el trabajo."**<sup>20</sup> Y más adelante haciendo una comparación con la anterior Exposición de 1889, donde había prevalecido la estética del ingeniero, destaca sin mencionarlo por nombre al movimiento Art Nouveau que entonces triunfaba (aunque brevemente) en Europa entera: **"Más grande en extensión que todas las Exposiciones anteriores, se advierte desde luego en ésta la ventaja de lo pintoresco. En la del 89 prevalecía el hierro- que hizo escribir a Huysmans una de sus más hermosas páginas;- en ésta la ingeniería ha estado más unida con el arte; el color, en**

<sup>19</sup> No deja sí de ser curiosa la información servida por Ricardo Guillón en su Introducción a *Páginas Escogidas* de Rubén Darío. Allí Guillón dice lo siguiente: **"Sabemos que Amado Nervo, Alejandro Sawa y otros escribieron varias de las crónicas publicadas por Rubén en La Nación de Buenos Aires"**.

<sup>20</sup> Rubén Darío. *En París*. Peregrinaciones



blancas arquitecturas, en los palacios grises, en los pabellones de distintos aspectos, pone su nota, sus matices, y el cabochon y los dorados, y la policromía que impera, dan por cierto, a la luz del sol o al resplandor de las lámparas eléctricas, una repetida y variada sensación miliunanochesca”.<sup>21</sup> Pero también, y a pesar de que su “predisposición general es el admirar” y de su “deseo de ser sorprendido”, Darío ejerce su criterio y juzga y aclara que: “No hay que imaginarse que en cada una de las construcciones surja una nueva revelación artística, por otra parte. Notas originales hay pocas, pero las hay, ante las grandes combinaciones de arquitectos que han procurado deslumbrar a la muchedumbre”.

El poeta se instala entonces para rato y con comodidad en la bohemia de París. Desde ella se encontrará una y otra vez con la Exposición Universal. Desde sus cafés concert, desde sus aceras, desde sus sábanas de seda, desde los abrazos abrasadores de sus cocottes. Desde allí embriagado de París, Rubén sirve de escriba a la gran feria mundial. Relee a Ruskin y a Hipolite Taine, y seguramente también, a Huysmans, a Wysewa, a Ghil y a George Moore. Conoce, a través de Gómez Carrillo, al poeta anarquista Laurent Tailhade, al esteta Albert Trachel, al especialista en arquitectura Hughes Rebell, al pintor belga Henri de Groux de quien ya hemos hablado y al abacial Oscar Wilde, quien entonces de incógnito usa el seudónimo Bastian Melmoth, que tanto miedo le diera al casto y católico botánico Robert de Rapps. J.A.Cabezas otro de los biógrafos de Darío, no sin toques románticos, realiza este retrato de entonces: “Rubén inicia su conquista rápidamente. Cada noche se apodera de un nuevo sector de París. Ha

comenzado la lucha entre el poeta y la ciudad.... Descubre nuevos sitios de vida nocturna. Rubén se embriaga. Aún no hace aquellos cock-tails de los que solía decir “estos son mis mejores poemas” . Ahora se embriaga como Poe. Y como él, tiene fe en sus sueños, como cosa superior a todas las realidades. Embriaguez de alcohol, de amor, de poesía también. Con las visitas a la Exposición, alterna cenas de madrugada en Au Fillet de Sole y las tertulias en Calisaya, en Napolitain, en la bodega de la calle Rívoli, en el Chat Noir.”<sup>22</sup>

Solo o acompañado Rubén visitará todos los Palacios y Pabellones de la Exposición Universal. Visita un día así el Palacio de la Horticultura y se divierte con la intoxicante misa de las flores y los recuerdos de mujeres que automáticamente brotan por ella. En los jardines piensa en Poe y en Verlaine; en Gutiérrez Nájera y en Hugo; en Boticelli y en Mallarme. Los sentidos se confunden en correspondencias. El aire envenena. “Grato deliquio de los ojos, hay ya una explosión de rosas rojas, ya un grupo exhuberante de rosas blancas; un derrame de tintas violetas o la sutil sordina de la lilas, las paletas desfallecientes, la gradación casi imperceptible de las suavísimas coloraciones.... Entre la orquestación de todos los perfumes, las orquídeas lanzan sus notas enervadoras. Con sus nombres de venenos exhiben sus extraordinarias formas aroideas, guarías, alocasias, el anthurium colombiano, cipripedium, toda la flora propicia a Des Esseintes, semejantes a objetos, animales, aun a mujeres; lisas o vellosas y arrugadas, caraculares o atirabuzonadas, metálicas o sedosas, casi hediondas o de perfume femenino, como bocas de víboras o como corsés, orgullosas, pomposas, provocantes, obsenas,

en la más inaudita polimorfia, en la variedad extravagante extraída se diría de los lugares secretos, de los senos ocultos de la naturaleza vegetal”.<sup>23</sup> (RD) Aspira. Otra vez.

Viajará también en el tiempo Darío. El que tanto amó el medioevo podrá pisar las calles nuevamente...: “Estoy en el el Viejo París, la curiosa reconstrucción de Robida.... Desde el río, la vista de los antiguos edificios se asemeja a una decoración teatral. Casas, torrecillas, techos, barrios enteros evocados por el talento de un artista ingenioso y erudito, halagan al contemplador con su pintoresca perspectiva”. La “renovación imaginaria” hace que su “espíritu tienda a la amable regresión a lo pasado...”. El Viejo París, suerte de anticipo de Disneylandia y Disneyworld con sus arquitecturas cinematográficas, fue una reproducción realista y cuidadosa a escala, uno a uno, de la ciudad de París en el medioevo. Será, dice Rubén, “un refugio grato para los amantes del ensueño”. Darío sueña y corre por las sinuosas callejuelas. Busca a alguien. Quizás a Du Bellay o a Ronsard. Busca compañía para unas copas. Para algún alejandrino. Y es tanto su ensueño, su viaje technicolor, que al ver de pronto pasar un sombrero de copa se brota en irritaciones. ¡Todo por una chistera!

El primero de Mayo visitará el Grand Palais y el Petit Palais, “verdaderas inspiraciones de la más elegante y atrayente masonería”. “El gran palacio enfrente del pequeño es la gravedad armoniosa enfrente de la gracia risueña”. Allí Rubén se reencontrará con las artes plásticas de Francia y de Mundo. Dos grandes exhibiciones habían sido organizadas para el evento internacional: La Exposición Centenal (en el Grand Palais) y la

<sup>21</sup> Rubén Darío. En París. Peregrinaciones

<sup>22</sup> Antonio Cabezas. Rubén Darío Un Poeta y una vida.

<sup>23</sup> Rubén Darío. En París. Peregrinaciones.



Exposición Decenal (en el Petit Palais). La Centenal mostraba el arte francés desde 1789 hasta 1889 e incluía además de la obra de los principales pintores académicos como Bouguereau, Chabal, Gerome y Coutoure, y de los favoritos de la Belle époque como Boldini y Carolus Duran, los trabajos de David, Ingres, Courbet, Puvis de Chavannes y los impresionistas (que fueron marginados de la exposición decenal): Renoir, Monet, Degas, Rodin, Gauguin y Cézanne. La Exposición Decenal era de carácter internacional y abarcaba el arte producido en la última década del siglo XIX. Participaron en ella 3000 artistas (un tercio de los cuales eran franceses) de 29 países<sup>24</sup>, incluyendo a Nicaragua. Un total de 6500 obras de arte fueron expuestas. Entre los artistas que mostraron sus obras en esta exposición están Rouault, Manet, Klimt, Whistler y el joven Picasso. Ciertamente el período era uno **“colisiones estilísticas”**<sup>25</sup> como lo señala Robert Roseblum. El establishment artístico representado por los pintores académicos y por algunos maestros como Courbet y el propio Manet comenzaban a sufrir las enérgicas embestidas de las primeras vanguardias representadas por los nabis, los expresionistas como Munch y el trabajo inicial de Picasso y de Giacomo Balla, futuro futurista, sin olvidarnos de los embates simbolistas anteriormente discutidos. El panorama era realmente mucho más complejo y pluralista que lo que la clásica y lineal historia del arte surgida a partir de los años 20 del homónimo siglo nos hacía creer.

**“De acuerdo a [Alfred ] Barr el arte importante del último siglo**

<sup>24</sup> Entre los países participantes en la Exposición Decenal estaban Francia, Bélgica, Inglaterra, Japón, Perú, Rusia, Finlandia, México, EEUU y Nicaragua.

<sup>25</sup> Citado por Miriam Kramer en **Art at the Crossroads (Review)**. Documento Web

**(XIX) comenzaba con el empuje del Neo-impresionismo y del Sintetismo, para avanzar hacia el Fauvismo, el Cubismo analítico y el Futurismo...**<sup>26</sup> Lo que no cabía en esas categorías era descartado y a lo sumo merecía un par de líneas en los textos canónicos de la historia del arte occidental. La extraordinaria exposición 1900: Art at the Crossroads, organizada en 1999 por la Royal Academy of Arts de Londres y por el Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y curada por Robert Roseblum ha venido a poner en duda este flujo “inninterrumpido” de los “ismos” y a la vez ha puesto sobre la mesa la necesidad de una revisión y revalidación de la historia del arte a partir del aporte negado a varias corrientes y artistas de finales del siglo XIX.

Leyendo a Darío y viendo sus gustos artísticos, menos de vanguardia de lo que quizás quisiésemos, tenemos la oportunidad de penetrar en una mente contemporánea a los orígenes del arte moderno. Su preferencia por el Simbolismo, en vistas de las nuevas reconstrucciones del prestigio del movimiento iniciadas por el Surrealismo y continuadas hoy por la nueva figuración contemporánea, hace necesaria una reevaluación de su prosa de crítica artística. Darío, quiero decir, vuelve a ser actual.

**“Al penetrar en el magno edificio sorprende la monumental escalera y la techumbre de vidrio. Allí dentro está... el arte francés de los últimos cien años...; y la exposición decenal, es decir lo que el arte de esta potente Francia ha creado desde 1889... Hay maravillas, hay cuadros enormes de mérito relativo, y pequeñas telas en que se reconcentra el un mundo de meditación, de audacia, de ensueño. Están representadas**

<sup>26</sup> Michael Duncan. **1900 Rediscovered**. Documento Web.

**todas las tendencias que en estos últimos tiempos han luchado, con excepción de ciertas obras sublimes a que la crítica de los discernidores de medallas no ha puesto su pase autoritario. Todo adorador de la belleza sugestiva y profunda lamentará no encontrarse por ejemplo, con el sublime Cristo de los ultrajes, del formidable Henri de Groux...**<sup>27</sup>

Además de De Groux, a quien extraña Darío, los organizadores excluyen de la Decenal a Pissarro, Monet, Vuillard y Denis. “Entre tanta obra producida por pinceles franceses se ve que no siempre existe lo que llama Ruskin al amor a la **“espontánea o inviolada naturaleza”**. La rebusca ha sido perjudicial por un lado, y la ciega sujeción al academicismo por otro. Cuando libremente se han manifestado los temperamentos y los caracteres artísticos, ha surgido en su superioridad la obra maestra.

Atraen al gran público ...las grandes machines ... y los desnudos”. Darío se detiene ante Carrière, Puvis y las miniaturas de Ary Renan, ante los retratos de León Bonnat y de Carmen M. De la Gandara y también ante los de Benjamin Constant. **“Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente en dónde poner atención con fijeza. Sucede que cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas o la melodía de sus tintas y matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas. Mil nebulosas de poemas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro; mil gérmenes se despiertan en vuestra voluntad y vuestra ansia artística...”**<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Rubén Darío. **El Gran Palacio**.

<sup>28</sup> Rubén Darío. **El Gran Palacio**.



En Junio, Darío va junto con Hugues Rebell a visitar el palacio de Italia “semejante a una catedral de piedra y oro [...] Juntos la madera y el hierro sostienen la unidad compacta del atrayente edificio, que es una fiesta, un regalo para los ojos. Allí se une la ojiva gótica a la manera y decoraciones del Renacimiento. En la combinación surge a la memoria el recuerdo de San Marcos. Los muros coloreados semejan ricos mármoles. En mezcla pintoresca se juntan elementos cristianos y paganos. .... En lo interior (....) la idea de encontrarse en una basílica se acentúa. Los vitraux con sus tamices de color, dejan pasar la luz amortiguada. Después lo llama la Venecia virtual: “una reducción para feria, con imitaciones de las conocidas arquitecturas, góndolas y gondoleros”. Esta Venecia “de guardarropía es únicamente propia para divertir a los snobs de París y del extranjero que no han tenido la suerte de sentir cómo es bajo su propio cielo el beso de la luz y del aire venecianos, florentinos, milaneses, napolitanos”<sup>29</sup> - nos dice receloso el poeta después de haber estado en la cuna del Renacimiento meses atrás. Pero luego se relaja y admite que por “la noche la iluminación da, en efecto, la sensación de horas italianas en la ciudad divina, de arte y de amor, mientras se escuchan músicas de bandolinas y canciones importadas de los canales”.<sup>29</sup> El poeta sube a la góndola y le extiende la mano a Margotón, la “gárrida moza que lo hace desatinar”<sup>30</sup>, la amante francesa quien agarra el codo y turba al igual que esta Venecia diminuta sus noches. Escucha, sin embargo, y a pesar de sus besos y susurros franceses, pidiendo más y más, las voces de “los labios armoniosos de hermosísimas italianas” y sueña,

preso de “una furia afrodisíaca”, con un menage a trois. Despierta sí en los “dulces y profundos paisajes” del pintor Giovanni Segantini, “aquel artista cuyo genio comprendió el alma de las cosas, el misterio de los animales, y que tenía la cara de Cristo.”<sup>31</sup>

Evocando el nombre de John Ruskin, como si de un estandarte se tratara, Darío penetra al pabellón Inglés diseñado por Sir Edwin Lutyens. “No podeís menos que sentirnos, al entrar, complacidos con los motivos de los tapices que se deben a Burne-Jones y que atestiguan el triunfo del Prerrafaelismo, el halago de un arte de gracia y de aristocracia.” Lo sorprenden las “deliciosas figuras femeninas que sonríen, piensan o cautivan bajo pintorescos sombreros, en las telas de Gainsborough y de Sir Joshua Reynolds.... Las obras expuestas traen enseguida a la memoria los tesoros de la National Gallery, el trabajo colectivo de los prerrafaelistas. Hay flores cogidas en todos los caminos artísticos. Desde Turner a Frank Brangwyn, están representadas escuelas y modalidades, tentativas comunes y personales esfuerzos”. Lo sorprenden y excitan también las mujeres lánguidas de Sir Edward Burne-Jones. “¿Qué espíritu soñador no ha sentido la íntima dominación, el imán insólito de sus mujeres singularmente expresivas y fascinantes?”. Pero aún así extraña a la divina y bienaventurada Beata Beatrix, a la celeste Rosa Triplex, a la gentil y suave Mathilda, a la sublime y amorosa Francesca. Lamenta pues la ausencia del resto de los prerrafaelistas y sus languidas hembras. “¿Porqué no habéis venido?” se pregunta Darío y aconseja: “Visitante, que te quedas aborto y meditando, hay que ir a Inglaterra.”<sup>32</sup> Después hacia la

“hermosa y vasta” Exposición de las colonias inglesas. Allí las Indias, Ceylán, Jamaica, Australia, Canadá, Santa Elena, Nueva Guinea, Fijí, Gibraltar... y “todos los lugares en donde se canta fervorosamente- a la fuerza if you please- el God save the queen”.

Con Mister Woodward se encamina al pabellón de los Estados Unidos. “El más alto de todos”. Se impone el motivo del Capitolio: “Sobre la base cuadrangular se alza la vasta ...y presuntuosa... cúpula, en la que se posa el glorioso pájaro de rapiña ... el águila yanqui...dorada como una moneda de veinte dólares”. Darío siente aún el coraje por la derrota que los norteamericanos habían infligido sobre España, pero aún así recuerda a Whitman y lo invoca al confrontar los logros técnicos, científicos y artísticos de aquel pueblo “adolescente y colosal (que) ha demostrado una vez más su plétora de vitalidad”. En el Palacio de Bellas Artes 256 obras representan la producción de los artistas yanquis. Darío se ha detenido antes las telas de Sargent y Whistler y ante las obras de los nuevos como Platt, Winslow Homer y John Lafargue. Merecen su atención también el trabajo de “unos cuantos escultores de osados pulgares y valientes cinceles”: Mac Monier, French, Augustus St. Gaudens, Sherman y a Miss Herring. “No son simpáticos como nación; sus enormes ciudades de cíclopes abruma. No es fácil amarles, pero es imposible no admirarles. ¡Soberbios cultores de la fuerza!”. Y el poeta los admira especialmente cuando son rubias de fascinadora elegancia. Dejemos que acabe con una exquisita anécdota:

“En la sección francesa de la Exposición de Bellas Artes, ante la Salomé de Gustave Moreau, una mujer rubia, de fascinadora elegancia, de una belleza fina y fuerte a la vez, se detiene. Largo

<sup>29</sup> Rubén Darío. La Casa de Italia.

<sup>30</sup> Edelberto Torres. La Dramática Vida de Rubén Darío.

<sup>31</sup> Rubén Darío. La Casa de Italia

<sup>32</sup> Rubén Darío. Los Anglosajones.



rato está, como poseída de la evocación, como penetrada del ambiente fabuloso de la mágica realidad del poeta. Su mirada, su atención a la música pictórica, su apasionado admirar, son de un espíritu muy sutil y culto. Las gentes pasan, pasan y se agrupan ante los militares de Detaille, o ante las flores de la señora Lemaire. La rubia, cuyos ojos son divinamente azules y cuyos labios son floralmente rojos, la bella intelectual, que está magnetizada, clavada por la virtud del genio lleno de prestigios que se revela en la obra del aristocrático pintor, como de esas raras y sublimes estatuas de carne femenina, que habita por excepción un alma de sensitiva y de soñadora: esa mujer exterioriza su alcurnia espiritual y ante el artista es una princesa por derecho propio. Esa señorita es una ciudadana de los Estados Unidos”.<sup>33</sup>

La siguiente parada para Darío serán las Puertas del Infierno. Rodin será su Virgilio esquizofrénico. La exposición individual del escultor Auguste Rodin, indudablemente el primero de su tiempo, produjo uno de los textos más importantes de Rubén Darío. Aquella exposición retrospectiva ubicada en un pabellón individual en la place de l'Alma, era sin lugar a dudas el evento plástico más relevante de toda la Exposición Universal. Allí el proteico Rodin, dueño ya de su Gloria, apabullaba al público del mundo y a Rubén con más de 150 esculturas y un sin número de dibujos y acuarelas preparatorias. La pieza central de aquella muestra era la versión en yeso de sus extraordinarias Puertas del Infierno, de donde fueron, una a una, saliendo las figuras de sus demás composiciones. En el catálogo de la exposición Claude Monet, uno de los más fraternos artistas de la historia del arte, presagiaba el éxito del escultor. Estaba en lo cierto. A partir de esta muestra se consolida el prestigio, la fama y la demanda de la obra de Rodin.

El texto escrito por Darío titulado sencillamente Rodin es, junto el dedicado a Aubrey Beardsley y en menor escala aquellos dedicados al también escultor Auguste Clensinger y al pintor Puvis de Chavannes, uno de los mejores escritos darianos dedicados a las artes

plásticas. En él vemos, no sólo las apreciaciones de Darío con respecto a la plástica de Rodin, sino también su metodología de trabajo. “Antes de visitar la Exposición de Rodin he leído todo lo que del gran artista y su obra se ha publicado.... Luego me propuse apartar de mi mente todas esas opiniones, ir sin prejuicio ninguno a entregarme a la influencia directa de la magia artística... Después de mi primera visita volví en varias ocasiones. Una sola estatua me ocupaba a veces una hora larga”.

Indudablemente que no se trata de una de sus crónicas escritas rápidamente y sin revisar. Este texto trasciende el reportaje periodístico y se adentra en el campo de la estética. Darío se documenta a consciencia y visita la exposición en repetidas veces. Ante la obra de Rodin queda desconcertado. “No sin temor” nos confiesa el poeta “me atrevo a decir que comprendo a Mallarme”. Pero ante Rodin la cosa es diferente. Encuentra de inmediato dos Rodines. “Un Rodin maravilloso de fuerza y de gracia artística, que domina a la inmediata, vencedor en la luz, maestro plástico y prometico encendedor de la vida, y otro Rodin cultivador de la fealdad, torturador del movimiento, incomprensible, excesivo, ultravioleta, u obrando a veces como entregado a esa cosa extraña que se llama la casualidad.” (subrayado del poeta).

Su apreciación convencional de la pintura que ya hemos discutido brevemente se vuelve a presentar ahora. El Rodin más revolucionario lo confunde como lo habían confundido impresionistas, postimpresionistas y cubistas. La diferencia es que esta vez, la obra de vanguardia no le provoca la burla fácil de Boronali, sino más bien que lo reta y provoca intelectualmente. “Al contemplar la mayor parte de esas esculturas, rudos esbozos, larvas de estatuas, creaciones deliberadamente inconclusas, figuras que solicitan un complemento de nuestro esfuerzo imaginativo...”. “¿Dónde he visto algo semejante?”- se pregunta Darío para luego recordar “las rocas de los campos, ...los árboles de los caminos... el lienzo arrugado... las manchas que la humedad forma en los muros y en los cielos rasos... la gota de tinta que aplastáis entre dos papeles...” Todas sus lecturas le venían ahora a su ayuda:

el Tratado de la Pintura de Leonardo, las Vidas... de Vasari, las Lámparas... de Ruskin, “unas páginas de Carriere”, Nietzsche, sus lecturas de arqueología y mitología. Todos sus viajes por el paisaje terrestre volvían ahora a nuestro poeta. Rodin así lo demandaba. En el titánico escultor se fusionaban naturaleza y cultura. Darío lo supo ver y comprender muy bien. Aun, o quizás más que nada, en la escultura de avanzada del escultor. “Este [Rodin] persigue conscientemente el arte inconsciente de la naturaleza.... Se trata, pues, desde luego de un gran espíritu libre, cuyo director es la naturaleza misma. Al pasar la cordillera de los Andes, ¿no habéis visto los colosales frailes de piedra que en la roca viva ha esculpido un cíclope y divino escultor? Ese es el maestro de Rodin”. Aquella obra excéntrica del escultor con su “innegable tendencia a lo feo” y en donde “se descuida el detalle” hacen también que Darío recuerde troncos de árboles, piedras labradas por el mar, estalactitas, candelas deritiéndose, los vaciados de Pompeya. Sin embargo prefiere al otro Rodin. Al “divino escultor del Beso”, por ejemplo, y se lamenta de que el escultor prefiera “su obra excéntrica.... sobre su obra de claridad vibrante”. Prefiere, pues, nuestro poeta la obra realista de Rodin. Sus cuerpos humanos. “La bellísima Edad de Bronce que erige su espléndida desnudez en el jardín de Luxemburgo”. Lo excita el kamasutra de sus piezas eróticas: “Siendo el amor la ley de lo inmortal, Rodin lo clama a cada paso...”. “Ahí está la suprema particularidad de Rodin”- descubre Rubén- “en haber buscado y encontrado la fórmula de todo lo que el cuerpo humano tiene de extraño, en el movimiento, en el gesto, en la certificación de la vida...”

Y con Rodin y los extraños gestos del cuerpo humano que certifican la vida dejamos en paz al panida y finiquitamos estas notas con las palabras que jamás dijera el poeta: PON PON.

**Raúl Quintanilla Armijo**

Desolation Row  
24 Mayo 2001  
(por pura casualidad)

<sup>33</sup> Rubén Darío. Los Anglosajones.





Fray Omar de Granada Martir héroe de la Revolución

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



# ARTEFAGIO



19