





ArteFacto

20

revista de acción limitada
septiembre-diciembre 2002

editor

raúl quintanilla armijo

producción

juan bautista juárez

comité central

teresa codina
denis núñez
aparicio arthola
patricia belli
celestę gonzález
david ocón
oscar rodríguez

comité internacional

david craven
joanne bernstein
gerardo mosquera
carlos blas galindo
rosina cazali
carlos martínez rivas

diseño

alejandra urdapilleta

logo

alicia zamora

portada

rossana lacayo

contraportada

randal sinner

web

www.ibw.com.ni/~qintani/artefacto

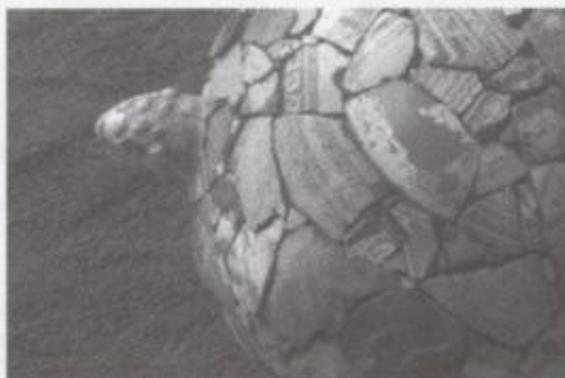
apartado postal

6128

telefonos

2441777

2660072



Contenido

La tribu de los prestanalgas
El expresionismo abstracto
como crítica cultural
17 poemas
Sin título
La mujer que olvidó el amor
A puro pinolillo estamos...
De la monumentalización de
Rubén Darío...
Jovencita en pose
Decálogo
Decálogo de la Oclocracia
Post-Issues en un lugar
Post-Apocalíptico
La Isla
Epigramas con Cola
Good Morning Panamá
El brindis
Carne Oscura
Tríptico de la *Hydra*
Han caído los 2
Celos
Recit de Voyages
El Grito y el Vaso
Al final
Ocurrencias y Veredictos

Omar d'león

David Craven
María Montero
Carlos Aguirre
Anastasio Lovo
Aparicio Arthola

Erick Blandón
Cisneros
Patricia Belli
Omar d'león

Rosina Cazali
Rodolfo Naranjo
Alfredo Barrera
Adrienne Samos
David Ocón
Hector Avellán
Raúl Quintanilla A.
Taís Molina
Pilar Martín
Teresa Codina
Tania Montenegro
et All

Alejandra Urdapilleta
Alicia Zamora
Teresa Codina
David Ocón
Anastasio Lovo
Pilar Martín

Esta revista es gratis

Este último número de la revista fue posible gracias al art. 127 de la constitución de la república y a la falta de mezquindad de Azucena Armijo, Denis Núñez, Teresa Codina, los secuases todos de **ArteFacto** y el **Foro Nicaragüense de Cultura** entre otros.

Como siempre *brodersito*: esta revista no se responsabiliza de absolutamente **nada**. Mucho menos de las erratas de cada autor.

Managua

Nicaragua Liebre



Contenido

Introducción
Capítulo I
Capítulo II
Capítulo III
Capítulo IV



Capítulo V
Capítulo VI
Capítulo VII
Capítulo VIII
Capítulo IX

Este libro...
...de la...
...de la...
...de la...

tribu los prestanalgas

Hubo una vez, hace mucho tiempo, sobre el cinturón de los trópicos de este planeta azul, un lugarcillo habitado por la tribu de los "Prestanalgas", llamada así porque fue gestada por el impulso evolutivo con el don sobresaliente de ser extremadamente nalgona o gluteona o culona, muy similar a la hormiga zompopo.

Al ser esta nalgatoria un don genético, se transformó en un atributo ornamental y en una cualidad de orgullo para la tribu y para el triunvirato de sus caciques de una mediocridad al cubo. Todos sin excepción inflados de vanidad se entregaron al compulsivo afán de prestar las nalgas a todo extranjero, a todo conquistador y a todos los imperios. Las ofrecían como lo mejor que el servilismo puede ofrendar. Y así le dieron las nalgas al último caciquito caribeño. Y así, con gran fervor, le dieron las nalgas al último de los imperios. Más sucedió que este imperio rojo no duró como los "Préstanalgas" habían especulado, y este imperio invasor y esclavista se derrumbó sobre sí mismo al igual que se derrite un cono de *ice cream* a pleno sol del medio día.

Aterrada la desdichada o la dichosa tribu de los "Prestanalgas" con su triunvirato de caciques decadentes estaban anonadados de melancolía porque ya no tenían a quien prestarle las nalgas y se lamentaban entre ellos mismos como plañideras:

- . ¡Oh desgracia!
- . Y ahora a quien le prestaremos las nalgas?

Después de mucha tribulación desesperada por la falta de su hábito, se convencieron de que nadie iba a llegar en muchos siglos. Así que como dice el refrán: "a falta de tortillas buenos son panes", sin pérdida de tiempo por el acumulado rezago, comenzaron desaforados a prestarse las nalgas entre si mismos y en muy poco tiempo descubrieron que tal acto de servilismo era más sabroso así entre ellos mismos que con los conquistadores e imperios del pasado.

Omar d'León



Tras el histórico derrocamiento en 1959 del régimen de Batista, que contara con el apoyo norteamericano, la primera exposición artística de importancia en la Habana bajo el nuevo gobierno revolucionario cubano se tituló "Expresionismo abstracto". Esta colección de pinturas de artistas cubanos solidarios con las fuerzas revolucionarias estaba influenciada por las obras de Willem de Kooning, Jackson Pollock, y Robert Motherwell. Así pues, el Expresionismo Abstracto neoyorquino fue entronizado por artistas cubanos

Expresionismo abstracto fueron vigilados e identificados como "subversivos" por varias agencias del gobierno norteamericano durante la era McCarthy.

Dos de las revistas a las que los miembros de la Escuela de Nueva York estuvieron ligados fueron esenciales en la articulación del discurso de la izquierda estadounidense en los años cincuenta y sesenta. La primera de estas publicaciones fue *Dissent: A Quarterly of Socialist Opinion*, fundada en 1954 por Irving Howe, con Meyer Schapiro

testimonio del notable giro político de la mayoría de los artistas de la Escuela de Nueva York. Esto es especialmente evidente cuando comparamos estas publicaciones con otras también de izquierda, pero más frentepopulistas con las que los expresionistas abstractos se asociarían en los años treinta y cuarenta. Me refiero a *Art Front*, *The New Masses*, *Partisan Review*, *P.M.*, y *Soviet Russia Today*. Alrededor de los años cincuenta todas estas publicaciones habían desaparecido, mantenían su

simpatía hacia la Unión Soviética, o se tornarían en anti-socialistas.

Irving Howe y otros editores de *Dissent* dejarían muy claro que su publicación se inspiraba en aquella titulada *The Masses* (1911-1917), con su énfasis en el socialismo y el

experimentalismo independientes en las artes. Cuando Howe, Schapiro y otros elementos de la izquierda se autodefinieron a lo largo de todo este período como "anti-stalinistas", lo hicieron en un intento de distanciarse de la rígida definición, tanto de la derecha como de la izquierda, en el contexto de la Guerra Fría. Así pues, "anti-stalinista" era en este caso un término que expresaba una posición política más "negativa" que cualquier otra definición de inconformismo. A la inversa,

revolucionarios como Raúl Martínez, quienes lo utilizaron como contrapunto cultural al imperialismo estadounidense. Como veremos, esta interpretación militante y anti-imperialista estuvo bien justificada, pero encontraría problemas más adelante. El presente trabajo es un estudio de la disidencia tras las creaciones del expresionismo abstracto en los Estados Unidos para después examinar, si bien brevemente, el modo en que los artistas asociados con el

como miembro del consejo editorial y Harold Rosenberg como uno de los más destacados colaboradores durante los años cincuenta y sesenta. (Schapiro fue miembro del consejo editorial hasta su muerte en 1996). La segunda revista fue de corta publicación, *New Politics: A Journal of Socialist Thought*, fundada en 1961 con Meyer Schapiro y Harold Rosenberg entre sus patrocinadores. El apoyo que ofrecieron a estas dos revistas de izquierdas y antistalinistas es buen

David Craven

dentro del marco ortodoxo, invocado en ambos bandos ideológicos durante la Guerra Fría, los socialistas y otros elementos de la izquierda no podían ser más que pro-soviéticos, mientras que liberales y conservadores eran identificados completamente con los Estados Unidos.

Como veremos, este modo reduccionista de definir a "herejes" y "renegados", de hecho dañaría considerablemente las opciones políticas de izquierda durante este período. En pocas palabras, la ambigüedad del término anti-stalinista significaba que los expresionistas abstractos no podían adherirse a ninguna opción política concreta cuando se les pedía que nombraran un sistema ideológico con el que, a su juicio, se pudiera identificar una persona de izquierda. Así, la designación "anti-stalinista" se empleaba en *Dissent* y la Escuela de Nueva York como rechazo de las posiciones ortodoxas de la época y la simplista taxonomía política promovida por los ideólogos de la Guerra Fría tanto en los Estados Unidos como en la Unión Soviética.

Alguna de la correspondencia inédita de *Dissent* en los archivos de Arte Americano (por ejemplo una carta de Meyer Schapiro a Ad Reinhardt del 15 de octubre de 1963) y varias declaraciones públicas de principios de los sesenta acerca de las

exposiciones de *Dissent*, prueban que muchos de estos artistas expresionistas abstractos ayudaron a mantener económicamente esta publicación democrática socialista en tiempos difíciles. En 1961, por ejemplo, un comité artístico que incluía a Meyer Schapiro, Harold Rosenberg, Thomas B. Hess, Willem de Kooning y Robert Motherwell, organizó la exposición y venta de obras de arte para salvar económicamente a la revista *Dissent*.

Entre los 41 artistas que donaron obras para la venta se encontraban Adolph Gottlieb, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem and Elaine de Kooning, Robert Motherwell, and Barnett Newman.

Irving Howe escribió acerca del apoyo crucial de Schapiro a *Dissent*, especialmente en los sesenta y setenta:

Desde un principio el historiador de arte Meyer Schapiro trabajó como editor, y aunque no escribiera casi nada para nuestras páginas, nos satisfacía contar con tan eminente personalidad siempre dispuesto a apoyarnos especialmente en un momento en que éramos atacados en todos los frentes. Era muy importante que Meyer Schapiro atendiera algunos de los consejos editoriales, interviniendo en su manera apasionada y lúcida acerca del

socialismo como la culminación de la tradición occidental....

Una tarde de invierno después de una reunión de *Dissent*, cinco o seis de nosotros quedamos atrapados en un ascensor y, forzados a esperar que alguien nos rescatara, no sabíamos que hacer— hasta que Norman Mailer astutamente le hizo una pregunta a Schapiro (algo creo recordar acerca de la relación entre Picasso y Matisse), lo que resultó en un espléndido discurso de veinte minutos. Cuando el mecánico llegó nos fuimos, si no con los problemas del socialismo bajo control, por lo menos con un mejor conocimiento de arte moderno.

Establecida a mediados de los cincuenta, *Dissent* pretendía ser un contrapunto para la odisea política de muchos intelectuales de Nueva York, especialmente aquellos relacionados con *Partisan Review*, ya que, según Howe, "estaban abandonando sus convicciones socialistas." A pesar de su oposición anti-stalinista a cualquier concepto de socialismo que fuese intolerante o antidemocrático, *Dissent* siempre publicó trabajos de muy diferentes tendencias en la izquierda, desde la Escuela de Frankfurt, que estuvo exiliada en Nueva York de 1934 a 1944, hasta los trabajos del socialismo del Worker's Council de Karl

Korsch, así como social-democracia y anarquismo. Para mantener el compromiso clásico liberal de libertades civiles e instituciones democráticas, los editores de *Dissent* publicaron artículos de autores que estaban en desacuerdo con su posición ideológica.

Una de esas personalidades fue el anarquista Paul Goodman, que antes había contribuido en *Tiger 's Eye*, la revista asociada con los Expresionistas abstractos, cuando Barnett Newman, también anarquista, fuera editor en 1947. En sus trabajos para *Possibilities* (1947-8), editados por Robert Motherwell: *The Emperor of China* (1947)-un trabajo realizado poco antes de la victoria de las fuerzas revolucionarias de Mao Zedong en 1949.

Más tarde en 1968, Goodman colaboraría con Barnett Newman en la publicación de la obra de Peter Kropotkin *Memmoirs of a Revolutionist*, para la cual Newman escribió el prólogo y Goodman el prefacio. Acerca de las contribuciones de Paul Goodman en *Dissent*, Howe ha señalado: "aunque anarquista declarado (Goodman) fue un colaborador constante hasta el final.... Me consideraba totalmente alejado del marxismo, yo encontraba su arrogancia de sabio bastante pesada.

Tanto los documentos secretos del FBI sobre varios Expresionistas Abstractos, como estas afiliaciones de los artistas de la Escuela de Nueva York con diferentes tendencias izquierdistas de *Dissent* y *New Politics* demuestran que el contramovimiento conocido como Expresionismo Abstracto debería definirse más en términos de lo que rechazaba que en función de lo que propusiera.

Robert Motherwell al hablar de los Expresionistas Abstractos (o la Escuela de Nueva York tal como los bautizara él en una conferencia en 1949 y un artículo en 1951) hacía énfasis en que su trabajo contenía tanto más negación como también afirmación, se trataba tanto de rechazo como de aceptación o consenso. La naturaleza enfática de esta tarea no se definía ni como "escapismo", "retirada", "resignación" o "evasión", sino más bien como contestación éticamente impenitente al orden existente.

La importante *antidefinición* del Expresionismo Abstracto propuesta por Robert Motherwell en 1949 es la siguiente:

La abstracción del arte moderno tiene que ver con el grado en que una mente ilustrada rechaza el orden social contemporáneo. . . Es más fácil enumerar algunas de las cosas que la Escuela de Nueva York

no es. Su pintura no está interesada en proporcionar información, propaganda, descripción, o cualquier cosa que pudiéramos llamar de uso práctico.... Sin embargo creo que el arte de la Escuela de Nueva York, al igual que gran parte del arte moderno llamado "arte por el arte", tiene implicaciones sociales. Estas implicaciones se pueden reducir a la noción general de protesta... [incluyendo] el rechazo por parte de la Escuela de Nueva York de las ideologías imperantes...

Meyer Schapiro y la mayoría de los Expresionistas Abstractos hicieron causa común con *Dissent* a través de su antistalinismo, anticapitalismo, antidogmatismo, y anti-imperialismo. Del mismo modo, Irving Howe, que conoció a Mark Rothko, admiraría el trabajo del artista profundamente.

Mi análisis del Expresionismo Abstracto se basa en la definición dada por Schapiro. Definición mal interpretada y recibida así como su compromiso con el Marxismo no ortodoxo. Entre los muchos documentos significativos que se pueden encontrar en los papeles personales de Schapiro en Nueva York, se encuentra por ejemplo su "Memorial Address on Barnett Newman" (6 de Julio, 1970), que incluye un comentario



Newman con el anarquismo durante toda su vida. Además, podemos encontrar unas ricas reflexiones personales sobre el marxismo y el socialismo, por ejemplo un documento de puño y letra de Schapiro datado en 1957/8 titulado **"Commentary on Marx's Critique of Gotha Pro gram."** Este escrito está íntimamente conectado con su artículo sobre Expresionismo Abstracto de 1957.

Por supuesto que hay otra visión del Expresionismo Abstracto y su papel durante la Guerra Fría. John Roberts, crítico de arte británico que trabajara en una ocasión con Robert Motherwell en un proyecto anti-imperialista, observa lo siguiente:

El último momento en que este saber es diseminado como crítica [modernista]— los discursos del Expresionismo Abstracto—fue el momento en que parecía evidente la naturaleza *global* del capitalismo bajo hegemonía [norte] americana. El énfasis de la Escuela de Nueva York en una "no-representación" radical estaba enraizado en las tradiciones anti-perspectivistas del Este. Al enfocar el modernismo en estas tradiciones, el Expresionismo Abstracto consideraba la no-representación como un acto de resistencia a las convenciones visuales de

la cultura de masas norteamericana. La asimilación modernista de lo "primitivo" de Gauguin aplicado al Expresionismo Abstracto ciertamente ejemplifica la realidad de las diferencias culturales... [Sin embargo] los materiales culturales adoptados se subordinaron al poder del progreso en occidente. En resumen, independientemente de cómo los artistas se percibieran en el uso de fuentes no Europeas, el imperialismo en última instancia determinaría el modo en que las relaciones culturales se usarían.

Tal cual, la propuesta de John Roberts es a la vez perspicaz y descaminada. Como he demostrado en otros escritos acerca del caso de Nicaragua durante los años de la revolución en los ochenta, no fueron sólo las fuerzas del imperialismo occidental, sino también las fuerzas revolucionarias de la oposición, las que contribuyeron sustancialmente a la progresiva recepción y vitalidad del Expresionismo Abstracto. En las pinturas de la época sandinista como las de Boanerges Cerrato y Juan Rivas a mediados de los ochenta, el Expresionismo Abstracto fue de nuevo apelado como materia prima tanto para contribuir a la autodeterminación nacional como a contrarestar el

imperialismo cultural estadounidense.

El proceso de hibridismo artístico que surgió en Managua y en Nueva York no sólo ha supuesto la "influencia" mecánica del Expresionismo Abstracto sobre tradiciones culturales dependientes. En su lugar, como Marta Traba y Juan Acha apuntan aquí, este proceso ha supuesto la reclamación crítica por parte de artistas del Tercer Mundo de prácticas artísticas que los Expresionistas Abstractos ya habían adoptado precisamente de culturas no occidentales. Tampoco es insignificante política o ideológicamente (como veremos más adelante) el hecho de que los Expresionistas Abstractos tomaran elementos de experiencias "extranjeras" y culturas no-americanas en el preciso momento histórico en que el Comité de Actividades Anti-americanas (la U.S. House Un-American Activities Committee, HUAC) perseguía a los ciudadanos norteamericanos con acusaciones de subversión y conspiración internacional anti-americana. Además, fue precisamente entonces cuando la Doctrina Truman de 1947 iniciara un asalto militar sin precedentes por parte de los EEUU a los movimientos de liberación del Tercer Mundo, asalto al que la mayoría de los Expresionistas Abstractos se opusieron profundamente.

La mayoría de los Expresionistas Abstractos no

comenzaron como radicales doctrinarios y aquellos que se identificaban más con la descripción de David Smith y Ad Reinhardt nunca abandonaron sus principios socialistas. Newman fue toda su vida anarquista, Still fue profundamente antiautoritario y Pollock mantuvo sus ideas izquierdistas desde su juventud. T.J.Clark recientemente admitió que Pollock nunca renunció a sus ideas socialistas, cuando manifestó que en 1981 Greenberg le dijo que Pollock fue "un maldito stalinista de principio a fin."

Si la caracterización que hace Greenberg de Pollock es cierta o no es otra cuestión (que necesita ser examinada, yo creo, ya que era posible ser anti-stalinista y simpatizante de la Unión Soviética). El hecho es que Lee Krasner, quien admiraba a Trotsky, discutía con Pollock, su marido, a menudo acerca del trabajo del artista David Alfaro Siqueiros y los acontecimientos en la Unión Soviética. Fue a través de su asociación con Harold Rosenberg que Krasner se convirtió en izquierdista y dirigente del Sindicato de Artistas. Posteriormente, un factor determinante en su devoción por Trotsky fue el hecho de que ella asumió los principios sobre arte y cultura que Trotsky proponía. Estos principios incluían la denuncia del "realismo socialista" y su vigorosa defensa de la "libertad del arte mismo." Trotsky hizo estas

declaraciones en los años treinta, cuando Meyer Seapiro era su mediador con André Breton. El punto de vista de Trotsky (así como el de André Breton y Diego Rivera) de un frente unido de la izquierda frente al frente popular de Stalin se publicó en Nueva York en *Partisan Review* en 1938.

El manifiesto de Trotsky, Breton y Rivera, incluía las siguientes declaraciones con las que Krasner y casi todos los miembros de la Escuela de Nueva York hubieran estado de acuerdo:

Si, para el mejor desarrollo de las fuerzas materiales de producción, la revolución ha de instaurar un régimen socialista centralizado, para desarrollar la creación intelectual, un régimen anarquista de libertad individual debería establecerse desde un principio..., para defender la libertad del arte mismo.... Los marxistas pueden marchar de la mano de los anarquistas, teniendo en cuenta que ambos partidos rechazan totalmente el espíritu policial representado por José Stalin.

El objetivo de los Expresionistas Abstractos era un arte internacional no nacional. Por ejemplo, un estudio sistemático de los ensayos de Newman entre los años cuarenta y setenta,

demuestra claramente que lo que él quería decir cuando hablaba de "arte americano" era en realidad *arte de las Américas*. Esta era una actitud raramente progresista por su parte en 1943/4. Además, al denunciar la "tradición anglosajona" en la crítica artística, por ejemplo, Newman (en 1944) también abogó por una "conciencia interamericana" que se basara en una "herencia hemisférica común." Como anarquista, entre los años treinta y sesenta, Newman se opuso a los estados-nación, y es por ello que siempre mantuvo que "no existía un arte nacional, sólo un arte popular o del pueblo" Además, como ha demostrado el pintor argentino César Paternosto en su análisis de la obra y escritos de Barnett Newman, aún prevalece el hecho de que Newman ayudara a producir un "arte abstracto de las Américas" con "raíces fuera de la cultura neo-colonial," un arte fundamentalmente opuesto a cualquier tipo de nacionalismo cultural.

De forma reveladora Motherwell también protestó en las páginas de *Art Journal* en mayo de 1979 acerca de la visión triunfante del arte estadounidense visto como "el indiscutible líder mundial" :

No puedo entender por qué no existe una exposición en la que los artistas que surgieron después de 1945, tales como Dubuffet o Soulages y Balthus en

Francia, Tápies en España, o Francis Bacon en Inglaterra, no exhiben junto a quienes quiera que sean sus contemporáneos americanos... Estoy harto de oír, y leer sobre esta segregación. Quiero ver colectivamente en profundidad el mundo internacional del arte moderno, antes de que se empezara a fragmentar en los años sesenta.

Los otros miembros de la primera generación, muchos de los cuales eran emigrantes o hijos e hijas de emigrantes, eran también consistentemente antinacionalistas en sus pronunciamientos. Willem de Kooning observó acerca de su querido amigo Arshile Gorky lo siguiente en 1966: " él decía que odiaba este lugar. Mucha gente odiaba América. Todos los intelectuales, los escritores, [y] los pintores." Los sentimiento de Willem de Kooning no eran totalmente diferentes. En 1963 en una entrevista con la BBC, no mucho antes de implicarse en el movimiento antibélico, de Kooning afirmó: "No es tanto que yo sea americano: sino que soy neoyorquino... Siento más afinidad con artistas en Londres o París. En cierto modo es una carga esto de la americanidad".

Mark Rothko, cuya familia emigrara a los Estados Unidos desde Dvinsk, Rusia (actual Latvia), cuando sólo tenía nueve años, admitiría más

tarde que resentía esta emigración forzosa y que "nunca pudo perdonar' su transplante a " una tierra donde nunca se sintió verdaderamente en casa," Entre las cosas de las que se sentía orgulloso acerca de su pasado en Dvinsk estaba el hecho de que "su padre fue un militante social-demócrata del partido judío, el Bund, que constituía la social-democracia en ese momento.

Según Dore Ashton crítico de arte y amigo del artista, Rothko estuvo influenciado desde muy temprano por las posturas anarquistas de Emma Goldman y Big Bill Haywood de los Wobblies (Primera Guerra Mundial). Rothko había escuchado a ambos hablar en público y cuando era un adolescente "soñaba con ser un líder laboral" y ya como adulto vivió de acuerdo "al ideal del anarquista autodidacta." En una entrevista Meyer Sehapiro secundó la observación de Ashton al decir: "Yo sabía que él [Rothko] era anarquista, pero nunca discutimos demasiado su posición. Su inclinación era apoyar a los trabajadores y valorar el trabajo manual."

No muy distinta línea de actuación explica la vida dedicada a la izquierda de Jackson Pollock, como ha observado recientemente Peter Wollen. El padre de Jackson, Roy, con quien el artista discutiera política progresista en sus cartas hasta la muerte de su padre en 1933, había

votado por Eugene Debs, apoyado a los Wobblies, celebrado la revolución rusa, y se sintió vindicado por el discurso inaugural del presidente Franklin D. Roosevelt. En ese discurso, Roosevelt culpaba de la miseria de la depresión económica a "las reglas de intercambio de bienes humanos." En la que fuera posiblemente la última de sus cartas dirigidas a su padre terminalmente enfermo, Jackson Pollock repetidamente criticaba el sistema capitalista y " el resto de las tonterías que acompañan al sistema de mercado."

Adolph Gottlieb resumió de forma caústica la relación de la Escuela de Nueva York, tal y como la entendían ellos, con la cultura convencional estadounidense: "durante los cuarenta, unos cuantos pintores pintaban con un sentimiento de absoluta desesperación nos sentíamos desvalidos. El estamento político-social americano obviamente carecía de seriedad." Del mismo modo, en 1973 en una entrevista en la que se le pidió a Gottlieb que comparara el mundo del arte de los años cuarenta con el del presente, dijo así: " Existía un espíritu mayor de rebelión en los cuarenta. Los artistas parecían ser conscientes de estar en la vanguardia y en primera línea. No veo ningún signo de este sentir actualmente. Parece ser que la mayoría de los artistas son

jóvenes republicanos, aunque no creo que lo admitieran."

En el momento mismo en que muchos estudios de historia del arte nos dicen que el Expresionismo Abstracto se hacía potente "reflejo" de la cultura nacional, los principales artistas asociados a dicho movimiento apuntaban hacia una relación bastante diferente. Lo hicieron sin negar todos los lazos culturales con los EEUU y sin rechazar todos los aspectos de esa sociedad. Motherwell, en sus ensayos de los años cuarenta y cincuenta, consistentemente y de manera muy efectiva presagió la alienación de los Expresionistas Abstractos de la cultura convencional de los Estados Unidos. Así la "Elegía española" su más extensa e importante serie, fue iniciada en 1948 como tributo a las fuerzas izquierdistas de la República derrotadas por el fascismo en la década anterior. (Esta serie inspiraría en los cincuenta una variante de Expresionismo abstracto anti-Somoza de la mano del pintor Armando Morales en Nicaragua. Además, Morales estudió en Nicaragua con un exiliado español llamado Augusto Fernández, que huyera de la victoria fascista en 1939. Más tarde, Morales participaría en el gobierno sandinista tras la revolución de 1979.)

Motherwell inició su serie poco antes de que el Comité de Actividades Anti-Americanas del Congreso de los Estados

Unidos publicamente agrupara al Comité de Ayuda a los Refugiados Españoles con otras agrupaciones asociadas con el Partido Comunista dejando claro de esta manera que cualquier simpatía por la vencida izquierda española se consideraba anti-americana y un acto subversivo. Sin dejarse intimidar, Motherwell continuó trabajando durante todos los años cincuenta en su lamento sobre la izquierda española, mientras el Presidente Eisenhower firmaba un tratado de amistad con el dictador Francisco Franco. Dentro de este tratado se estipulaba el envío de tropas norteamericanas en 1953 a España, país que se consideraba el bastión del anti-comunismo. En 1943, Reinhardt dibujó una caricatura en la que Franco aparecía como una marioneta sentado sobre las rodillas de Hitler, y en 1959 en *Art News* Motherwell criticó "el tenebrismo de Franco, supresor de España" al mismo tiempo que elogiaba la visión socialista que del futuro tenía Miró.

Motherwell hizo declaraciones acerca de esta serie y sus convicciones políticas (que en los años cuarenta se alejaban del marxismo para acercarse más al anarquismo) en una entrevista en 1979:

Utilicé la palabra "elegía" de manera consciente en el título. Yo tenía veintiún años en 1936, cuando comenzó la Guerra Civil española. La Guerra Civil

española significó más para mi generación que lo que significara Vietnam para la juventud treinta años más tarde, y esto no debemos nunca de olvidarlo, incluso cuando *la guerre est finie (la guerra haya terminado)*. Durante años fui malinterpretado como stalinista, aunque yo creo que la extensión política lógica (y no es que haya de ser lógico: odio la rigidez y el dogmatismo) de un individualismo modernista extremo, como un *radicalismo* americano autóctono, es un tipo de anarquismo... vease por ejemplo Thoreau o Whitman o Reinhardt.

De modo similar y también en un afán de mantener su concepto de anarquismo individual, Barnett Newman afirmó, "Es el "establishment" el que convierte a la gente en depredadores... Sólo son libres aquellos que son libres de los valores convencionales. Y eso es precisamente en lo que consiste el anarquismo." El posicionamiento marginal e inquietante de los expresionistas abstractos en esta coyuntura de la historia de EEUU fue trazado por los mismos artistas en 1950.

Los artistas realizaron esto principalmente en un modo que por otra parte justificaría la acusación de "idealismo" con respecto a su relación con el mundo de la post-guerra. Por supuesto que hemos de



en 1959 en su introducción a las *Memorias de un revolucionario* de Kropotkin defendió el idealismo: "Kropotkin fue un idealista-- e insistió en el ideal, porque entendía que sólo siendo idealista puede uno evitar caer en la trampa de las utopías falsas." La siguiente discusión mantenida en Studio 35 debe entenderse en este sentido:

NEWMAN: Lo que nos une es el hecho de que consideramos la pintura como una profesión en una sociedad "ideal" e insistimos en actuar de acuerdo a nuestros propios términos.

MOTHERWELL: ¿Quieres decir que no actuamos de acuerdo a los objetivos aceptados por la mayoría de la gente?

NEWMAN: Sí

MOTHERWELL: Lo que distingue a esta gente es que están intentando actuar de forma idealista en una sociedad que no lo es....

NEWMAN: ¿No es cierto que uno ha de retirarse del mundo de los negocios para poder crear un arte "refinado" o para existir como "artista íntegro"?

Un intercambio similar tuvo lugar en 1964 con David Smith, quien en verdad dijo, "Yo soy un pintor más" de la Escuela de Nueva York--tal como Louise Bourgeois y Aaron Siskind. En una entrevista con el crítico de arte Thomas B. Hess, Smith declaró "Yo creo que soy un idealista." Cuando Hess le preguntó cuál era su ideal, Smith

respondió "una sociedad verdaderamente socialista, pero no se de una ideología que vaya con mi ideal teórico." De igual modo, Smith afirmaba que "el arte es siempre una expresión de revolución y lucha. El hombre progresista y el arte progresista se identifican con esta lucha. Esa es nuestra historia como artistas."

DISCURSO DE IZQUIERDAS EN LOS 50's

A pesar de la política represiva y la desolación social en este período de la historia de los EEUU, nunca existió una retirada total de la izquierda norteamericana--tanto en el mundo del arte como fuera de él, aunque ciertamente sí hubo una "desestalinización" (no un alejamiento del marxismo) de la inteligencia en el mundo artístico.

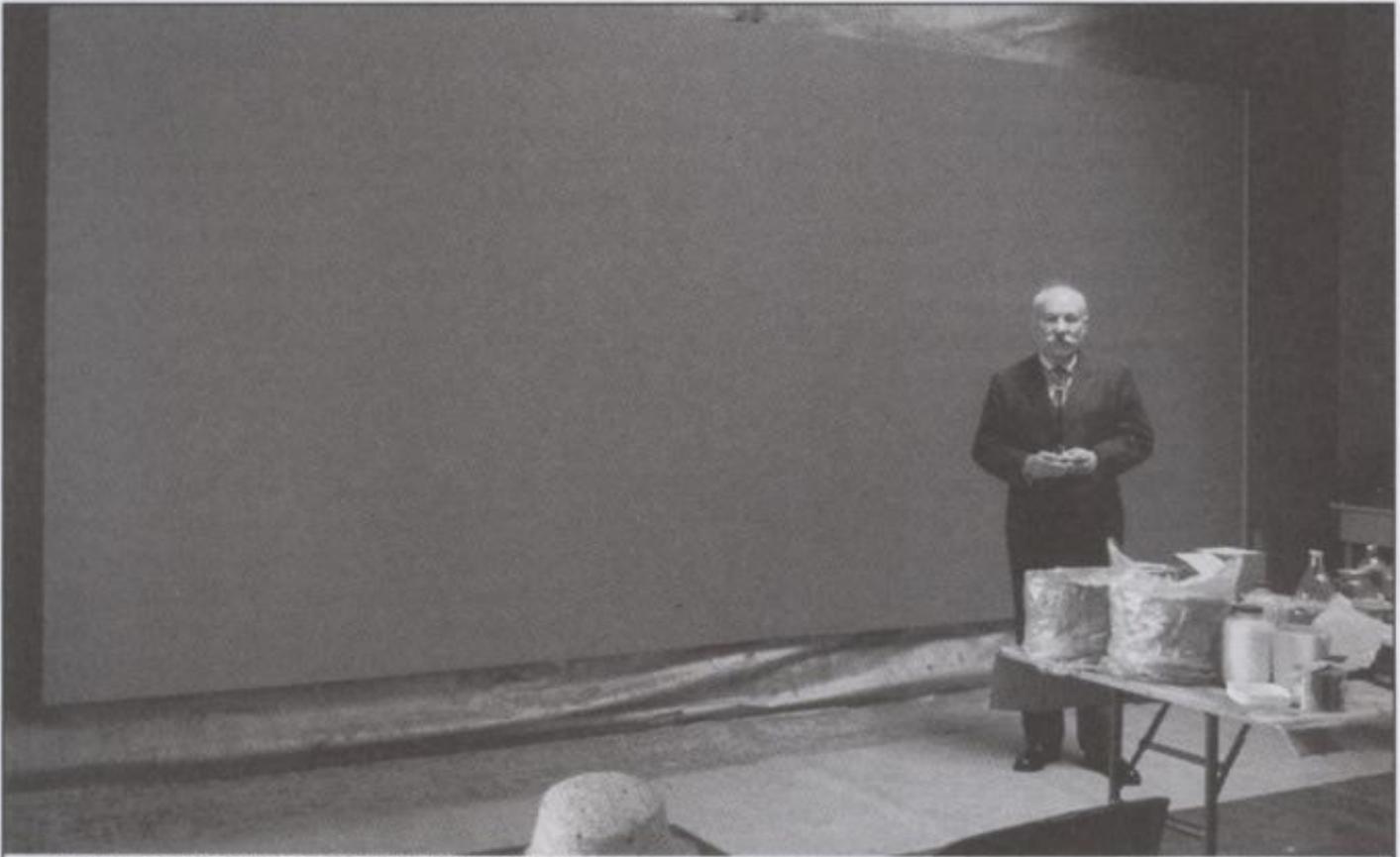
No obstante, se dio un descenso en la combatividad de los movimientos de masas, que hicieron del activismo algo menos común, tendencia ésta que no cambiaría hasta los años sesenta. Ciertamente, como un estudioso recientemente ha apuntado, con cierta razón, "después de la Segunda Guerra Mundial, el marxismo en América sobrevivió como posesión intelectual." En *Dissent* a mediados de los cincuenta, el crítico de arte Harold Rosenberg resumiría la situación en un artículo titulado "Marxismo: criticismo y/o acción" del siguiente modo:

Lo que continúa siendo válido del análisis marxista es la fuerza negativa de su ejemplo como desenmascarador social. La consecuencia del fracaso del

proletariado en vista de la creciente socialización de la producción, podría según Marx no ser más que "barbarie"... Dentro de este mundo de espectros, la crítica de Marx a la sociedad industrial moderna centrada en el vacío del proletariado, ofrece por lo menos un enclave conceptual. La crítica es, indudablemente, un arma inadecuada. Teniendo en cuenta esto ¿quién podría definirla?

Una propuesta de futuro utópica fue articulada por Ad Reinhardt, Norman Lewis, así como por Barnett Newman y Robert Motherwell. En cada caso se trataba de una visión que le permitía al artista defender la pintura modernista y/o abstracta en contra de la ilustración tradicional. En una conferencia de 1943 sobre "Paintings and Pictures" (Pinturas y Cuadros) por ejemplo, Reinhardt a la vez defendía la pintura abstracta (contra pinturas anecdóticas) e identificaba un futuro que ya se vislumbraba. Socialista toda su vida y miembro del Partido Comunista en los años treinta y cuarenta, Reinhardt hablaba de un futuro que ya se delineaba en 1844 en los *Manuscritos* así como en *La ideología alemana*:

Existía el conocimiento de que el artista no era un ser humano especial, sino que cada persona era un tipo especial de artista. Los valores estéticos se encontraban en todo tipo de actividades. Aquellos trabajos con una jornada corta y una paga alta le permitían a mucha gente vivir una



Norman Lewis in his studio with *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* behind him, New York, May 1965. Photo Alexander Liberman.

experiencia estética más rica que la del pintor...

Lo que se necesitaba era más tiempo libre, más educación, más participación directa y completa de todos en la actividad estética y no necesariamente más pinturas.

Esta línea teórica fue profundizada en otro artículo de 1943 por Reinhardt, titulado "Abstracción contra Ilustración" en el que declaraba lo siguiente:

La manera de enriquecer o socializar la pintura es hacer que más gente pinte, usen colores--no que simplemente adquieran técnicas de ilustración. *Tanto Mondrian como Marx vieron la desaparición de obras de arte cuando el entorno mismo se convirtió en una realidad estética...* En mi opinión no hay

nada más lastimoso que un artista quien con sus "cuadros enmarcados" trata de competir con las pinturas que aparecen en las revistas y las películas, y al mismo tiempo trata de mantenerse al día con una pintura abstracta enormemente libre y estimulante, una pintura abstracta que año tras año es menos privada con más y más personas implicadas en la producción artística y en la creación democrática.

En 1965 cuando Reinhardt mencionara sus pinturas negras, altamente complejas y subestimadas, diría: "esos que nos interpretarán [en el futuro] pertenecerán a una civilización más delicada y sutil que ninguna que nosotros conozcamos."

Una declaración igualmente elocuente, y en favor del modernismo progresista y la esperanza para el futuro de la humanidad, fue propuesta por Norman Lewis, buen amigo de Reinhardt y simpatizante del Partido Comunista. Como pintor afro-americano de izquierda con la carga diaria del racismo en los Estados Unidos, Norman Lewis se sintió obligado en 1946 (año en que produjo sus primeras pinturas de trazo gestual) a denunciar "las limitaciones que cada americano negro deseoso de un desarrollo completo ha de confrontar; las limitaciones que traen consigo las nomenclaturas "modismo africano", "modismo negro" o "pintura social."

Sigue al final...

Self/service

La mano suicida escarba en la basura
y me invita a acompañarla.

Busca desesperadamente lo perdido:
un ojo inalterable para el mundo,
la intimidad de antes.

Ahora cada letra pretende
la altura que no tuvo su herida.
Ya no es más la solitaria estúpida,
la que repara el cuchillo y la risa
de otros espectáculos.

La mano suicida salta al vacío
pues no arriesga más
que ventisiete letras.

La mano suicida se ha quedado con mi casa.
Le debo la vida.



Itinerario.

Iba hacia España
y llegué a Cuba.

Iba hacia Jorge
y llegué a Juan.

Iba hacia las letras
y llegué al embarazo.

Iba a dormir
pero aquí estoy.

Reconozco que entre mis virtudes
nunca se destacó la puntería.

Luz roja

Si mis hijas no estuvieran
pondría boleros
y una luz roja en la puerta.

Pero, que va, ya no me queda ese vestido.

Aceleración de los cuerpos

Durante el camino, ella piensa que no llegará a tiempo. La distancia y la soledad de su prisa son más que un anticipo. Al llegar, no escucha sino el murmullo de la sangre y el deseo, pero eso no tarda en adentrarse por el amplio corredor.

Luego está sentada, desnuda de la cintura para abajo. Todo está limpio, tibio y en penumbra. Es el 13 de febrero de 1970 y es una perfecta mañana de invierno. Mi madre tiene dolor, tal es la naturaleza de un parto, y por eso su destino es el coraje, un coraje donde el dolor es la única salida.

Después de la última contracción comienzan las revelaciones: el dolor se convierte en destino de la cintura para abajo; el coraje, en una penumbra de invierno; mi madre se congela en el amplio corredor y yo me convierto en el deseo que nunca llega a tiempo.

maría Montero



Espejismo de la dicha

Ya no tengo aliento ni esperanza
sino la marea de la sangre
cansada del naufragio.

He dejado de creer en casi todo.

Anoche
a oscuras
quemé las pocas luces del amor
con ayuda de un desconocido.

Acoso

Dice la gente
que ya él no se acuerda mas de mi.

Eso cree él.

Coño mujer, no jodas más por tu vida

Sentir a los 25
que la fama es nada

el amor una atrocidad cardíaca

la matanza inevitable

la palabra la mentira

y que el cinismo es el valor universal

¿es el síntoma
o es la enfermedad?



Canto a mí misma

Un arrullo insoportable
pesa en mis oídos todas las noches:
El zumbido del refrigerador
la respiración de mi vecino más cercano.

He hecho todo lo que dije
que nunca haría.

Reglas del juego

Todos coinciden en haberme amado.
Todos coinciden en haberse ido.

Tu cabeza en mi hombro

Todos mis héroes han muerto
o se han marchado.

Salvo tu cabeza en mi hombro
lo demás
solo busca un ojo de espanto
para enterrarse.

Leyendo a Ferlinghetti gracias a E. Moore

La poesía no me interesa más
que el hecho de enamorar a un hombre
o dos.

Ni más que hacer una buena salsa
mejor si es tomate natural.

Ni más que secar
los cuerpos desnudos de mis hijas.



Horrortodoncia

Escupo mis palabras
como si fueran mis propios dientes.

Una mano limpia los labios.
Otra el poema.

Persiste
el sabor a sangre en la boca.

Jornada laboral

Cuando me digo "a trabajar"

digo realmente

"todos los poemas
que durante años no hice
me saldrán esta noche".

Adivinanza

Si sobrevivo, ¿qué haré?

Referencias literarias

Sigo la ruta del borracho para que todos vean
cómo un vicio persigue a otro.

Sigo el camino del que imita
y el espectáculo es mas glorioso que la duda.

Tras sus gestos de abandono
yo me lanzo a contemplar su entrega.
Nuestros puños intercambian sus derrotas:
una palabra inservible
por un enemigo muerto sobre el piso.

Me limito al plagio, lo sé
pues dicta la evidencia
que un escritor sin vicios
es aún peor que uno sin talento.

Instantáneas

Desde mi taza de café
vuelvo a sumergirme
en el torso de un hombre
que me llevaba dos cabezas

Desde las furiosas lluvias de la montaña
evado las calles imposibles
y llego hasta el Gran Hotel

a fumarme el último cigarro

a despedir a un amigo

a recordar que el amor eterno

tiene los días contados.

El gran Hotel de Medellín y otras leyes físicas

En la habitación 905 del Gran Hotel de Medellín, sucede lo mismo que en el resto de las habitaciones. Todos los saben y es lo único que nadie comenta: después de las bombas, los vivos se refugian en otros vivos y se aman de pie sobre las puertas y frente a las ventanas que le abren paso a la ciudad.

el Gran Hotel arde sobre la explosión.

Durante la noche, dos caras contrarias de una misma ceniza se elevan para morder la asfixia y así reconstruir el cuerpo moribundo, desbaratado y tendido.

después de las bombas solo quedan fragmentos: intacta una mano, un beso, las piernas, el abrazo; el trance indestructible que va del placer hacia el horror.

Por suerte, en el Gran Hotel, todos han elegido no perder mas el tiempo.



La mujer que



olvido el amor

Anastasio Lovo

La atracción química y la imantación de pieles producida por el amor, por fortuna siempre han sido capaces de derrotar las ideologías. Cuando llegamos a Matagalpa decidimos mandar a la mierda el acto político y perdernos en la Selva Negra. Así ella profundizaba en su profilaxis y yo sucumbía sin remedio a sus encantos. Vivíamos la dulzaina del enamoramiento, cuando la gracia visita a los seres. Único momento en el cual accedemos a una perfección compartida y atestiguada. Alexandra sin abandonar calculo ni misión creía encaminarse a la inteligencia y la cultura. Yo me abismaba en su belleza, lucidez y perversidad, premunido solo de amor y semiótica.

Almorzamos con la frugalidad propia de los enamorados que aún no se han hecho el amor. El comedor del hotel Selva Negra es un palafito a orillas de una pequeña lamosa laguna, donde pululan los mosquitos y se desplazan sobre sus brillantes aguas, rotundos y hermosos los gansos y los patos. Ensaladas quesos y vinos contribuyeron a propiciarnos una dilatada excitación. Alrededor de la laguna una densa y húmeda selva tropical. Un oscuro verde intenso de esbeltos arboles Barbados, con arbustos de café y flores rojas, rosadas y amarillas, esfuminadas por una neblina desleída en pertinaz garúa. Una pareja de gansos ensayan los pasos de una danza amatoria.

Después del café le pido a Alexandra caminar por el sendero alrededor de la laguna, donde nos internamos acicateados por el granizo de los gansos.

Desde el almuerzo nuestra conversación ha sido sobre las generales civiles, sin duda alguna casi siempre el primer lastre de cualquier aventura amatoria. Caminamos despacio por el sendero bordeando la laguna. Alexandra dice ser una mujer separada de un arquitecto con quien tiene un hijo. Los dos viven en la casa de sus padres. Alexandra, pobrecita, debió abandonar la casa de su marido por unas terribles escenas de celos apaches totalmente infundados, pregones de una violenta tormenta. Yo, absolutamente lastrado, estoy felizmente casado con una bella mujer adorada por mi.

Al internarnos por el sendero dejamos de percibir las voces de los animados parroquianos escanciando sus vasos festivos. La vegetación se hace más tupida y bella. Los olores vegetales nos inundan. A un pie de altura se atraviesa en el camino el tronco de un árbol plagado de hongos y caído desde hace mucho tiempo. Nos detenemos para mirarnos directo a los ojos magnéticos, húmedos y animales. Temiendo el rechazo, la rodeo con mi brazo para ceñirla suavemente y dulcemente besarla en los labios.

Tierna ella me corresponde temblando leve con sus grandes ojos de gacela. Desde un globo en pleno ascenso vemos como los saquitos de arena se pierden en un verde y oscuro sendero de la Selva Negra

tomados de las manos pasamos sobre el tronco para reanudar nuestro paseo. Nos sentimos no como ángeles caídos, expulsados de El Paraíso. Más bien somos demonios redimidos, pródigos o convidados internándonos en El Paraíso. El zumbido de los mosquitos rompe el

silencio. No piensen que el paraíso no hubo mosquitos. Al doblar sobre una curva del camino, de sopetón nos encontramos con un campesino encima de una yegua. El va cubierto con un capote ahulado y con su protector de sombrero ahulado. Ante la repentina sorpresa de la alteridad se sueltan nuestras manos. El caballero sobre la marcha desde su cuadrúpedo sonrío i a guisa de adiós nos dice yo. Mi crianza chontaleña automáticamente responde yo. Alexandra sorprendida por el código de saludo en el campo, sonrío y me abraza para festejar un mundo hasta ahora reconocido para ella.

Reiniciamos unidos la marcha. Caminamos en silencio aprendiendo a disfrutarnos inmersos en “el estil paraje”. Percibo un olor fresco a cagajón y orín de yegua. Esquivamos estas excrecencias y nos detenemos bajo el radio de sombra de un robusto ceibón.

Sin romper el silencio nuestros cuerpos se abrazan, nuestras manos se exploran y las bocas ávidas, desesperadas se besan. Mi mano sedienta de ver desabotonada con torpeza la blusa, donde encuentro dos pechos morenos, breves de dulce aureola y tierno pezón rosado. Mis labios quieren ser pétalo húmedo acariciando otro pétalo que toda la noche ha esperado por el rocío. Mis manos continúan hacia abajo desabotonando el broche del blue jean. Mi mirada baja de los pechos por una cadenita vellosa de durazno, para precipitarse temeraria en el ojo de la tormenta de un ombligo que termina en vientre con la hendidura y la forma de una manzana. El blue jean y su calzón están por la rodilla. Un perfecto y prominente triángulo de acerados y brillantes pelos negros ocupa toda mi visión. Hacia ese triángulo se dirigen mis labios. La caricia profunda y milenaria de un suave beso en el Monte de Venus. El relente sutil de una noche marina. Excitado, necesitado del abrigo cálido de las frutas intento penetrarla, volver a partir ese hemistiquio hendido, húmedo y hambriento. Por mi nerviosismo y por la posición no puedo penetrarla de frente. Entonces ahí bajo el árbol del bien y del mal, ella con las ropas en los tobillos, se da la vuelta dándome la espalda para entregarse. Mi ariete se encamina decidido a irrumpir en medio de dos altivas nalgas morenas y romper una puerta invisible. Mi lanza penetra la tibia gruta roja humedecida, así dándome ella la espalda, mis manos acariciando sus pechos, su vientre de manzana, bajo la sombra cálida, acogedora y paradisiaca del ceibón.



ANASTACIO LOVO

CAPITULO 3 DE ***LA MUJER QUE OLVIDO EL AMOR***

A PURO PINOLILLO ESTAMOS QUERIDA PATRIA MÍA

SALGO A BOTAR UNA BOLSA DE BASURA

Lo hago para que la recoga el tren
De aseo.
¿Cuándo pasa?

Estoy en esas cuando:
Una pareja de pronto Sale a mi paso
Y ya no puedo pasar.

A los tipos, la pareja
La logro identificar por sus indumentarias
Por sus formas de hombre y de mujer.

Uno tiene el pelo color naranja.
¡Un cosmopolita!
Pero del lugar.

La Otra es una ciega.
Platica con su pareja
Oigo que ella dice:

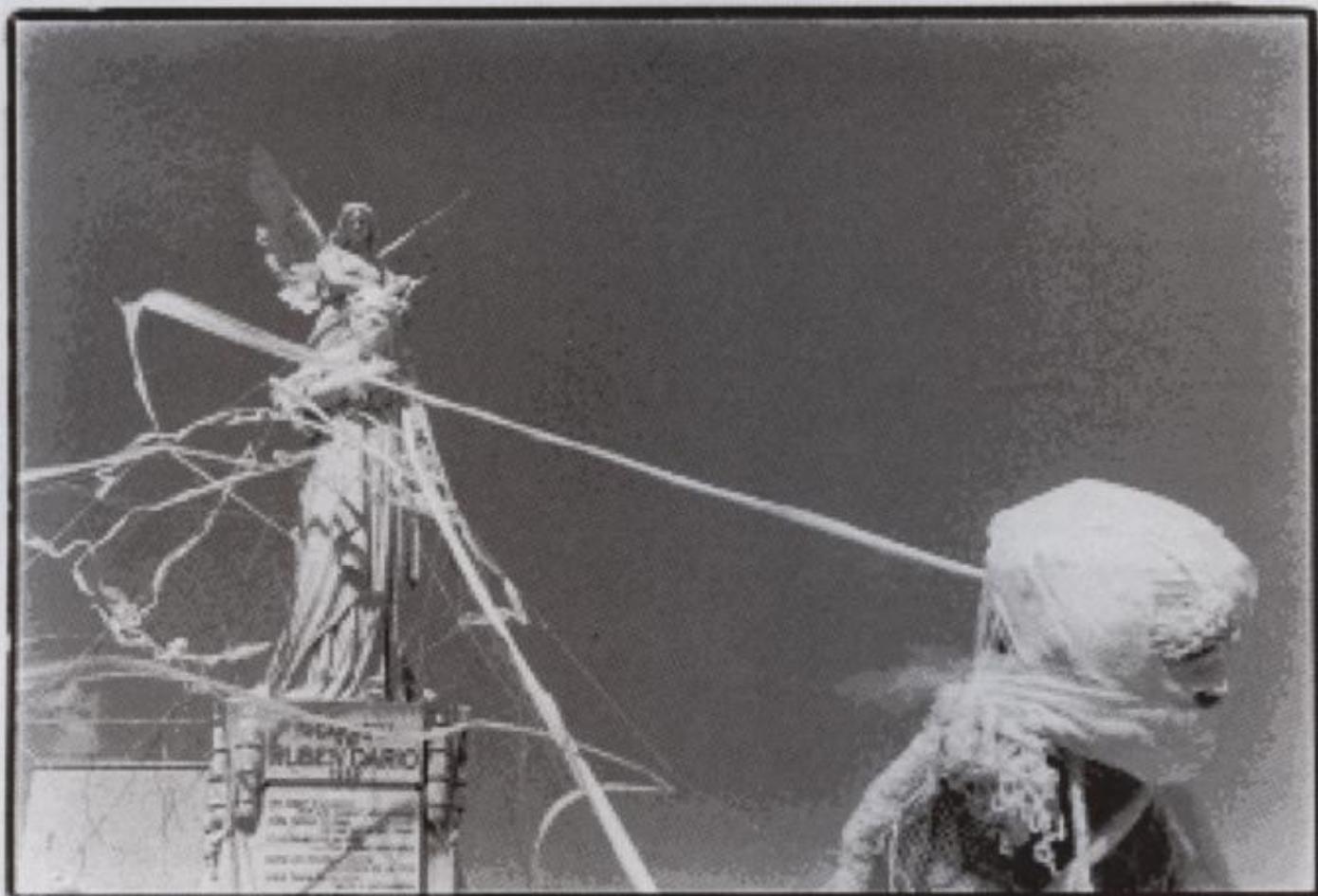
-Allí dejo hecho ya el pinolillo
solo tienen que prepararlo.

El hombre dijo:

Yo ya se preparar eso.
Lo que quiero saber es cuando vas
A ver la realidad.

A vernos como somos
Lo que somos a
Puro pinolillo.

Aparicio Arthola



El lugar del padre Ximena, es el del letrado que funciona como intelectual orgánico del poder político y religioso que, en Nicaragua, ocuparán en el siglo XX los letrados diseñadores del discurso cultural: los integrantes del Movimiento de Vanguardia¹ (1931-1933), que en 1940 se van a reagrupar en la cofradía del Taller San Lucas, para formular lo que hoy se llama la “cultura nicaragüense”. Ellos, igual que el padre Ximena, miran a la colonia como un *locus amoenus*, y la evocan con nostalgia y melancolía.

Esos letrados concibieron una autoridad inequívocamente fascista para la dirección del país en la dictadura de Anastasio Somoza García², surgida a raíz del asesinato de Sandino (1934), a quien – contradictoriamente – en un momento inicial le brindaron sus simpatías juveniles, no porque en lo político fueran anti-imperialistas como el guerrillero, sino porque veían en el protestantismo de los Estados Unidos una amenaza para el predominio de la religión católica en

Hispanoamérica. Tiempo después adversaron políticamente al régimen dinástico de los Somoza y algunos de ellos, como Pablo Antonio Cuadra, sufrieron persecución por parte de la dictadura, pero su construcción discursiva se institucionalizó hasta el presente.

En una *tour de force*, monumentalizaron a Rubén Darío como el fundador de la literatura nicaragüense, pues reducían ésta a la escritura de “las bellas letras” en castellano, obviando la producción discursiva oral de los indios, fijada o no en textos por los misioneros católicos durante la conquista; también excluyeron la literatura colonial, por no encontrar en ella nada de “calidad”, aparte de que en su imaginario Nicaragua, ya lo vimos, se circunscribía a la región del Pacífico y la cuenca nororiental del lago Cocibolca. En otras palabras, casi no se ocuparon nunca de la producción discursiva en otras lenguas de uso local, que no fuera el castellano que se impuso en la región mesoamericana del país; aunque sí recopilaron para el folklor algunas canciones

De la monumentalización católica de Rubén Darío al hallazgo de El Güegüense por el Movimiento de Vanguardia

erick blandón

arkansas tech university

y leyendas miskitas³. Diríase, usando la frase de Roland Barthes, que los vanguardistas se concibieron a sí mismos como “el grado cero de la escritura” en Nicaragua, y adoptaron a Rubén Darío como su fundador para beneficiarse del prestigio y fama “universal”, que había acumulado a la cabeza del Modernismo hispanoamericano. En una labor de criba seleccionaron principalmente de *Cantos de Vida y Esperanza*, los textos poéticos en que Darío hace referencia al mestizaje indo-hispánico o a su origen nicaragüense, y los constituyeron en partida de nacimiento de la literatura nacional, ignorando la mayoría de la producción dariana, que no alude a Nicaragua; por ejemplo, *Prosas Profanas* que, como es bien sabido constituye el paradigma del virtuosismo modernista. En síntesis, se trataba de construir un canon mestizo, católico y de lengua hispana.

Los vanguardistas culminaron, discursivamente, el proceso de restauración del régimen conservador, que tuvo en los funerales de Rubén Darío su momento retórico y performativo culminante. El poeta que había servido como diplomático al régimen liberal del presidente José Santos Zelaya regresa a Nicaragua, como se sabe, después de prolongados periodos de ausencia, para morir en 1916⁴. La iglesia, el gobierno y la intelectualidad local le tributan unas pompas fúnebres, que no son si no su consagración como el icono que le hacía falta a la cultura católica, mestiza y conservadora, en una operación que resultó de la extracción, casi quirúrgica, de las veleidades constitutivas de una subjetividad impregnada de contradicciones y ambigüedades, como la de Darío.

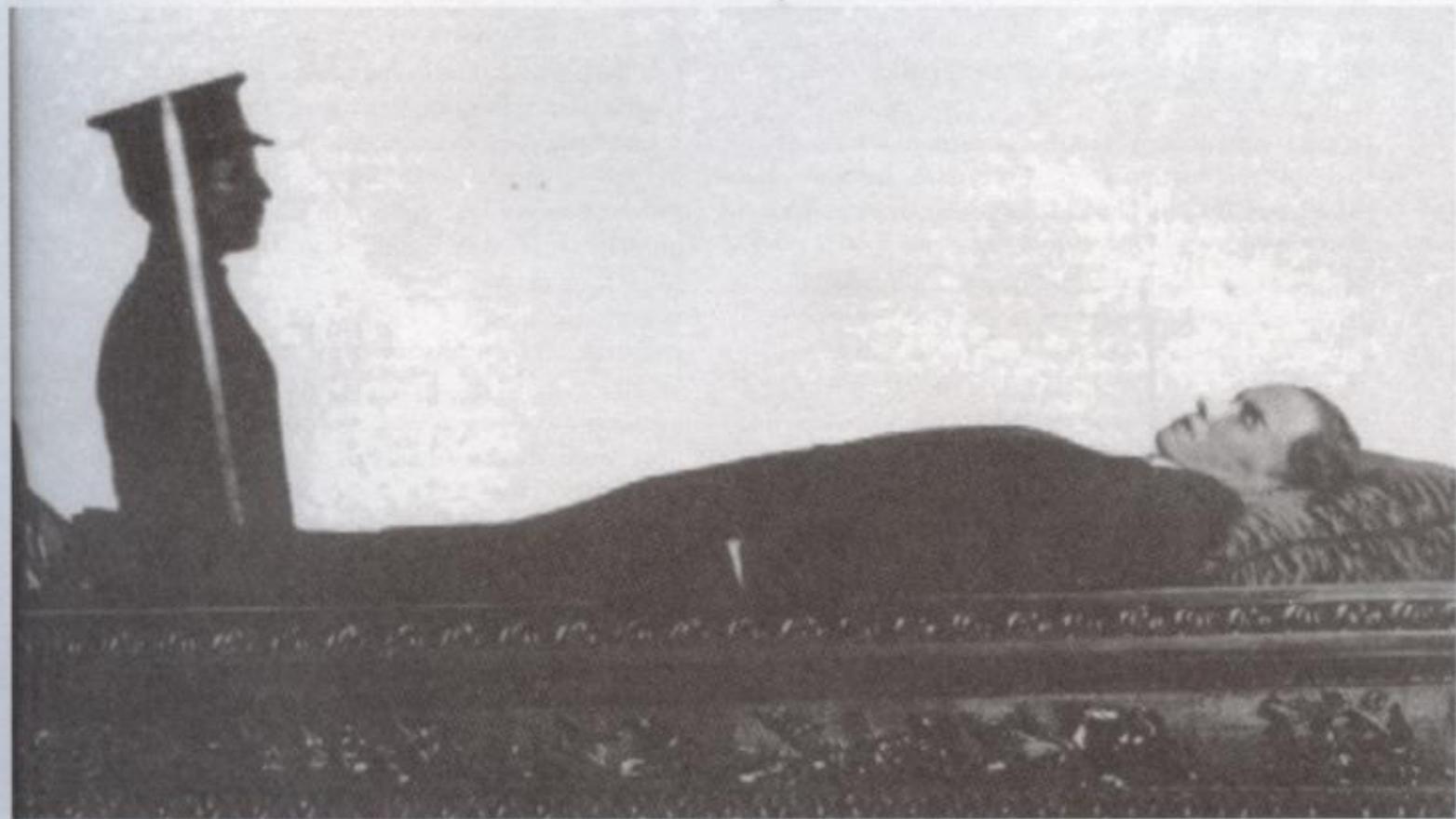
³ En *Muestrario del Folklore Nicaragüense*, de Pablo Antonio Cuadra y Francisco Pérez Estrada.

⁴ A la caída del liberalismo -1910- Darío es dejado cesante en sus funciones diplomáticas, y su deterioro económico se agrava al ser abandonado por el gobierno que haría de sus funerales la más grande celebración política del poder conservador.

Resulta ilustrador el cotejo de las páginas del número 65 de la *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*⁵, dedicado a conmemorar el cincuenta aniversario de la muerte del poeta, en Febrero de 1966, para darse cuenta de los alcances de tal operación. En él se reúnen, además de algunas de las piezas oratorias pronunciadas por clérigos y letrados durante los funerales, testimonios de contemporáneos del poeta, así como ensayos de escritores pertenecientes a las posteriores generaciones, y una iconografía que da cuenta del suceso, en lo que viene a ser el gran relato de la monumentalización del símbolo de la fe que apuntala al proceso restaurador.

Las exequias de Darío, fueron un montaje que, como todo arte efímero, estaba destinado a desaparecer; pero quedó retenido en los discursos impresos de los oradores y en las fotografías que lo preservaron para la posteridad, como antes lo hacían las relaciones y grabados que vimos a propósito de las exequias de Carlos III y de la proclamación de Carlos IV. La legitimidad del acto de apropiación correspondió a un abogado y notario, Santiago Argüello, además poeta y orador leonés, cuyo discurso fue el único autorizado para la ocasión. Así dio fe de la voluntad del poeta, de otorgarle a Nicaragua el privilegio de guardar sus restos mortales: “La República Argentina fue una tierra de gloria para mí, dijo él. Háblase ya de conservar mi cadáver. Lo agradezco. Pero quiero otra cosa: que mis despojos sean para Nicaragua. Ya que mi patria no me guardó vivo, que me conserve muerto” (RCPC, 37 énfasis mío). Así se legitimaba la apropiación necrofilica en marcha, que no sólo sería de los despojos físicos sino también de lo que va a quedar después de la lectura a la que se someterá su obra, mediante la invisibilización de muchos de los aspectos de su vida y pensamiento, para hacerlo calzar en los moldes ideológicos de la restauración. Después del tácito “ante mí” de Argüello, no quedaba duda de que se cumplía con el deseo del difunto, dictado a un

⁵ Fundada y dirigida por Joaquín Zavala Urtecho, uno de los miembros del grupo de Vanguardia, la que en adelante se abreviará RCPC.



anónimo enfermero “en el rincón de una provincia francesa”, ante la presencia de un único testigo, el propio Santiago Argüello, cuya autoridad provenía de la vieja amistad con el difunto y de una visita que le hiciera en Europa, en 1908 (Torres 941), cuando la muerte aun no se perfilaba en el horizonte del poeta.

El legajo iconográfico además de presentar una foto del cadáver embalsamado y otra terrible en la que yace el poeta en estado comatoso, boquiabierto y barbudo, da cuenta del fasto con que culminó la carnicería practicada al cerebro del difunto, el cual - según se sabe - fue robado para terminar en manos de la policía (Torres, 910-11); pero las que abundan son las imágenes de las múltiples capillas ardientes y de las procesiones fúnebres. Esas gráficas cierran con una de la Misa de Requiem, y otra de la tumba bordeada de canéforas. Visualmente se logra fijar lo que la letra de los discursos proclama: la pertenencia de Darío a la grey católica, al margen de su filiación ocultista y de haber sido un iniciado en la masonería.

Simeón Pereira y Castellón, entonces obispo de León, en su oración fúnebre, da testimonio de los postreros actos de fe del agonizante, como la de un ardoroso tránsito hacia los brazos de Dios: “vi al poeta recibir con fervor, con unción verdadera, los auxilios de la religión a que estuvo acogido; y le vi también asirse al Cristo de la agonía, besarlo y concentrar su alma en el misterio de los supremos instantes” (RCPC, 33 énfasis mío). Más adelante, el obispo pasa por alto que Darío vivió separado de su esposa Rosario Murillo con quien fue forzado bajo amenaza de muerte a casarse en 1893 y de la que, infructuosamente, pretendió divorciarse repetidas veces⁶. En el lecho de muerte, al dictar su testamento, el poeta nombró heredero universal a Rubén Darío Sánchez —el hijo de su

unión de hecho con la española Francisca Sánchez, su compañera hasta el momento de emprender el viaje definitivo a Nicaragua. No obstante, el obispo destaca en su responso la presencia de la esposa — casi una enfermera “hermana de la caridad”— al instante de expirar, como un premio providencial, a quien se trata de representar amantísimo y fiel esposo, que observara el sacramento del matrimonio de acuerdo con los mandatos de la iglesia, como una institución indisoluble:

Si tuvo en su querida metrópoli
flores para sus pies de peregrino,
admiración para su frente de
pensador y laureles que pregonasen
sus excelsos triunfos, ese mismo
destino quiso también conservar le su
única y legítima esposa, sin duda
para que ella, amante y solícita,
cerrase los párpados ilustres, fuese
como la hermana de la caridad junto
al lecho del moribundo y para que le
prodigase los postreros bálsamos de
amor y de consuelo cuando
empezaban a entrar las sombras en el
reino interior de su ser (RCPC, 33
énfasis mío)

Los despojos de Darío fueron aprovechados para representar el final de una pausa anticlerical en la historia del país, el despertar “de su gran siesta liberal” (Cuadra, 1940, 84), y el retorno al viejo orden conservador. Así se puso en escena el montaje de la conversión al catolicismo ultramontano de un tributario del decadentismo, comprometido con “la modernización liberal” de Nicaragua, que es decir con su secularización anticlerical. Mucho antes, Darío había sido “defendido” de todo vínculo con ese decadentismo por Alejandro Miranda, un “liberal doctrinario” según la nota del editor de la *Revista Conservadora*: “A Rubén se le acusa” —dijo Miranda— “de decadente y se le tiene por Maestro de esa Escuela en nuestros países indohispanos; pero no seré yo quien se atreva por eso a lanzar sobre él el más leve reproche [...] ¿qué importa que los colores que brillan en sus alas sutiles sean de polvo impalpable que se pierde con el más ligero soplo [...]?” (RCPC,

⁶ En 1907, cuando es nombrado Ministro Residente ante el gobierno de España por el gobierno liberal de Zelaya, el Congreso Nacional de la República de Nicaragua “crea la ‘Ley Darío’ para facilitar le el divorcio con Rosario Murillo, pero la disolución del vínculo legal no se lleva a cabo”. Vid. “Cronología”, por Julio Valle-Castillo (en Rubén Darío, *Poesía*, 538).

38). La vehemencia de tal defensa, hecha por el "liberal doctrinario" fue, además de confusa, paradójica, pero resultó útil para asegurar la apropiación del icono que se estaba moldeando de acuerdo con la exigencia de los conservadores en el poder.

El entierro en la catedral dejaba atrás las "ruinas paganas" donde aquel cuerpo se había entregado a "los siete pecados capitales". Téngase, además presente, que Darío —a la usanza del Modernismo hispanoamericano— había hecho suyo, con fines eróticos, el lenguaje sagrado como lo demuestra Gutiérrez Girardot a propósito de "Ite missa est", de su libro *Prosas Profanas*,

El poema "Ite, missa est" de Darío es ejemplo de un campo de experiencias en el que se manifiesta más claramente la secularización-sacralización: el erótico. La 'sonámbula' que adora el poeta es una "vestal" y una "faunesa antigua" que le "rugirá de amor". Su "espíritu es la hostia de mi amorosa misa" y el poeta, al celebrar esa misa, alza 'al son de una lira crepuscular'. En "ella hay la sagrada frecuencia del altar". El poeta como sacerdote de una misa erótica, la mujer ardiente como hostia y el acto del amor como la consagración: en estas imágenes se ha profanizado (sic) la misa y se ha sacrilizado (sic) el eros, es decir, se ha secularizado una ceremonia religiosa (86).

Quizá no sea innecesario recordar que actos de profanación como el de la cita anterior fueron una de las razones, además de otras de orden económico, político y cultural para que el Modernismo, en sus múltiples significaciones, mereciera la condena de la Iglesia en la encíclica *Pascendi* (1907) del Papa Pío X. Lo que se ha llamado el sincretismo religioso en Darío, mediante el cual logró sintetizar el dogma católico con el esoterismo, el panteísmo y el pitagorismo como parte de su método de pensamiento activo, más el ocultismo que sería el método dariano de pensamiento sintético-

pasivo⁷, fueron obviados como obstáculos, en la apropiación que de la oveja descarriada hizo el obispo Pereira y Castellón quien, no sin alterar las experimentaciones intelectuales del poeta, afirmó desde la autoridad de su palabra episcopal que,

Rubén Darío no manchó su alma del mundo; sus obras son el más grande ejemplo de misticismo; y diríase, que sobre las páginas de sus libros y sobre sus estrofas pasó rozando el ala de la mística paloma y el perfume inviolable del incienso de los templos.

No se contaminó su alma con los ácidos de la moderna filosofía; pasó y conoció los sistemas haciendo solamente obra de análisis. Nunca un pensamiento grosero ni una idea malsana empañó el cristal de su corazón y de sus creencias (33, énfasis mío).

Las palabras incontestables del obispo, dichas *ex cathedra*, son reforzadas por el testimonio del canónigo que confesó al moribundo, Nicolás Tijerino y Loaisiga, quien dio fe de que "[m]urió como buen cristiano. Purificó su alma con ardientes besos al Crucifijo y el sacramento de la Penitencia" (RCPC, 32). De ninguna manera trato de negar aquí el abrazo - in articulo mortis - de Rubén Darío a los sacramentos de la religión de sus mayores y de su infancia, pero no se puede pasar por alto, que ese gesto final es propio de quien, como Darío, vivió con el horror de la muerte y miedo a lo desconocido. Un temor sin fe, según lo entiende Octavio Paz:

Aunque a Darío le repugnaba el ateísmo racionalista y su temperamento era religioso, y aun supersticioso, no puede decirse que sea un poeta cristiano, ni siquiera en el sentido polémico que lo fue

⁷ Vid. Thomas Ward. "El pensamiento religioso de Rubén Darío".



Unamuno. El terror de la muerte, el horror de ser, el asco de sí mismo, expresiones que aparecen una y otra vez a partir de *Cantos de vida y esperanza*, son ideas de sentimiento y raíz cristiana; pero falta la otra mitad, la escatología del cristianismo. Nacido en un mundo cristiano, Darío perdió la fe y se quedó, como la mayoría de nosotros, con la herencia de la culpa, ya sin referencia a un mundo sobrenatural (1972, 62).

Trato de hacer ver el rendimiento político obtenido de aquel gesto: la metamorfosis del decadentista, símbolo cultural del liberalismo anticlerical, en el paradigma del catolicismo, comprometido con la causa de la restauración conservadora, que garantizaban las armas de la intervención militar norteamericana, contra la que en su día tronó el poeta.

Para la posteridad, Rubén Darío queda sepultado en la catedral, no por casualidad, al pie de la columna de San Pablo, ese otro converso, en lo que constituye la marmorización del símbolo. Tiempo después, uno de los fundadores del Movimiento de Vanguardia, Luis Alberto Cabrales escribe el ensayo: "El sentimiento religioso en su poesía", publicado, precisamente en el cincuentenario de su muerte, en el mismo número de la *Revista Conservadora*, en el que se propone demostrar cómo por los caminos de la belleza Darío fue atraído "por Dios y su iglesia" (87) y describe la trayectoria de la conversión de Darío, desde su falta "del conocimiento de la naturaleza del pecado" hasta llegar "a la cumbre de la perfección artística, a la cumbre de la fama, en plena y gloriosa madurez, y también a su plena conversión católica". Cabrales, medio siglo después, concluye la apropiación ideológica que de Darío hizo el catolicismo, y remata con una verdad histórica incuestionable: "Ya sabemos nosotros cómo murió: con el Cristo de Amado Nervo en las manos, fortalecido con los sacramentos finales. *Y cómo fue enterrado con las sagradas y magníficas liturgias de un Príncipe de la Iglesia*" (RCPC, 88, énfasis mío). La ansiedad de alinear a

Rubén Darío en la grey católica y hacerlo parte de la tradición recién inventada no desapareció hasta que tal operación llegó a verse como "natural" en la "cultura nicaragüense" y no como producto de la construcción político-ideológica del poder hegemónico. Carlos Cuadra Pasos, quien asistió a los funerales en representación del Presidente de la

República, Adolfo Díaz, narra en su libro póstumo *Cabos sueltos de mi memoria (autobiografía)*, cómo Darío —desesperado en los momentos previos a su muerte— pedía un confesor, así fuera el más humilde cura consagrado. En su relato, Cuadra Pasos, también informa del forcejeo que se produjo entre la multitud y la representación de los grupos hegemónicos, al llegar el féretro a la catedral. Leamos, en sus palabras, el pasaje de la procesión fúnebre y el percance con la multitud:

El féretro tenía cinco cintas portadas por los cinco presidentes de Centro América, que se hicieron representar por sus ministros diplomáticos. Yo llevaba la cinta cabecera en nombre del Presidente Adolfo Díaz. Un grupo grande en orden de damas leonesas bien escogidas entre las más bellas eran las canéforas que llevaban flores a su tumba... Frente a la casa en que vivió Darío en su niñez y juventud, se levantó un arco, que al pasar bajo de él se desató dando libre vuelo a una bandada de palomas blancas. La banda de los Supremos Poderes tocaba marchas fúnebres especiales en tono dolorido. La multitud era incontable. Todo León echado a la calle. Así en marcha lenta, al ponerse el sol llegamos a la Catedral. Allí se alteró el orden. La multitud, queriendo entrar para presenciar el acto del enterramiento del poeta, atropellaba a las canéforas, que tuvimos que proteger los representantes de los Presidentes.

Por fin, logramos penetrar a la Catedral⁸.

En ese texto se percibe a los señores cerrándole el paso a la turbamulta desbordante que pugna por hacerse presente. Hay ahí una disputa de los sectores subalternos —¿aquellas multitudes que en 1907 se engancharon al cinto el carro para llevar triunfante al poeta por las calles de regreso al "país natal" en pleno apogeo liberal?— con los grupos hegemónicos, por la definición de los espacios culturales y políticos en un medio de relaciones desiguales. Claramente se dibuja, en la batalla, el lugar asignado a las clases sociales en el enterramiento de Darío y, a partir de

⁸ En *Obras*. Tomo I. 447-8.

ahí, en lo que será la cultura letrada, subalternizando a las otras, de origen no europeo.

Se trataba de sepultar con su cadáver, además de una permanente crisis religiosa, la "pérdida de la fe, de duda religiosa, de temor del ateísmo" (Gutiérrez Girardot 76) común a la mayoría de los Modernistas, influidos por el pensamiento filosófico del siglo XIX, que se resume con el anuncio de Nietzsche en "la muerte de Dios" - las citas provienen siempre de Gutiérrez Girardot - el cual debe interpretarse, no como "asesinato de Dios" sino como su "ausencia" (87). También se estaba sepultando la fe dariana en la "modernización" que había animado a la revolución liberal, la cual simbólicamente recibía la última palada en el entierro de su embajador⁹; pues, como dije, se trataba de restaurar el orden colonial trastocado primero por la independencia y después por la "revolución liberal" abortada por los Estados Unidos con el colaboracionismo de las fuerzas conservadoras.

Aquí es cuando comienza la redefinición de los discursos, que prevalecerán en la Nicaragua del siglo XX. Y en esa dirección, uno de los primeros afanes del Movimiento de Vanguardia, fue releer a Darío. Se impuso la revisión de su obra, en la que los reformuladores de la cultura nacional le sacaron partido, al servicio de la España franquista, que se proponía la reconstrucción de la hispanidad imperial en América. En su ensayo "Introducción al imperio de la hispanidad. (Notas para un esquema de sabiduría de la historia)" Pablo Antonio Cuadra escribe:

[...] lo decía José Antonio Primo de Rivera: "A España hay que devolverle la ambición de ser un País director del mundo." Y Eugenio Vegas Latapié, la más clara mentalidad política de España: "La Providencia —escribía— parece haber reservado al mundo hispánico una sobrenatural misión a realizar. España y América aún pueden volver a arcanos del Señor al mundo hispánico, devolver la espiritualidad a la tierra, evangelizando las nuevas formas de Estados que tan oportunamente han implantado en

⁹ Darío acompañó temporalmente en su exilio al depuesto jefe del gobierno liberal José Santos Zelaya en calidad de secretario.

algunas Naciones cuando se encontraban en trance de muerte."

Luego, Cuadra, recurre a Darío para reforzar su argumentación:

Y América también lo sentía, lo siente en el canto de Rubén:

"Un continente y otro renovando las viejas prosapias.

En espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua,

Ven llegar el momento en que habrán de cantar nuevos himnos.

La latina stirpe verá la gran alba futura...

.....

Mientras dos continentes abonados de huesos gloriosos,

Del Hércules antiguo la gran sombra soberbia evocando, Digan al Orbe: la alta virtud resucita

Que a la Hispania progenie hizo dueña de siglos" (1940 187).

Como se sabe, el poema que cita Cuadra es Salutación del optimista (1905), que Darío leyó en el Ateneo de Madrid ante un grupo representativo de la intelectualidad española, por medio del cual quería el nicaragüense levantar el ánimo de toda aquella generación peninsular sumida en la bancarrota de valores después del desastre de 1898. En ese poema como en la mayoría de los que conforman *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) Octavio Paz observa que, "[s]in nostalgia imperial o colonialista, el poeta habla con el mismo entusiasmo de los incas, los conquistadores y los héroes de nuestra independencia. El pasado lo exalta pero le angustia la postración hispánica [...]. Nos sabe débiles y mira con temor al norte" (1972, 48). En 1898, casi no hay quien lo ignore, Darío salió hacia España enviado por el diario bonaerense *La Nación*, para informar sobre el estado de la antigua metrópoli a raíz de la derrota sufrida en ultramar. Sus crónicas las reúne en el libro *España contemporánea* (1901), en las cuales

esboza una reconstrucción del país, con ideas totalmente opuestas a las de un estado corporativo y totalitario, como el que se gesta después de la derrota de la República Española en 1939, y del que Pablo Antonio Cuadra era partidario¹⁰. La propuesta de Darío, coetánea de los versos citados por aquél, según Noel Rivas Bravo:

Trata en primer lugar, de promover una reforma en el sistema económico peninsular. Para ello es necesario limitar la injerencia del estado en los asuntos económicos, combatir el burocratismo en la toma de decisiones, repoblar el campo, que está vacío y abandonado, instruir y capacitar al campesino y al obrero, modernizar la obsoleta maquinaria agrícola e industrial y abrir nuevos mercados con los países del Nuevo Mundo... (en *España contemporánea* 33).

Es una apuesta liberal por el progreso que pretende colocar a la desvencijada España en la escena mundial por las vías del intercambio material y cultural, teniendo como norte la entonces pujante Argentina. En otras palabras, una puesta al día de las "fuerzas productivas" y de los "medios de producción" para insertar a España en el comercio mundial, que nada tiene que ver con los sueños del franquismo y de los hispanistas de 1940 de restablecer el antiguo imperio. En Nicaragua, con ese objetivo ideológico en mente, los hispanistas, habían hecho propia la famosa frase de Ernesto Psichari,: 'Vayamos contra nuestros padres, al lado de nuestros antepasados' (en Cuadra, 1940, 47), que es decir contra los que se declararon independientes de España y, por extensión, los responsables de la interrupción que significó la pausa liberal. Era la propuesta de un viaje a los orígenes, que no ocultaba su espíritu de cruzada, con lo que ello implica de culturas amerindias arrasadas, como en efecto lo fue la proclama del propio Cuadra:

Para ello debemos empuñar la espada por donde debe empuñarse: por la Cruz, que es la empuñadura de la espada. A base de cristiandad nació nuestra cultura y nuestra civilización. A base de Catolicidad debe resurgir. Somos y tenemos que ser cruzados para responder en la verdad a la herencia

inmensa que nos dejaron nuestros fundadores (1940 60-61).

Darío, por su parte, a lo que exhortaba a España era a salir del estancamiento en que la habían sumido las clases ociosas, y contraponía Barcelona, para entonces ya enganchada al carro de la modernidad industrial, con Madrid, en cuyas calles aun circulaban carretas tiradas por bueyes. Como que Darío llegó a España no sólo a predicar un nuevo credo formal sino una nueva perspectiva de la vida; porque, según Mátyás Horányi, su concepto de "modernismo literario presupone una modernidad de espíritu, una visión de la problemática del mundo contemporáneo liberada de esquemas tradicionales, una actitud intelectual nueva muy ajena al encerramiento aristocrático con que se suele a veces caracterizarlo" (206).

Ese Rubén Darío, a quien - no sin forzarlo - algunos han visto, desde la otra acera, como "intelectual orgánico" de la revolución liberal, será también abanderado del ideograma del mestizaje que sustentan los vanguardistas, quienes al instituirlo como fundador de la literatura nicaragüense, argumentan que gracias a él dicha literatura alcanzó "dimensión universal". Si leemos a José Coronel Urtecho veremos que se trata de un estrecho concepto de universalidad, ligado al uso de la lengua española y a la profesión de fe del catolicismo:

El contenido folklórico y el acento regional no conducían a restringir, como pudiera creerse, sino al contrario, a enriquecer la universalidad de la cultura popular elaborada en Nicaragua durante la colonia. Lo verdaderamente constitutivo de esta universalidad era el catolicismo - como lo sigue siendo, en cierto modo - y su medio de comunicación el castellano. La religión y la lengua comunes, como es obvio, constituían - y constituyen todavía - el fundamento de la auténtica unidad de los pueblos formados por España en América, lo mismo que su abertura a lo universal. El resultado principal de la conquista española de América fue pues, ese proceso de catolización o universalización de lo americano (1962, 19, énfasis mío).

¹⁰ Vid. "En defensa del fanatismo" *Breviario imperial* 43-57.



Esa universalización es la envoltura del sistema económico capitalista, que tuvo su origen en el descubrimiento de América y en la expulsión de los moros y judíos de España. Tales hechos históricos, en los que la cristiandad se usó como ancla, fueron -sigo de nuevo a Walter Mignolo-, el primer diseño global del sistema moderno colonial (2000b, 21). Coronel Urtecho hace el relato de una historia progresiva sin tomar en cuenta las interrupciones que se operaron en dicha linealidad para posibilitar lo que él llama la "catolización o universalización de lo americano", que no es otra cosa que la europeización por la fuerza de la forma de pensar que se registra desde la Conquista. En ese macro relato subyacen innumerables micro historias locales de violencia, que aparte de las contradicciones de clase, tienen que ver entre otras cosas con la nueva visión de género y sexualidad, impuestas sobre la población amerindia para ajustarla a los intereses imperiales. En pocas palabras, esa concepción de universalidad fue el correlato de un largo proceso de exclusiones en una realidad multicultural y plurilingüística, eclipsada por la construcción del discurso del mestizaje como factor esencialmente constitutivo de la "identidad nicaragüense".

Nada fue más útil a la empresa reificadora del colonialismo y de la colonialidad discursiva, que los versos de Darío cuando habla de una América específica: "la América ingenua que tiene sangre indígena, que aún reza a Jesucristo y aún habla en español" ("Oda a Roosevelt" *Cantos de vida y esperanza* 255). Es obvio que ahí el poeta no hace mención de la sangre africana, que luego va a caber en la noción de mestizaje nicaragüense; tampoco alude a los innumerables cultos religiosos, ni a las otras lenguas en uso en el vasto territorio que se nombraba como Hispano América. Darío, en esa obra de madurez, refrenda el mestizaje al proclamar: "Soy un hijo de América, soy un nieto de España..." ("Los cisnes" 263); y esa dimensión va a generar toda una hermenéutica de los arquitectos de la construcción mestiza nicaragüense, como se desprende de la siguiente cita de Pablo Antonio Cuadra:

En Rubén, el indio pide y obtiene la palabra, pero quien habla es el mestizo. La mayor grandeza de Darío en su liderato poético es haber resuelto el nudo gordiano del mestizaje, apretando el nudo en vez de soltarlo, sumando en vez de restar. Darío se niega a considerar los dos factores del mestizaje como antítesis,

como contradicciones desgarradoras, y los une iniciando una síntesis. Valora lo indio, pero valora también lo español. En todos los momentos estelares de su poesía americana y americanista, Darío alza como bandera de esperanza la riqueza y variedad mestizas de una raza nueva y de una cultura nueva, abonadas "de huesos gloriosos" e irrigadas por los dos grandes ríos: el español y el indio (1988, 93 énfasis mío).

Alude al momento supremo en que la voz del indio queda silenciada en el discurso letrado, porque de ahí, en la literatura nicaragüense "quien habla es el mestizo". Casi no hace falta mencionar que Pablo Antonio Cuadra, al decir indio se refiere al que se consideró "ladinizado" en el Pacífico, porque para entonces ya se había decretado la muerte civil de las comunidades indígenas del Norte y Centro del país, y si acaso el indio estaba presente en el imaginario nacional era como pieza arqueológica o de consumo folklorista; y los de la Costa Caribe, serían para Cuadra, "un problema todavía candente, de división lingüística y cultural" (1988, 26), de una realidad al margen de sus consideraciones "universalistas". Para los vanguardistas era urgente ser modernos, que es decir ser civilizados, lo cual implicaba actualizarse con el tiempo de la "universalidad" europea, borrando el pasado no-hispánico o fundiéndolo con él. Fijarse bien que esta operación se realiza, según Cuadra, casi como un linchamiento: "apretando el nudo en vez de soltarlo", en lo que vendría a ser la imposición de la cultura mestiza sobre las otras, las indígenas y afro-caribeña, vivas; pero no puestas al día, según el espíritu europeizante, y por ello, no pertenecientes a lo que ellos celebran como "cultura universal". Esa negación del tiempo presente, dice Walter Mignolo, resulta una de las más poderosas estrategias para la colonialidad del poder en la subalternización de lenguas, saberes y culturas (2000b, 285).

Instituido Darío como el antecesor inmediato de la obra que los vanguardistas estaban llevando a cabo, ellos procedieron a buscar las raíces del mestizaje.

No es ocioso apuntar que la ideología del mestizaje en la Nicaragua de los años cuarenta no se derivó del discurso surgido en el seno de la revolución mexicana, y que se sintetizaba en el conocido lema vasconcelista, "Por la raza hablará el espíritu," que devino la expresión más avanzada

de reafirmación de la conciencia latinoamericana. Si bien en el país circularon tales ideas, estas no calaron en los intelectuales constructores del discurso nacional. Coronel Urtecho no puede ser más explícito al respecto: "En unos cuantos influía el mexicano José Vasconcelos con su teoría e la raza cósmica, pero el temperamento nicaragüense nunca ha sido propenso a entusiasmarse con elucubraciones de esa naturaleza" (1967, 42).

Hecha esta necesaria digresión veamos cómo hacia 1940, los exvanguardistas se agruparon en la Cofradía del Taller San Lucas o Asociación de Escritores y Artistas Católicos, a la cual también se sumará Salvador Cardenal Argüello, que dedica sus esfuerzos a la investigación y estudio de la música, y los jóvenes de la siguiente generación, como Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez. Afanados en la reconstrucción del imperio hispánico, se dieron a la tarea arqueológica de encontrar en "la tradición", que ellos mismos estaban fundando, las marcas de la cultura hispana. Centrarón principalmente sus esfuerzos de investigación en la región del Pacífico y las cuencas de los lagos, donde la hegemonía de España, durante la colonia, había sido mayoritaria y el mestizaje, por consiguiente, más profundo.

Recopilaron los romances y corridos,¹¹ mayoritariamente de origen peninsular, todo un muestrario de danzas, leyendas, artesanías y cerámicas, con los cuales se construyó el "Folklore Nacional", que luego, a través del sistema de educación, la radio y la televisión, se expandiría a todo el territorio nacional¹². Se trataba, de lo que Eric Hobsbawm ha definido como "tradiciones inventadas", o la legitimación de instituciones como la lengua y la religión y las relaciones de autoridad instituidas, cuyo propósito principal era

¹¹ Vid. Ernesto Mejía Sánchez. *Romances y corridos nicaragüenses*. México: Imprenta Universitaria, 1946.

¹² Si bien, las escuelas normales contribuyeron a la propagación del cultura popular del Pacífico, el momento de mayor difusión de este "Folklore Nacional", fue durante la alfabetización, que en 1980 emprendió la revolución sandinista. Millares de estudiantes de las escuelas secundarias de las ciudades, diseminados como alfabetizadores por las regiones rurales de todo el país culminaban sus actos culturales con los bailes de Masaya, frente a los recién alfabetizados que por primera vez tenían contacto con aquella música y danza. (Información obtenida de una plática con quien fuera el coordinador general de aquella Cruzada Nacional de Alfabetización, sacerdote jesuita Fernando Cardenal, hacia el año 1990).

la socialización, la inculcación de creencias, sistema de valores y convenciones de conductas implantadas desde la región hegemónica. Dicha operación de "rescate" prestó poca atención a las culturas y etnias de la costa Caribe, las comunidades indígenas y otros grupos étnicos del Norte y Centro, que hacían diferencia con los símbolos de cohesión social o pertenencia al grupo étnico mayoritario (mestizos) de la comunidad real o imaginaria del Pacífico. No obstante, después de defendida esta disertación, Jorge Eduardo Arellano me suministra el dato de que el número 5 de *Cuadernos del Taller San Lucas* publicó una colección de textos en las lenguas indígenas de la Costa Caribe¹³. En esa "tradición", recién inventada, casi no hay cabida para la cultura afrocaribeña angloparlante, de manera que con esas supresiones se construyó el discurso de la nación nicaragüense, como una comunidad imaginaria – acudo a Benedict Anderson – de lo cual resultó que todos los ciudadanos serían catalogados como mestizos, hispanohablantes y mayoritariamente católicos, para ya no decir masculinos y heterosexuales, encamisados en una identidad compacta, única. Se trataba de dar con la herencia del periodo colonial, donde los integrantes de la "cofradía", ubicaban el origen de la cultura nicaragüense.

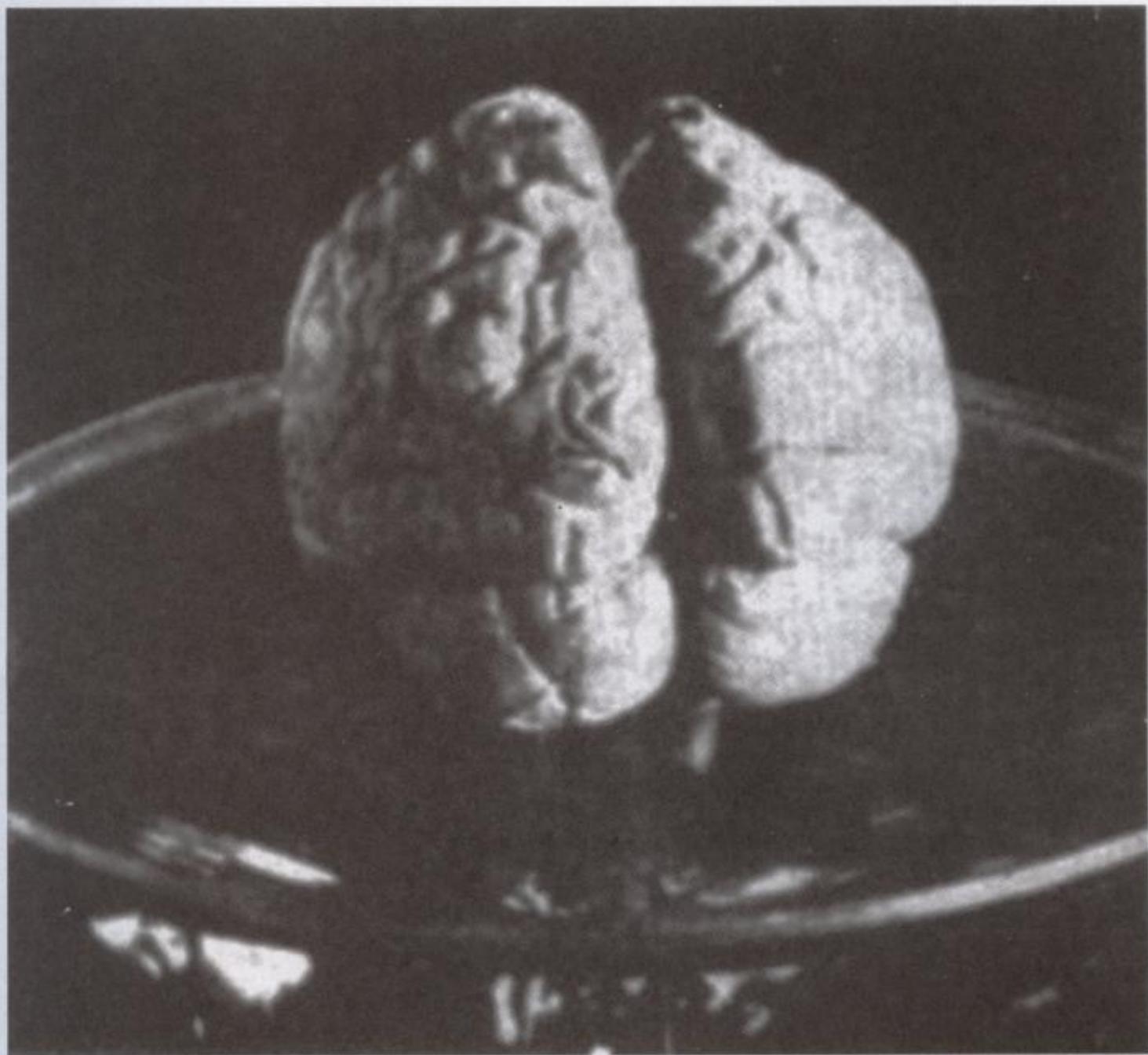
La operación de rastreo y búsqueda de las raíces identitarias, Pablo Antonio Cuadra la explica así:

Nos lanzamos a la tarea de desmistificar el colonialismo mental y cultural, no en un combate retórico sino descubriendo en nuestra prehistoria, en nuestra historia, en el folklore, en las tradiciones del pueblo, en sus mitos, en su lengua, los elementos constituyentes de nuestra nacionalidad, nuestras formas de expresión, nuestras esencias (1988, 138-9).

En consecuencia, en Granada en 1942, *Cuadernos del Taller San Lucas*, Num. 1, publicó por primera vez, en Nicaragua, la versión en nahuatl¹⁴ y castellano de *El Güegüense o Macho-Ratón*, la traducción al inglés del norteamericano Daniel G. Brinton, la paráfrasis de Emilio Álvarez Lejarza, y las glosas y notas de Pablo Antonio Cuadra, quien entonces consideraba la pieza como la "piedra

¹³ Conversación con el autor, 23 de marzo de 2002.

¹⁴ Variante del Nahuatl que se hablaba en la provincia de Nicaragua a finales del siglo XVI (Arellano 2000, 88).





angular" del teatro nicaragüense, y sostenía que si el texto no se había impreso sino en el extranjero era porque seguía vivo y "nuestro pueblo lo sabía de memoria y lo representaba", pero que ante la persistente crisis económica, que ya para entonces hacía difícil su montaje, se publicaba por primera vez en Nicaragua "para que los nuevos poetas y dramaturgos puedan hacer todavía contacto con su fuente viva y derivar de ella el río de un nuevo teatro, *basado en la verdadera tradición nacional*" (ibid, 9, énfasis agregado).

Los parlamentos en ambas lenguas, igual que otros sustratos de las culturas amerindias e hispánicas convirtieron a la obra en el monumento cultural del mestizaje. Primero, en 1942, fue llamada "piedra angular de nuestro teatro", por Pablo Antonio Cuadra; luego, él mismo, lo instituyó en el primer personaje de la literatura nacional, en el anticipo, por viajero, de Rubén Darío (1987, 64-9). Así lo repetirá Julio Valle-Castillo, quien también se adhiere a la tesis de que antes de Darío, en la colonia o en la cultura precolombina, no existía literatura en Nicaragua; es decir, que ésta nace con Rubén Darío o, más precisamente, con los vanguardistas. Valle-Castillo llega a extremar la relación con el personaje declarándose nieto del pícaro, en un afán de naturalizar lo que es un constructo cultural. En sus palabras: "*Nuestro primer personaje literario aparece dos siglos antes que nuestra literatura*; un poco solo, el Viejo, el Tata, El Güegüense, el padre de Rubén Darío y, por tanto, *nuestro abuelo picarón*" (87-8). Antes ha dicho, siguiendo a Cuadra, que es "el prototipo del ser nicaragüense" (87). Por eso, Jorge Eduardo Arellano afirma "que en el viejo personaje quedó fijada la caracterología que se le atribuye al nicaragüense: satírico y

mentiroso, exagerado y vulgar, burlesco de sí mismo y de sus desgracias" (1997, 20). De modo que del teatro a la literatura, a raíz de esa construcción homogeneizante, el personaje pasó a convertirse en el monumento ontológico de toda una nacionalidad. Una identidad fija, petrificada y

compacta, se asignaría a los nicaragüenses todos, a resultas de esa tautología letrada.

Finalmente, en 1974 se celebraron los cien años de la recuperación del texto, por Carl Herman Berendt, el que nueve años después traduciría al inglés y publicaría en Filadelfia, Daniel G. Brinton. La canonización llegaba a su punto cenital, quedaba consagrado como "hito de la cultura nacional y punto de partida de la tradición literaria nicaragüense" (Arellano 2000, 61-2). De ahí se institucionalizó su estudio en los programas de Español de secundaria en toda la república. Su baile y su música se incorporaron a la danza nacional; y fue tema de una exposición especial de pintura organizada por la Galería Tagüe, en 1976, en la que participaron los más conspicuos pintores de Nicaragua. Esa muestra se vio coronada más tarde por la reseña que de ella hizo la prestigiosa crítica de arte latinoamericano, Marta Traba, que aunque no la vio directamente emitió sus juicios descriptivos basándose en las valoraciones que de la muestra hiciera Jorge Eduardo Arellano (1992, 115-7). El Güegüense, que iba desapareciendo de las calles y plazas en las fiestas populares de los pueblos del Pacífico, era entronizado en la "tradición letrada" como significante ineludible de toda una cultura, marca de la identidad nacional.

Para el siguiente capítulo queda la historia y canonización de El Güegüense, así como el debate acerca de esa supuesta identidad nicaragüense.

erick blandón





DECÁLOGO

1

Escorpión

Nacieron bajo el signo del arácnido arpón abastecido toxina ataca sistema nervioso son verdugo traición sexo antítesis de la abeja de dónde les sale tanta miel?

2

Dragón

Según el horóscopo chino sos el Dragón (No la doncella) Tenés hambre salvaje de vos misma en combate contigo tu vencedor (feliz caballero que a otra adora sin ver... de veras) deviene héroe sublima tus perversiones domestica tu hambre en patética mascota te habrá de convertir amo flemático.

3

Serpiente

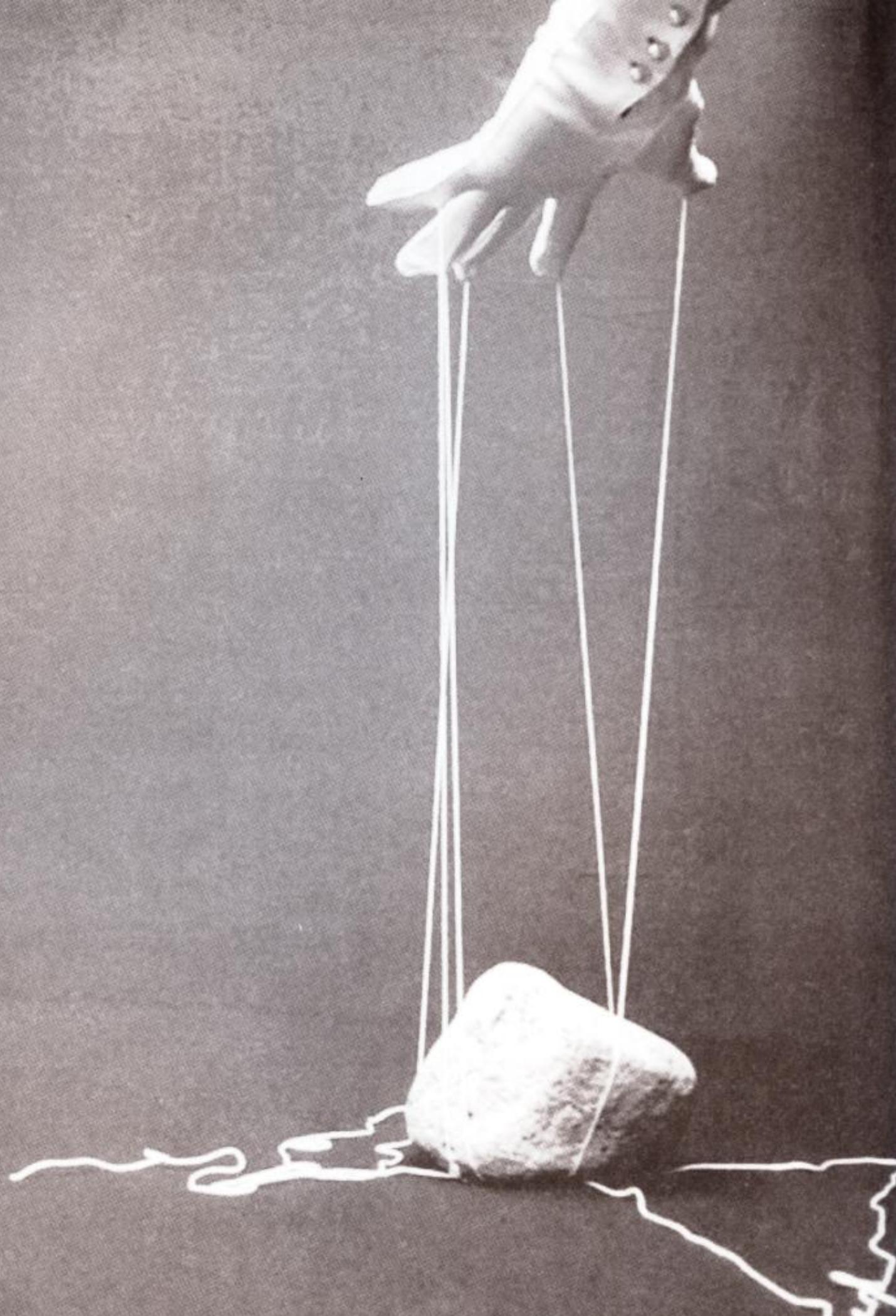
Fue la serpiente del petroglifo o Kundalini enrollada en tu espina –dorsal- quien subió hasta tu tercer ojo por agreste improbable camino para restituir el atajo que sólo transitan los iniciados? *-dudoso estrecho entre el sexo y el cerebro-* Vértigo humedad abismos... posando tu cabeza en su corazón reconociste la corriente oscura *-el camino inverso del cerebro al sexo-* Kundalini contra la vía volando con las plumas de Quetzalcoatl rasando leve sobre tu risa para no hundirse en tu boca antes de la expiación.

4

Migraciones

Diminutos cristales de magnanita en el cerebro de especies animales han sido descubiertos permiten utilizar el campo magnético de la tierra como *guía(la) brújula* que explica el sentido de orientación de los migrantes... bola de cristal *-raro cristal de magnanita-* ocupa su cerebro guiándola dulce maldita a la oscuridad de tu misterio.

Patricia Belli



Caballos de Muchos Sueños

Sublingua soñó con un lago de lodo en el que cabalgaban manadas de caballos entre una montaña de botellas plásticas apiladas contra la playa se enredaban suelas de zapatos plásticos brazos de muñecas plásticas brozas de madera cada uno con sus propios diminutos lagos empozados

salida del agua negra una voz oscura aunque clara le cuenta de otros días en que fueron enemigas le regala una muñeca en desagravio le dice pero no dice te quiero

despierta se encuentra en un bosque de ajedrez hecho silencio siente la sangre mojar su falda sin calambres sin toallas sanitarias sin nadie que note su temor la muñeca no está

en su pantalla Anselmo encuentra un mensaje "eres la torre" sabe y no sabe siente como si una crin creciera en su nuca rompiéndole la piel con los impertinentes vigores de unos pelos duros la espera sin fuerzas ella no viene

Sublingua coloca candelas en una pana de liquido rosa mientras las mira apagarse celebran contra las verjas frías de un patio embaldosado embadurnan sus humedades golpeándose las heridas en vuelos de cucaracha torpes imprecisos con ese ánimo teatral de los que no confían es la primera vez durante el cigarrillo le cuenta su sueño Anselmo pregunta,

-¿Reconociste mi voz?

-Es más complicado- era un murmullo oscuro aunque claro como de muchas voces pero la muñeca fue inútil

otros días conocen la intimidad de la cama y de la calma se cuentan la alegría de estar juntos de hacerse sentir que el tiempo no es vano a las diecinueve noches refrescan los lapsos y los espacios de imaginarse posibles pero Sublingua moja las paredes con vinagre Anselmo repasa las lágrimas con sus manos lodosas su agrura de celos y asfalto demasiado parecidos no pueden suspenderse en conflicto como un ángel sobre un pozo se arrastran chollando la piel amada en un pavimento de rencores viene el fin se lleva convulsiones ponzoñas magia dulce de rapadura.

sueña Sublingua con caballos plásticos que flotan de costado sobre un lago quieto y un murmullo que la incita desde el lodo y las algas a venir adentro a dejarse beber

Paslama

Si la piel cuero huevo pellizcas con el dedo índice y el pulgar de cada mano para tirar suavemente en sentidos opuestos la romperás fácil enemiga... la sustancia gelatinosa se entregará dócil dúctil a tu lengua sorbo lúbrico por la indulgente grieta.

Nadé vine su imperiosa necesidad de salir de mí la concluyente manera en que mi cuerpo pidió parirlos enterrarlos en la arena me empujó al anochecer guiada por la brújula en mi cerebro bola de cristal de magnanita adiviné el sílice y las algas de mi infancia atisbé la playa protegida mi menguante luna iluminando armas brillantes como exiguas estrellas de morder la sangre anisada del humano amenazante no me protegieron a pocos aletazos de la superficie cavé el hoyo para que arenas soleadas encubaran encubrieran arrullaran en mi ausencia focos como ánimas que se escurren en la oscuridad antorchas me aguardaban jubilosas su alegría no fue de amantes fieles esperando amor: comerciantes del templo apresurados por meter mis huevos en sacos hostiles costales provisorios me ven irremediamente concederlos de mi cuerpo a su rapaz orgía no los protegieron las condiciones de mi especie son precarias contra el zopilote el pelícano los peces he recurrido a esta desdicha de engendrar holocaustos... por cientos la carnada sacrifica para que uno alguno me suceda llegué a la playa protegida mi menguante luna iluminando armas brillantes que no los protegieron vendieron a mis hijos sus guardianes aguardarlos lejana en alta mar fue vana desesperada espera amaneció muchedumbre la playa con agudo acicate punta feroz de un palo adivinaron el escondite hendirlo en la arena de mi parto sacarlo húmedo amniótico descubierto el punto de protoplasma paslama embrión abastecido de comidayema de bebida clara la membrana ahora perforada que lo cubre su casa los hijos entregados expiatorios no serán suficiente cuota para el enemigo nuevo que probó los nutrientes destinados a los míos el licor de su albúmina y gustó de ellos.

Cien hijos reclamas no noventa y nueve el destinado a vivir será muerto bautizado en pila etilo de cantina como fruta dulce elástica alaste lo degustarás pasado por agua hirviente condimentado picante punto de agresión a tanta mansedumbre de su clara la leve excitante resistencia de su yema rara delicia como tu carne humana.

Otra vida

quizás en otra vida fue la lluvia gotita de lluvia su vida ese escaso plazo entre el cielo y el suelo o murió de un golpe suave contra la piel de un hombro hombre rostro se secó en la piel y se borró su rastro

la especulación historia aclara por qué recibe con ganas claras frescas la lluvia por qué requiere el abrazo albergue oscuro que la proteja de la lluvia su vida anhelo de vértigo en un brevísimo lapso su muerte.



8

Humanos, Demasiado Humanos

Se advierte sin que lo diga que quiere agotar su cuerpo antes de buscar matrimonio-con-chica-joven-que-le-de-hijos-a-quienes-criar-según-las-buenas-costumbres-de-su-familia

Llegué yo: me es tarde para la procreación mis costumbres nunca fueron buenas matrimonios he tenido demasiados y después de mi no hay después lo siento por sus sueños.

9

Llamado de una hembra

Ve, ni tan bonito sos yo sé que doméstica belleza nunca fui ni cuando jovencita que mi carácter asusta y mi risa incomoda pero sé que tus ganas necesitan de mis ganas y que nadie tiene mis palabras precisas mis sonrisas colgate mi piel para que te maltrate además vos domarías mis demonios no por esta repentina obsesión que me llama a tu cara y a tu vida Nel Sino porque la miel de tus ojos es eterna si mis arrebatos hiel pero fugaces Por cuanto abandoná ese aire distante mirá mis uñas que se esconden encontrá la manera de embestirme aunque me niegue.

10

Máscara y Yoyo

A Rodrigo.

I

La danza lumínica de la mano con el yoyo columpia silencio sumerge los sentidos en caos calma embrollo sedativos entre los que brillan extáticos tus ojos transformados por la máscara... la protección mentira de la máscara...

II

Cuándo? Por qué artilugio y pretendido cálculo te volviste ambidextro artero escondiendo el otro lado tu opuesto en ocasiones verdadero que pocas suficientes veces has mostrado?

II

Marea volcán callado volcando el espurio salón de inexactas morales patas arriba remota y pretérita *han echado basura en mi verde jardín* repite arlequín rey en el reino del absurdo yoyo transfigurado en sueño

III

La zurda imagen con esmero disfrazada se tumba hoy en viceversa: su breve abandono insolente personaje estrená.

IV

-Bajo la máscara te cambias te inviertes sin ley ni orden ni prohibiciones
-Sos todos cualquiera ninguno
-Sos turbulencia en su embudo

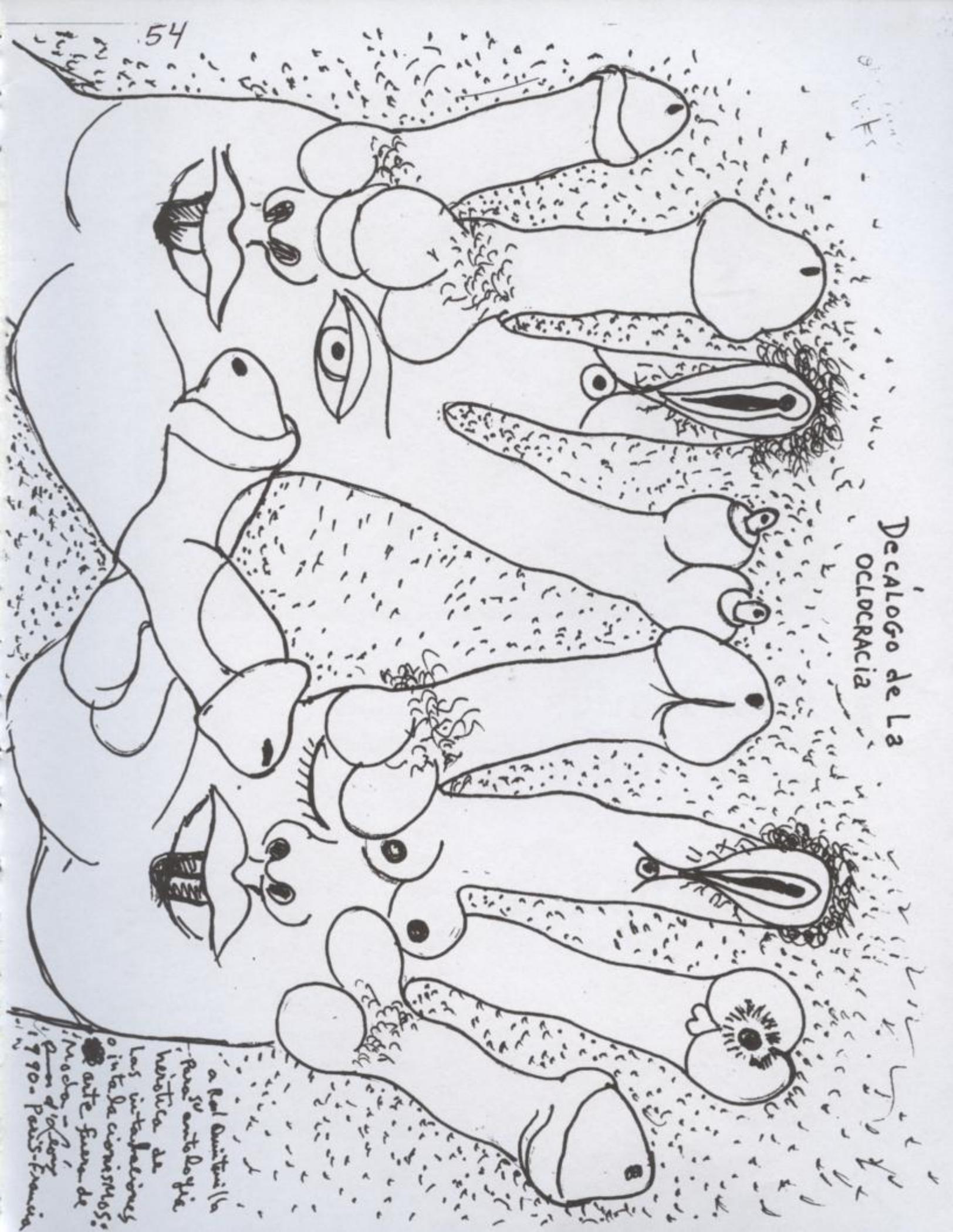
V

-podría caminar jugando el yoyo al lado de unos novios desprevenidos
-podrías
-podría hacer las cosas que nunca haría con mi propia cara

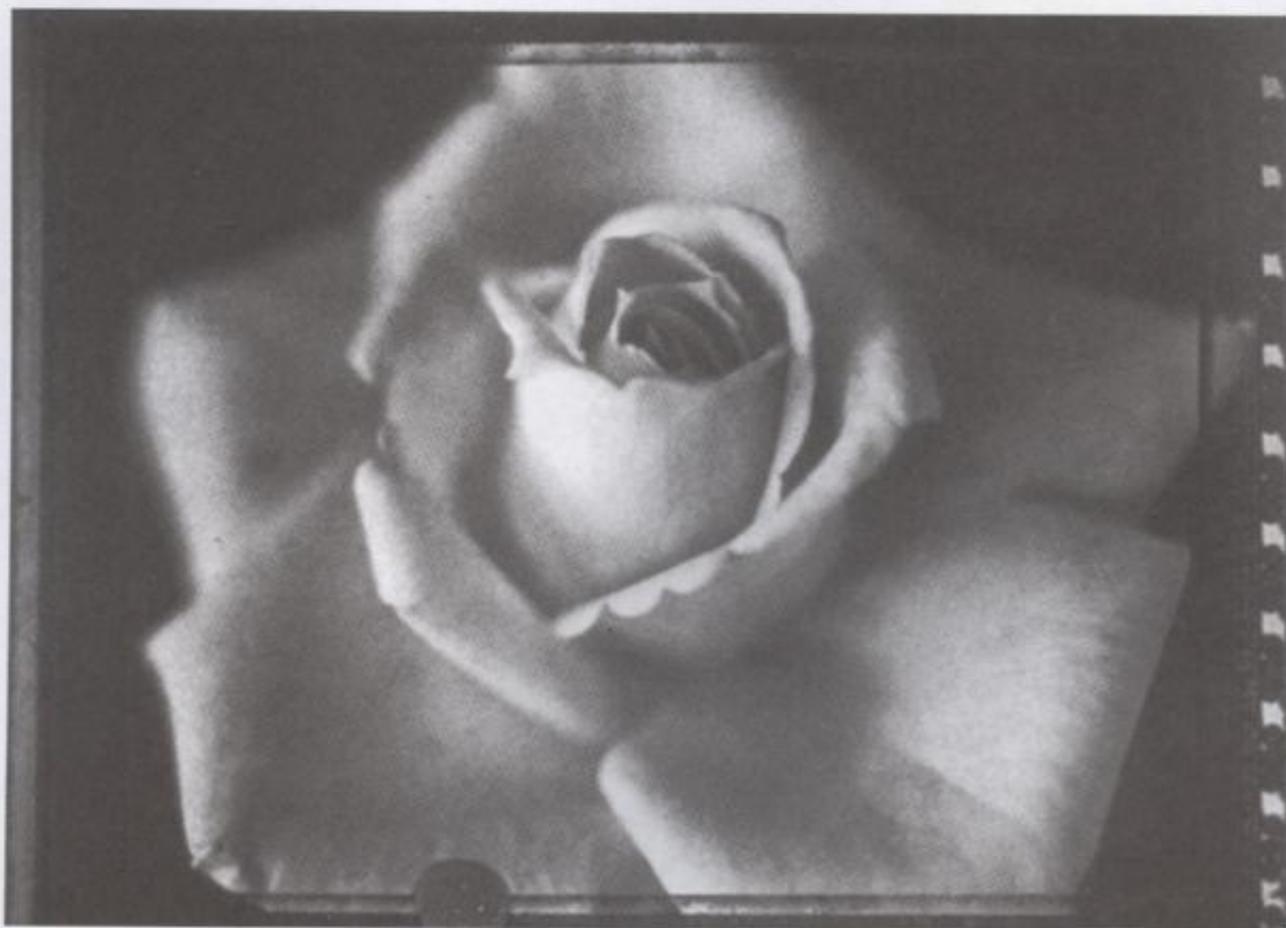
VI

-podrías... sollevantar tus furias prolijamente pulidas por la frialdad cromada de tu rutinario rostro podrías tu alma vislumbrarla delicada agridulce pez azul bollo de pan suave balsámico pendular yoyo lúdico alterable con esta máscara sobre tu máscara vencerás ficción de la ficción oculta nítida verídica.

Decalogo de La
OCLDRACIA



a Red Omitiella
 para Santo Domingo
 herética de
 las intafaciones
 o intalaciones
 este fuera de
 modo
 P. S. F.
 1990 - París-Francia



Post Issues en un lugar Post- Apocalíptico

Guatemala, año 2001. Once millones de habitantes. Enciendo el Internet. El general Efraín Ríos Montt, actual presidente del Congreso de la República, es genocida, responsable de la estrategia militar llamada Tierra Arrasada la cual acabó con más de 60,000 vidas en la década de los ochenta, incluidas las de mujeres, ancianos y hombres campesinos, además de niños y bebés. En la misma década el Congreso de Estados Unidos proclamaba el decenio de la investigación del cerebro, una *Decade of the Brain*, donde se aplicarían las nuevas técnicas de visualización con las cuales se esperaban, en el más auténtico sentido de la palabra, *mejores vistas del pensamiento*.

Rosina Cazali

Imágenes: Luis Gonzáles Palma
A1-53567

Viernes 8 de junio. Se dicta veredicto al concluir el juicio histórico contra el asesinato de Monseñor Juan Gerardi, uno de los intelectuales que tomó parte en el recuento de los testimonios de las víctimas de la guerra, compilados en el Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica, REHMI. Treinta años de prisión para dos militares, otros treinta para un sacerdote involucrado como cómplice. El diario recuerda que durante el proceso de investigación un médico forense, invitado por el gobierno guatemalteco para hacer un expertaje, sugirió que se hirviera en agua el cerebro de Gerardi, para conservarlo como evidencia y localizar explicaciones más certeras de la operación criminal. Según uno de los abogados de la Iglesia Católica, para lo que no hubo explicación es por qué Gerardi fue atacado con tanta saña. No bastó una bala, con una loza de cemento le reventaron

la cabeza, la parte que piensa. Dijo, *los asesinos no podían enfrentarlo intelectualmente y por eso lo atacaron físicamente.*¹

Vino un nuevo número de la revista Humboldt. Dice: la exposición *Siete Colinas*, la más costosa muestra cultural y científica que haya habido en Berlín desde que el mundo gira, da forma a los deseos de Estados Unidos de tener mejores vistas del pensamiento, mostrando a *las células grises de lo más policromas en las pantallas de las computadoras.*² En mi país soy del grupo que se pregunta cosas, señala, critica, escribe. Tengo miedo de existir.





Este tipo de lecturas y cavilaciones pueden suceder a la primera hora de la mañana. Digamos ese momento doméstico cuando cualquiera se prepara para enfrentar el día. Y sucede cuando se tiene a la vista un menú compuesto por el periódico local junto a un medio de circulación global. He comprobado con el tiempo que mis lecturas matutinas me son altamente peligrosas. Según como Marshall McLuhan observaba hace más de veinte años, las sociedades modernas eran modeladas por la naturaleza de los medios de comunicación que utiliza más que por lo comunicado. Con el furor por las comunicaciones de los últimos años las deliciosas paradojas de McLuhan han cobrado vigencia, casan a la perfección con los modelos informáticos y su despliegue erótico en el imaginario global. Sin embargo, de acuerdo a las lecturas de las noticias incluidas en los *mass media* durante los desayunos, diría que nuestro paisaje humano, el aquí, nuestra localidad y sus contenidos aun

no escapan de esculpir nuestras autobiografías.

Aun así, soy parte de esta tarea que implica reconocer o analizar factores que corroboren que el mundo del arte se acerca -o que ya se encuentra- en una época de *post issues*. Pero, con semejante introducción, como comprenderán, esto se torna en un ejercicio que pareciera forzar los hechos, pues no hemos dejado ciertos comportamientos primitivos. Para comenzar, al dar paso a esta tarea, se tendría que tener la certeza de que estamos de acuerdo con cierto orden temporal y que se ha atravesado la experiencia de ciertos fenómenos culturales, en concordancia con los movimientos globales del arte. Al afirmar que se entra al *post* es que se participó en un *pre*. Y este *pre*, en Guatemala, tiene mucho de *boy*. ¿A quién engaño? La tarea de armar una teoría con coordenadas de avanzada tan específicas puede complicarse cuando me doy cuenta que llegamos a expresar nuestros pensamientos en

torno al arte de acuerdo a las pocas palabras y teorías con las que contamos, de acuerdo a temas que, más allá de nuestras fronteras, parecieran estar pasadas de moda, que palabras como identidad, la dupla de lo propio y lo ajeno o el binomio fuera/dentro, el *affair* entre el *Otro* y *Nosotros*, las luchas por la democracia, el feminismo, creer en las performances, en las instalaciones como medios de lo más actual, nos son extremadamente indispensables. No es secreto alguno, no somos modernos. Cuando tenemos acceso a la información y nos vemos en el apuro de digerirla a zancadas, sin discriminación alguna, sacamos todos aquellos tonos que alimentan a nuestra bien conocida cultura de la queja y el reclamo. Comparamos el aquí y el allá para elaborar un repertorio de lamentos. No estamos libres de la inmadurez autoculpable. A decir verdad, hasta hace poco pude entender ciertos matices de este patrón de reflejos condicionados cuando el curador Ivo Mezquita me indicó en voz baja: *es que somos católicos.*

Pero, para hacer honor al tema de los Post Issues, más que restringirnos a una explicación que apunta a la herencia religiosa, pendiente de las culpas y el autocastigo diluidos en el subconsciente, comenzaremos aceptando de manera puntual, que este lamento responde a situaciones reales, a años de despojos que se han incrustado en todas las esferas de nuestras vidas. Al mismo tiempo que, el problema, se hace más amplio y al mismo tiempo más cotidiano, pues -y aunque pareciera toda una contradicción- tampoco es que nos encontremos completamente ajenos al impacto de la llamada civilización universal. Vivimos sus encrucijadas. Nos conciernen y afectan. Lo difícil de todo esto es cómo invertir los órdenes establecidos, cómo pasar de la queja a la reflexión sin olvidar el contexto que los produce, el cual es, a mi parecer, lo más importante. Al mismo tiempo, cómo poner en el mismo plano lo global y lo local sin que ello nos provoque una mayor neurosis en la búsqueda de posibles post issues.



Como primer intento se me ocurre recordar una discusión acaecida hace exactamente un año, durante el I Simposio Centroamericano *Temas Centrales*, organizado por Teorética, y llevado a cabo en San José, Costa Rica. Durante las mesas redondas y diálogos entre críticos, curadores y artistas asistentes se llegó a una acalorada discusión a partir de las posiciones encontradas entre las críticas guatemaltecas Anabella Acevedo, Aída Toledo y la mía, frente a la de la artista, también guatemalteca, Diana Solares. Desde las ponencias de Acevedo, Toledo y la propia coincidíamos en la necesidad de recorrer el arte de los últimos años de nuestro país citando como marco general la historia reciente, y de acuerdo a lo que se ha logrado reconocer someramente como los capítulos de la guerra y la posguerra en Guatemala. Solares consideraba que la reiteración de los datos de violencia y los episodios de la guerra y la posguerra no era la manera más justa para englobar las últimas tendencias del arte. Su comentario se dirigía a señalar los peligros de una generalización además de insistir que existían discursos postcríticos y, como en su caso personal, más interesados en las corrientes internacionales.

Debe precisarse que el período de posguerra no implica literalmente un cese de fuegos o un borrón y cuenta nueva. Dentro de la perspectiva política se inscribe como un momento de pacificación, que concierne al proceso que encaja en un nuevo marco de gobernabilidad, la desactivación de los conflictos armados internos entendidos como manifestación tardía de la Guerra Fría. En lo económico, es una época no exenta de la así llamada globalización de los sistemas de producción e intercambio.⁴ En las esferas culturales, creativas e intelectuales, apenas se intuye como un espacio simbólico donde el desarrollo de sus discusiones, y sus propios sistemas de definición, es necesariamente incompleto.

De acuerdo a ello, y volviendo a la discusión que nos ocupa, debo decir que, lamentablemente, la postura de la artista en mención fue rápidamente interpretada por un buen número de asistentes, especialmente centroamericanos que han vivido experiencias bélicas similares a la de Guatemala, como reflejo de una de las formas más acogidas para sobrevivir en nuestros países: *fingir demencia*. Sin embargo, al paso del tiempo, esta anécdota, lejos de quedar como un desencuentro de visiones -o ilustración de la evasión de la realidad- ha servido como punto de partida para aproximarse al tema desde otros ángulos y profundizar en las operaciones que se producen entre el arte y sus ideas. En la discusión del arte, aporta ciertos elementos para determinar cómo este período de posguerra también significa la cohabitación de más de una forma de entender e interpretar la realidad circundante sumada a la historia pasada y reciente. Más importante aun, otorga elementos para entender cómo los discursos de lo contemporáneo en Guatemala se están construyendo, precisamente, de una constante fricción y atracción entre cierto código ético -en sus diferentes matices y dosis de compromiso- y la seducción por lo global.

Ahora bien, hay que reconocer que en los últimos años, cuando este enclave ético ha comenzado a des-sentimentalizarse y a desacralizarse, que se abre la posibilidad de acceder a lo global sin desechar una visión crítica hacia lo local, responsable ante la realidad. Una de las obras que mejor lo definen es la del artista Aníbal López. Su obra *30 de junio* introduce a una figura sombría en la problemática estética: el ejército. Actualmente en la Bienal de Venecia, el texto de presentación de la obra de López, quien se identifica con su número de cédula A1-53167, dice así:



¿Un ejército como parte de un problema artístico? En Guatemala tan sólo esta pregunta trae a la mente aquel oxímoron que dice: *inteligencia militar*. En su contradicción encierra la sentencia de que este grupo humano regido por reglamentos, no es capaz del privilegio de la razón autónoma y sólo justifica su existencia en términos de agresión y el cumplimiento de los códigos militares. Si a esto añadimos que en Guatemala la imagen de la milicia tiene un significado exacto en la historia de los traumas de este país, comprenderemos que desestabilizar significados semejantes es algo que sólo puede hacerse desde una perspectiva de riesgo.

Sin embargo, hace algún tiempo el artista guatemalteco Aníbal López ha situado su obra en la posibilidad de eximir a ciertas palabras de sus representaciones usuales y a distancia de los contextos que producen sus significados, así como a destruir el status de los objetos, de las ideas como tal, de los significados como únicos, además de cuestionar insistentemente los límites de la misma obra de arte. Es por ello que, en esta acción, titulada *30 de junio*, el sujeto A1-53167 provoca una serie de situaciones cuyas condiciones lógicas ya no pueden considerarse exclusivamente como un ejercicio de crítica o denuncia de las acciones que un grupo de poder específico

realizó en contra de la sociedad civil durante los años de la guerra.

Para principiar, debe aclararse que esta serie de imágenes es el resultado de una acción que el artista realizó en la fecha que el título señala, la cual celebra con un desfile anual la existencia de la institución armada en Guatemala. La acción consistió en introducir de forma ilícita, sobre el camino que cruzaría el desfile, una estela de carbón que fue barrido horas antes al paso del desfile en un impresionante despliegue de subalternos enviados para desempeñar tal labor. El público que asistió al desfile no se percató de lo sucedido. El hecho quedó como un acontecimiento de *dominio militar*.

Semejante estrategia es, desde luego, romántica si queda atrapada en la anécdota subversiva. En tal sentido es importante considerar que el carbón es un material revestido de un código bien conocido por los guatemaltecos. Es un referente directo de las tierras arrasadas, los poblados que, detrás de las batallas y masacres perpetradas por el ejército, fueron quemados para no dejar huella de lo sucedido. No obstante, la estrategia del artista es, a partir de esta noción colectiva, un cambio de papeles en una *emboscada de lenguajes* diseñada por él mismo.

Es cierto que en Guatemala estas figuras seguirán conservando el equivalente del enemigo, el matiz del poder establecido, y el peso de la memoria en los acontecimientos históricos. Pero el artista, como ser independiente, se introduce a una crítica de lo que ya es una representación tradicional en el imaginario de los guatemaltecos y aborda un juego donde se destruye este monumento o alegoría para hacer algo nuevo. Conflictuando, problematizando sobre la tradicional noción de lo que es un grupo de poder A1-53167 invita como único público, precisamente, a ese grupo, que, además de ser observadores capaces de entender estos códigos, se hace actor de su propia deconstrucción.

Es así como esta acción de desmaterializar algo aparentemente inofensivo, nos enfrenta a nuevas paradojas y posibles lecciones. Pues, más que la documentación de imágenes de una estética impactante, el autor aborda el cuestionamiento de los *abusos de la memoria* - como diría Tzvetan Todorov - haciendo del arte un ente capaz de desmontar la complicidad con la cual construimos los valores y los monumentos que establecemos en nuestra cultura y sociedad. 5

El Préstamo es el título de otra pieza de Aníbal López que implica una trampa. Es la declaración de un robo, transcrita sobre un lienzo blanco y colocada dentro del marco de una galería de arte. Al entrar a este espacio, este cubo blanco des-sentimentalizado, aparece un desplegado que dice:

El día 29 de septiembre del 2000 realicé una acción, la cual consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola salí a una calle de la zona 10, paré a un hombre como de unos 44 ~ 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole: esto no es un asalto, es un préstamo, y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó Q874.35. Esta obra está siendo patrocinada por el hombre que fue asaltado, con lo cual se ha financiado las invitaciones, montaje y parte del brindis de esta muestra.

A1-53567/Guatemala 21/10/508 D.O.





Lejos de la frialdad de sus palabras, leer esta afirmación fue suficientemente capaz de llevarnos a la deriva emocional. Hace que una acción delinencial parezca algo respetable. De hecho, aunque el rótulo advertía que el dinero, producto del préstamo, había servido para comprar el vino de honor de la muestra, todos la recorrían con una copa en la mano, sin por un minuto tomar una acción de repudio, haciéndose cómplices del préstamo y, más bien, alimentando el silencio que encubría el hecho. Mientras existía un borde muy frágil entre la certeza y la duda de si realmente había llevado a cabo la acción, López nos acercaba de manera más efectiva a la realidad de este país donde las fronteras de la frivolidad y la ética se cruzan fingiendo demencia. Era una patada en el trasero, nos ponía frente al paredón o exponía a la luz de una lámpara imaginaria sobre nuestras cabezas de forma muy sutil, pero para proceder a un interrogatorio a la vez que prueba de nuestra integridad. Es obvio que la obra de Aníbal López parte de un material de carácter concentrado. Podría asegurar que son mentiras bien planeadas que tiran la verdad a la cara, en Guatemala como en cualquier otro lugar.

Ahora, quisiera hacer una rápida comparación de su efectividad con obras como la performance titulado *El Retrete*, que el artista Tommy García, presentó en el festival *Octubreazul*, llevado a cabo en el mes de octubre del año 2000, el cual utilizó como escenario al nunca mejor llamado *centro histórico* de la ciudad de Guatemala. Este festival fue propuesto como un homenaje desde la perspectiva de los jóvenes a la Revolución de Octubre del 44, la única fecha que suscita connotaciones de dignidad en el imaginario de los guatemaltecos. De entrada, esta performance me hace recordar aquello que dice Fernando Savater, *que quizá ya sólo se toman el arte verdaderamente en serio los bárbaros que lo proscriben, que se escandalizan ante él, que lo ven como una obscena amenaza, que odian y persiguen el desafío que les desespera.*⁶ Consistía en llevar un retrete a una de las avenidas más populosas y transitadas del Centro Histórico de la ciudad de Guatemala. Permaneció sentado durante una hora frente a los transeúntes y curiosos que se detenían a reír o a cobrar expresiones de indignación ante el artista que se atrevía a hacer público un acto íntimo. Tommy García es un artista joven. Esta es su primera incursión en la performance. Antes de esta obra, jamás había pasado por un taller de

arte. Al día siguiente, Tommy García aparecía en las portadas de los diarios y por más de un mes el suceso ocupó y desveló a reconocidos columnistas e intelectuales, que opinaron en torno a la performance y si debía considerarse arte o un agravio a *la decencia de los guatemaltecos*.

Una semana después *El Retrete* tomó un giro inesperado. Fue llevado frente al Palacio del Congreso donde se realizaba un paro, es decir una protesta pública de civiles contra la evidente corrupción del actual gobierno y sus legisladores. El artista, junto al grupo de personas que cargaban el artefacto, sin medir las consecuencias o estrategias predeterminadas, se situaron en la línea que dividía a los dos grupos de opositores. Quienes apoyaban al partido oficial inmediatamente reconocieron el retrete de Octubreazul, se alzaron en forma violenta sobre el mismo para dejarlo completamente roto. Con lo que no contaban es que el hecho adquirió una categoría de símbolo e ilustración de su intolerancia y, una vez más, fue motivo para ocupar las opiniones en las páginas de los diarios.

Comparando estas obras, y conociendo los antecedentes y distintos niveles de reflexión de cada artista, podría asegurar que sus praxis racionales y/o estéticas, que comparten espacio con lo cotidiano, coinciden en un logro: de proporcionar formas urbanas altamente significativas. Es obvio que la mayoría de ellas, son obras que no calificarían para ser expuestas en el espacio erotizado de los grandes museos. Pero, hoy por hoy, son espectáculos que logran acceder a un público variado. Si hasta hace poco nos quejábamos de la poca importancia otorgada al espacio artístico, aquí se introducen en forma clandestina al espacio público. En forma de psicodramas, vienen a alterar el orden del silencio. En un país con miedo de hablar se sitúan como importantes provocadoras simbólicas del *status quo*.

¿Son éstos Post Issues? Me parece que no del todo. Lo único *post* es ese espacio simbólico después de la guerra sobre el que estamos comenzando a armar cosas, a pesar de todo. Pero ello no significa entrar de lleno al reconocimiento de nuevos temas, es saber que hay un asomo de temas nuevos sobre un telón de fondo viejo.

Sin embargo, estamos en un momento clave, donde el lamento ya no cabe y comenzamos a proponer salidas alternativas. Me atrevería a decir que uno de los conceptos que podrían adoptarse, tomarse prestado, para nuestro caso y con su debida dosis de sospecha para no caer en normativas, es el llamado *regionalismo crítico*, acuñado por Alex Tzonis y Liliane Lefaivre en su ensayo *La cuadrícula y la senda*. (1981) La estrategia fundamental del *regionalismo crítico*, consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados de las peculiaridades de un lugar concreto.⁷ De la misma manera que el arte de Guatemala ha reproducido un *código ético*, de identificación de su contexto y los efectos de la situación sociopolítica sobre nuestras historias y psicologías, el *regionalismo crítico* podría venir a ser un complemento y estímulo al mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica y responsable. Obviamente, esto no se dirige a estimular estereotipos y nacionalismos o *las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos*. En general, es ubicar una postura, envuelta en la sensibilidad hacia lo privado como contraparte a los cambios acelerados y promiscuos de lo global. Considerando que nos encontramos en un momento post apocalíptico, donde todo se confunde, surge de manera frágil, incompleta, informada a medias, es considerar un momento de introspección, que nos permita digerir lo propio al mismo ritmo que antropogizar lo ajeno, para no llegar al punto de la indigestión, como diría Anabella Acevedo. * (espacios alternativos, ong's, etc.).



Todo esto me hace recordar lo que el escritor guatemalteco Augusto Monterroso dijo alguna vez, que nuestro nivel de conocimientos siempre ha sido del tipo *lacustre*, con muchas lagunas. Sin embargo, y a pesar de nuestras eternas quejas, el reto es considerar una forma distinta para llenar estas lagunas, a partir de nuestras propias discusiones y sin frustrarnos por no poder definir de inmediato nuestra incursión en los *post issues*. Es lo que cabe para ver nuestras células grises de *lo más policromas en las pantallas de las computadoras*.

1. Información tomada de diario El Periódico, *MP pide 30 años de cárcel*. Miércoles 6 de junio de 2001, Guatemala, p.2

2. Gustav Seibt. *Data Morgana. La megaexposición "Siete colinas" muestra la imagen premoderna de la sociedad científica Humboldt*, Alemania. Número 130, p.60

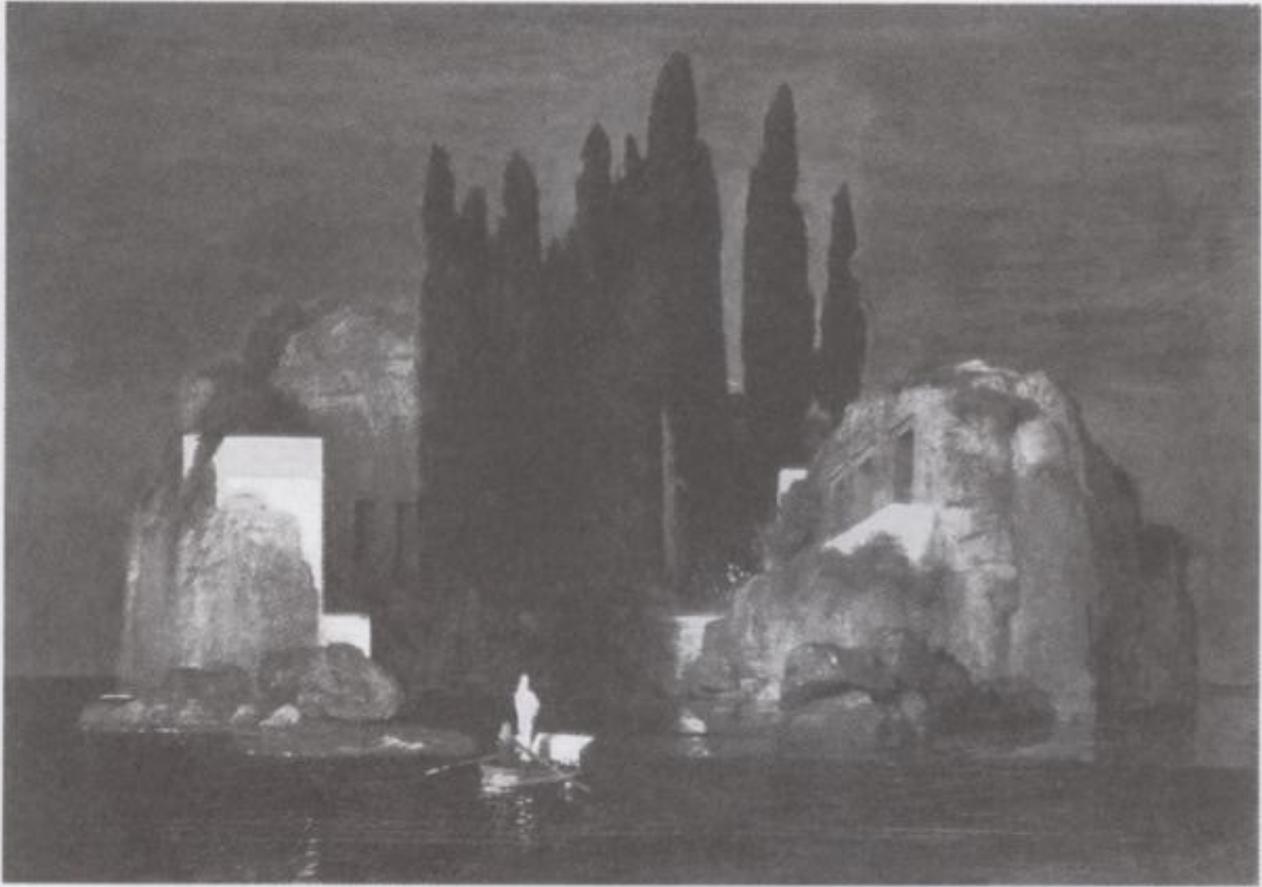
3. Edgar Gutiérrez. *Derechos Humanos y Sociedad Civil en la Difícil Transición Guatemalteca*, En *Guatemala: ¿oprimida, pobre o princesa embrojada?* Colección Construyendo la Paz, Fundación Friedrich Ebert Stiftung, Guatemala. 1997, pp.21, 22.

4. Lucy R. Lippard. *The Lure of the Local, Senses of Place in a Multicentered Society*. The New Press, New York, USA, 1997. p.9

5. Rosina Cazali. Texto de presentación de la obra del artista en el catálogo de la Bienal de Venecia, 2001

6. Fernando Savater. *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Tusquets Editores, España, 1993

7. A. Tzonis y L. Lefaivre son citados por Kenneth Frampton en su ensayo *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia*. En *La Posmodernidad*. Editorial Kairos, España, 1988, p.44



LA ISLA

Para Sergio Villalobos-Ruminott

Toda vez que cierro la palma, dejo caer una luz que se esparce figurativamente en un ritmo que presume de frase. Entre el ritmo matemático de los cuartos musicales, y el de la frase propiamente tal, hay una diferencia al menos. En los primeros sospechamos la unidad de un cuerpo en un tiempo, de manera aunque no ordenada, regular y fluida. En los segundos, el desprendimiento va a afectarnos como un desvanecimiento de la unidad primordial. En términos de la historia, los casos son públicamente conocidos: Robinson llega a la isla, se desarrolla, construye un reino. Finalmente, arriba al punto inicial del cual nunca salió. Y todo esto por obra del ingenio, la fabricación y los saltos del hombre aventurado.

En el segundo caso, Robinson le está llegando a la isla todo el tiempo. Incesantemente, insiste en ella, borrándola y tirándola por el abismo y los acantilados de su empresa. De esta manera, crece su desierto. A

Robinson le sale arena por la boca. Suda, cortándose con las piedras. Se pasea estertóreo, con los dientes relamidos por la sequedad. Sale del mar y camina por la orilla de la playa. Aquí, en la isla, llega a ver la posibilidad de la sobrevivida y se tambalea hacia ella. Cuando ya la alcanza, su sombra se va borrando en el nombre de los conquistadores. Llega a conducir un acto del cual no quedan vestigios, pero del cual sabemos por el nombre, que es aberrante.

Tenemos el gusto seco, una escena prófuga, ningún signo en la botella. Sin embargo, porque la botella está ahí, flotando, abrimos sus páginas e inspeccionamos de nuevo los signos. La premura de lo que se dice es más inminente. Se cieme un temporal. Un hombre se ahoga y usted continúa con el gusto seco. Se mete a la bañera. Empapado, se mira al espejo y se refriega la cara. No pueden ser sus sesos los que han quedado en los muros, pero lo son. Le ha dejado una herencia fabulosa a la familia Defoe. No se disculpe por los fracasos. Vuelva sobre su marcha, siga los pasos de las almas en pena: la botella, la isla y el mar.

"Querido Robinson....". Su hijo ya tiene la edad de la resignación. Porqué lo mandó en ese barco. Porqué no le advirtió. "Perdido. Perdido por una semana". El telegrama no puede ser más amargo. Pero la verdad es también otra: el hombre descubre una isla, y la isla se lo roba mar adentro. Le quita el aliento, lo separa del equipaje y de la edad.

Es otro día yéndose con el atardecer en el horizonte. Un ritmo endemoniado del viento, bota la esperma de su vela. La isla viene y va, comiéndole las piernas, la cara, las manos. Lo han encontrado. Lo han descubierto. Han leído el mensaje en la botella. Buscan los sucesos que lo acompañan. Descartaron la hipótesis del rapto y se preguntan ahora, por la magnitud de la herencia que se fue a pique. Todo hubiera sido perfecto: llegar al puerto, empezar a gastar un tesoro. "Hubiera sido perfecto", dice en voz alta. Excepto, excepto por esta isla y la horripilante tumba de mi nombre en ella.

Rodolfo Naranjo

Ricardo

∴



Epigramas con Cola

1

Bien sabía que el muchacho le había robado, mientras
El aún dormía. Ya conocía sus debilidades, pero la mañana
Era tibia y luminosa, el aire dejaba olor de limonarias desde
El patio y era tan espléndido el ladrón.

2

En el hermoso vigor de la juventud, Ricardo duerme
Después de haber amado al quinceañero Orlando, que
Insistió anoche para que se pasara a su cama y durmiera
Abrazado con él. Prometió que sólo quería besarlo, pero
Después sucedió todo lo demás, varias veces.

3

Cuando la necesidad barrió su cuarto con él,
Eduardo decidió vender su delicioso cuerpo,
Incluyendo el enorme pene oscuro, sobre el
Que brilla el glande rosado, como una joya.

4

Entre la correntada de gente, empujados por
Sus olas, Claudio y Heriberto se exhiben vestidos
De mujer; han esperado todo un año para alcanzar
Ese placer devoto, en las fiestas del Santo Patrono
De la Ciudad.

5

Va a los bares de la estación a buscar viejos
De mala paga, él, que durante el día atiende
Una pequeña sacristía y que en la noche con
Su gran pene, desgarrar.
Lo fascina esa aparente contradicción sagrada.

6

Apasionadamente las sabanas blancas conservan
Todavía la forma del cuerpo del muchacho que
Lo obligo a morder las almohadas toda la noche.

7

Claramente sabe que el cuerpo entero es el que piensa
Y desea los versos erigidos para otros cuerpos amados:
Mientras los escribe, se acaricia recordando al joven Nestor.

8

Debajo de la mesa, en el fondo del bar,
Se buscan las manos. Investigan y solicitan
La presa entre las piernas.
A Emilio no le gusta ese jueguito: siempre
Se queda solo después del tanteo.

Alfredo Barrera

Ganador del Concurso Literario 2002 de la Revista Ajiaco
Arkansas Tech University

9

Hizo falta que los amigos lo entrenaran para
Que aparentara cierta virilidad en sus modos.
Gran error fue hablar mal de los homosexuales
Sin saber que al dueño de la farmacia le gustaban
Los muchachos como él.

10

Un camión lo arrolló en la esquina de las Alvarado.
La bicicleta quedó a un lado y los lustradores le buscaron
Sexo, mientras tardaba la ambulancia.
Iba a un cumpleaños de locas vestido de gitana, muy de mañana.

11

Qué ingénuo fui de joven: me imaginé que
Después me libraría de ironía y lujuria.
Ahora, en la vejez, qué inconciencia creer,
Que sin ironía y lujuria puedo soportar los días.

12

Esa canción amada y olvidada hace tiempo
Tendría que recordarle lo que era entonces:
El enamorado muchacho de una noche; no
Este que ahora vende hasta las miradas,
Asqueado de regalarse siempre, para nada.

13

Hace años un hombre le compraba vestidos
de mujer y lo alquilaba en los suburbios paupérrimos.
Era un chavalito entonces. Cuando lo aborreció, no sin
Esfuerzo, cambió comercio y trabajó para el gobierno.

14

Las luces de la fiesta oprimen a Luis Alberto.
Tendría que haberle pedido al amigo que lo
Acompañara, pero sus propios celos lo tienen
Cansado; quisiera morirse y encontrar a otro
Que no los engañara, como hizo Roberto.

15

Avanzada la tercera edad, contempla lentamente a los
Estudiantes en bicicleta, y aprecia el volumen vehemente
De las piernas y cómo el sillín penetra entre las nalgas;
el pedalear indolente, voluptuoso, al salir del colegio.

16

Vas por las calles de una ciudad que no ha vuelto a ser
Tuya. Viejos desconocidos y jóvenes arteros te saludan.
Los amores que te dejaron en otros puertos, aquí también
Te ignoran para siempre. Aunque no valga, si algo de ti
Quedó en alguna parte, que no regrese a morir todavía.

17

Un temible asesino confeso, capaz de borrar a cualquiera.
A él lo invitaba a vinos, sonriendo y mirándolo a los ojos.
En la pensión, teniéndolo debajo, sudaba frío, temeroso
De no satisfacerlo.

18

Leves caen las hojas de azaléa sobre el piso:
Así se dejó acariciar, sin ceder su discreción.

19

No sé porqué me desvelo si quieres a otro, será
Porque alguien te escribió un epigrama mejor
Que los cien que te he leído yo?

20

Junto a las tapias del cementerio, donde crece
Entre las piedras canteras el culantro y el trébol,
Emigdio se le entrega totalmente a Julio:
No saben que allí se amaron generaciones de
Muchachos.
Corazones y penes cautivos quedan
Dibujados sobre el muro.

21

Fieles a la pasión entregada, a los besos y a los cuerpos
Incansables, deciden vivir juntos aunque el barrio los devore.
Saben que será un sacrificio el suyo, ofrecido a la vida.

22

Estas son las tumbas de Emilio y de Rodrigo.
Al salir de la cantina El Manguito, cayeron
Bajo el peso de las balas de un celoso.
El amor que se juraron uno al otro en el baño,
Les permitió morir sin miedo, como hipnotizados
Todavía cada uno por el cuerpo del otro.



23

Cuando su amante le pregunta qué es la poesía,
Claudio se olvida también de si mismo, perdido
En la belleza de Julio, que lo mira sorprendido,
Adivinando la eterna respuesta.
Es el colmo, piensa: belleza pregunta por poesía.

24

Es su única oportunidad de entrar en refriega,
Discusión y comercio con los hombres.
Se acalora con ellos, ante ellos, por ellos,
Por el robo, que secretamente agradece.
Nadie le hace caso de otro modo, porque
Es fea, fea, desde pequeñito.

25

Muchas veces la cárcel los juntó. Después
Nadie les ganaba en andar con hombres.
Viajaban vendiendo baratijas para saborear
Amores en todas las comarcas del país.

26

Consintió que Mauricio se quedara
Después de la vela: solo su espléndido
Cuerpo podía salvarlo de la ausencia
Del amigo, perdido un día antes.

27

Es el más amado, el más deseado
Y se queja sin embargo, porque
El torpe Leandro se acuesta con él
Por dinero únicamente.
Le duele esa indiferencia.

30

La mala fama lo persigue como una furia.
Nadie se atreve a dejarse ver con él.
Pero cuando llega la noche y consigue a
Alguien, en ese instante, logra olvidar la
Soledad y las humillaciones recibidas.

31

No es justo que el ardiente Emilio esté solo en su
Cama, consumido también por la fiebre de la gripe.

32

Llegan solidarias las imágenes al poema.
Y se van sin dejarse aferrar completamente.
Lamenta no lograr retenerlas, pero ya es mucho
Salvar algunas del viento que desteje sus días.

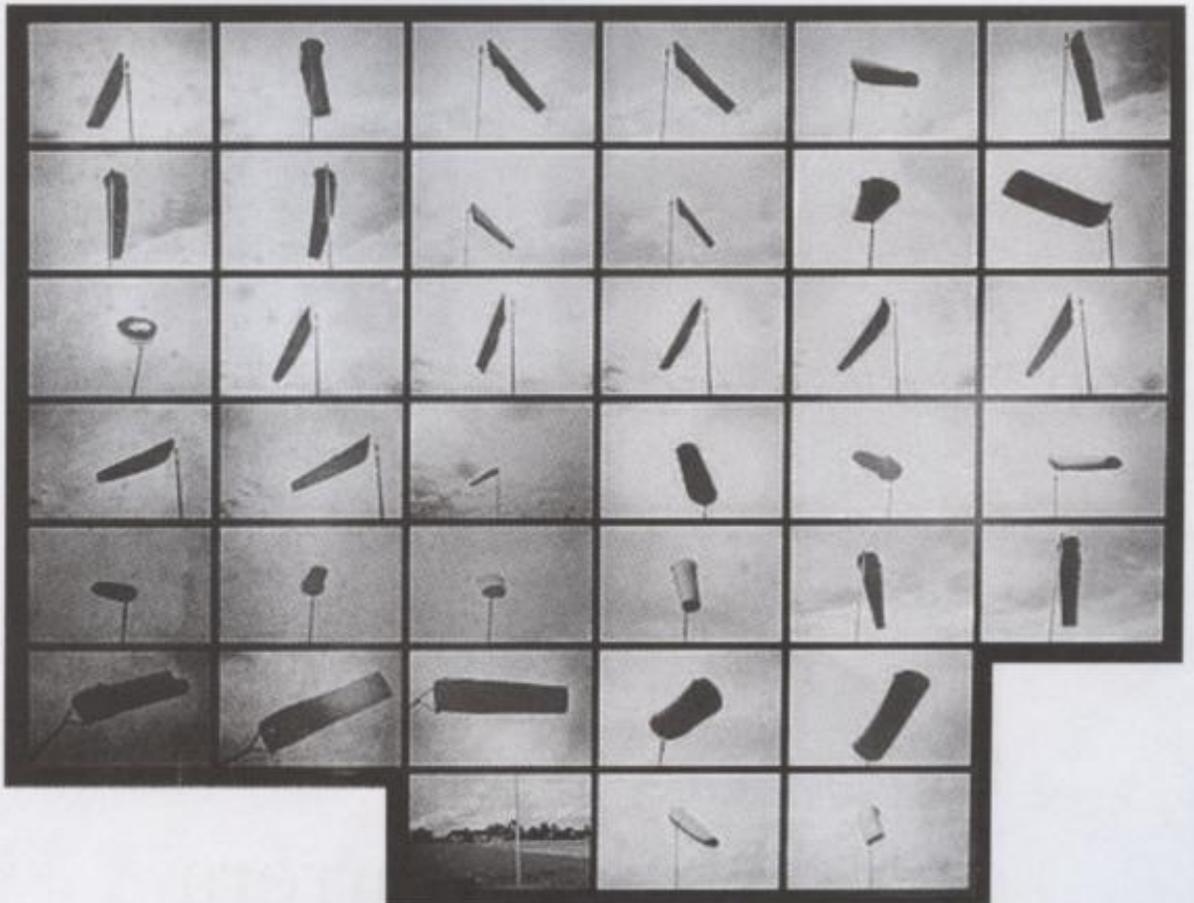
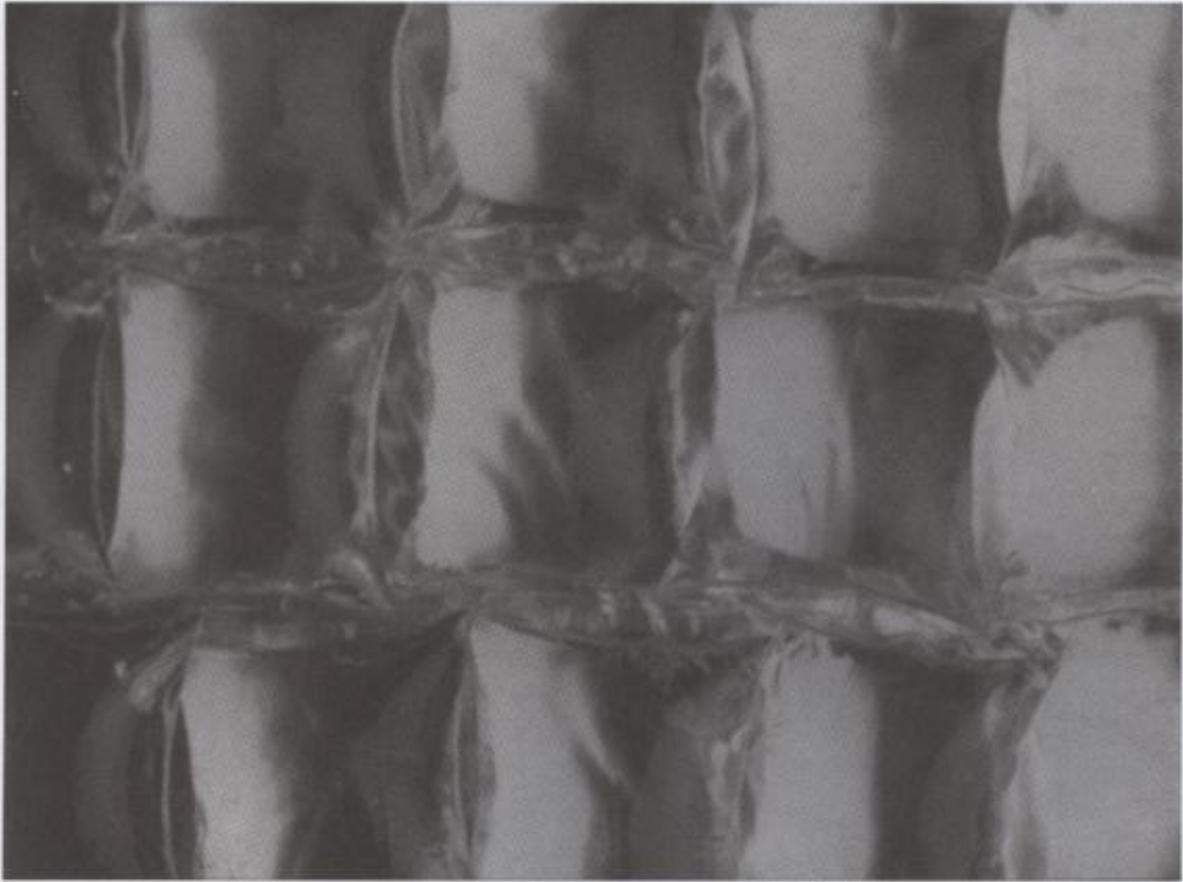
33

Años después de ese instante perfecto, recuerda
No haberlo visto nunca más.
Sólo la vaga imagen de un cuerpo luminoso
Regresa alguna vez a acariciarlo en la noche.

34

Después de haber soñado intensamente que
Retenía en sus brazos a un bellissimo muchacho.
Apenas despierto, no pudo evitar acariciarse,
Recordando el cuerpo amabilísimo
y la besada sonrisa.

Alfredo Barrera



Adrienne Samos

Good Morning Panamá

La década clave: Arte Panameño de los 90

Los años noventa en Panamá se enmarcan en dos acontecimientos trascendentales. Se abre la década con la invasión de Estados Unidos —que deja como saldo cientos de muertos, el caos social e institucional y el espinoso retorno a la democracia— y se cierra con la entrega oficial del Canal a manos panameñas. El trauma de la invasión, la caída de la larga dictadura y la disolución paulatina del enclave colonial fueron reavivando la vieja obsesión por definir los rasgos que constituyen la nacionalidad (léase realidad) panameña, pero ahora sin las pretensiones de homogeneidad que en el pasado frenaron la evolución del pensamiento crítico sobre el tema. Como nunca antes, el arte cobra un papel cada vez más importante en este complejo debate.

Una nación a la intemperie

Ya en el siglo XVIII había aflorado un progresivo sentimiento de identidad nacional, pero el oficio de puente interoceánico del mundo significó una carga desmedida para un país tan pequeño. De ahí su “inviabilidad nacional”,¹ que lo forzó a someterse a la voluntad de España, luego de Colombia y durante el último siglo, de Estados Unidos. Uno de los grandes retos de los panameños, entonces, es asumir el control eficaz del Canal y su compleja infraestructura sin la tutela de nadie.

Si bien es cierto que la visión que todo centroamericano tiene de sí mismo está condicionada en mayor o menor grado por la mirada prejuiciada del gran invasor del siglo XX, el caso de Panamá sin duda es el más palpable. La arrolladora frase “I took the Isthmus”, con la que se jactó Theodore

Roosevelt frente a sus opositores en el senado estadounidense en 1903, no fue una simple exageración. Encarnada en la Zona del Canal, que partió en mitad el país, esa presencia colonial fue paternalista en sus mejores momentos y casi siempre mutiladora y sofocante al punto de sacudir el conjunto de la nación.

Contrario al resto de Centroamérica, Panamá no ha estado signada por el espectro de terribles desastres naturales o guerras civiles, y sin embargo los panameños han sentido que viven en “una nación a la intemperie”.² A lo largo de toda su historia, la estratégica ubicación geográfica y la singular fisonomía del territorio han provocado drásticos altibajos demográficos y económicos que fueron configurando nuestra característica “cultura de mosaico”, compuesta por las continuas hordas de inmigrantes de todas las etnias y nacionalidades del mundo. Ello generó además, en los sectores populares y en la burguesía por igual, un sentimiento de total dependencia que se traduce en apatía cívica, oportunismo fácil y múltiples estrategias de evasión de la realidad, que también se hacen evidentes en el ámbito artístico.

Arte de los 90: ruptura y continuidad

Poco después del golpe de 1968, Omar Torrijos fue muy hábil en absorber a buena parte de los intelectuales de izquierda, otorgándoles el manejo de las entidades culturales y educativas que, no obstante, siguieron bajo la estricta vigilancia de la cúpula militar. Los 21 años de dictadura fueron polarizando al país en dos bandos: de un lado, los allegados al poder y quienes veían en este régimen populista el mejor bastión contra la elite burguesa y el imperialismo estadounidense,

y del otro, los opositores a la autocracia represiva y ultracorrupta. Las ideas y los ánimos exacerbados hicieron aún más difícil la creación y difusión de prácticas artísticas conceptualmente válidas y relevantes.

De vuelta a la democracia liberal y ante la gradual retirada de los norteamericanos, los panameños comenzamos a ver que los enemigos más difíciles de combatir no eran las tiranías de corte local y foráneo, sino los incesantes delitos y excesos cotidianos en el ámbito político y privado. Por otra parte, aquí y en el resto del mundo las grandes ideologías han mostrado sus pies de barro en la última década, lo que ha generado un creciente desasosiego ante los males insalvables que nos aquejan, como se evidencia en protestas públicas y espacios de participación ciudadana. También asoma en la obra inquietante de los mejores artistas panameños, casi todos menores de 50 años. Una experimentación cada vez más osada empieza a trascender la tradicional pintura de caballete, así como las convenciones técnicas y temáticas. En el arte de esta sociedad mercantil —cuya economía se asienta en el comercio, la banca, los seguros y el turismo— todavía escasean propuestas conceptuales en torno al contexto cultural y sociopolítico, pero como nunca antes se detecta un afán por descubrir los enlaces de la psique con la realidad concreta y por rastrear la propia identidad donde sea: en el pasado, en una comunidad marginada, en un objeto de consumo, en un letrado o en un gesto.

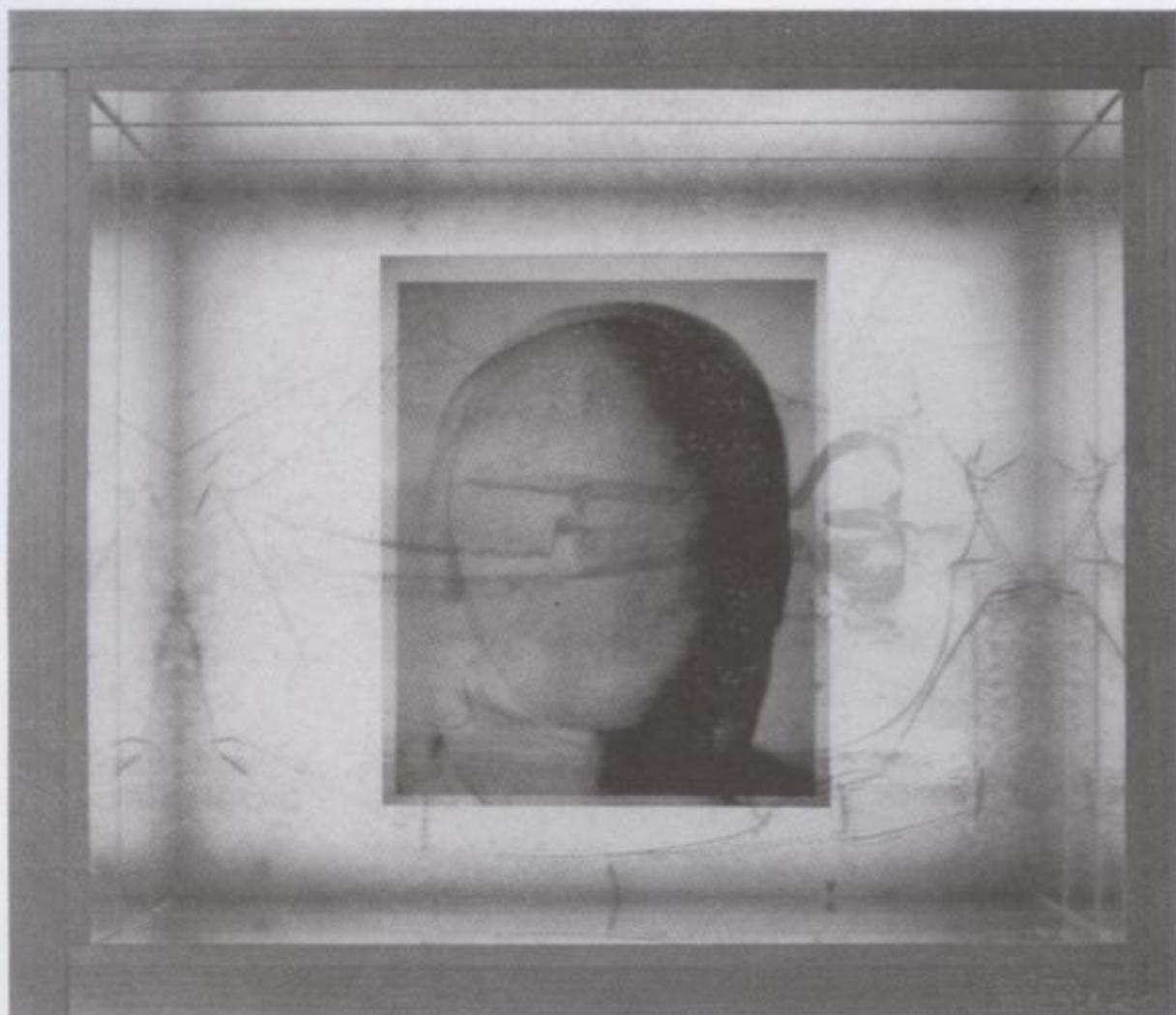
Los pliegues de la memoria individual y colectiva, la dinámica entre sexo y muerte, el autoexilio y la nostalgia del origen, las formas en que nos mira el extranjero, el cuerpo doliente como vehículo de expresión, el humor subversivo, o la sordidez en comunión con la belleza, son temas comunes a muchos. Pero por encima de todo, las obras de estos artistas (la mayoría de los cuales vive en la capital)

delatan una obsesión, consciente o inconsciente, con nuestra vital, moderna, polimorfa, muy caótica y muy caribeña cultura urbana, en paradójica relación con la sobrecogedora naturaleza del trópico. El motivo quizás radica en la magnitud de la situación que hoy enfrentamos los capitalinos. La Zona del Canal, gobernada por militares y restringida para los panameños, fungió como capital paralela a la nuestra durante casi un siglo. Panamá, estrangulada hacia el sur por el mar y hacia el norte por el enclave norteamericano, tuvo que crecer a lo largo de una estrecha franja, por lo que se ha poblado densamente de rascacielos. En los últimos años se nos ha venido abriendo todo ese mundo antes vedado —es decir un inmenso territorio boscoso y áreas con una arquitectura muy propia, llamada “canalera”— literalmente al lado de nuestra caótica aglomeración urbana. Ninguna otra metrópolis del mundo goza de semejante oportunidad, que a la vez implica un enorme reto: integrar al tejido urbano esos grandes espacios verdes tan cercanos a nosotros, pero de los cuales teníamos si acaso una vaga conciencia.³

Pero este interés por documentar aspectos de la plural idiosincrasia urbana también se debe al mundo globalizado. Una nueva generación de artistas locales busca alimentarse de las corrientes del arte contemporáneo y experimental fuera de las fronteras de Panamá.

Dos maestros

La obra de dos artistas que sobrepasan los 70 años, Guillermo Trujillo (n. 1927) y Julio Zachrisson (n. 1930), apuntan hacia las principales corrientes temáticas y formales de los artistas jóvenes de hoy: la realidad urbana, el omnipresente entorno tropical, la reinterpretación de técnicas aborígenes o tradicionales, la abierta sensualidad, el humor desenfadado y el cuerpo como





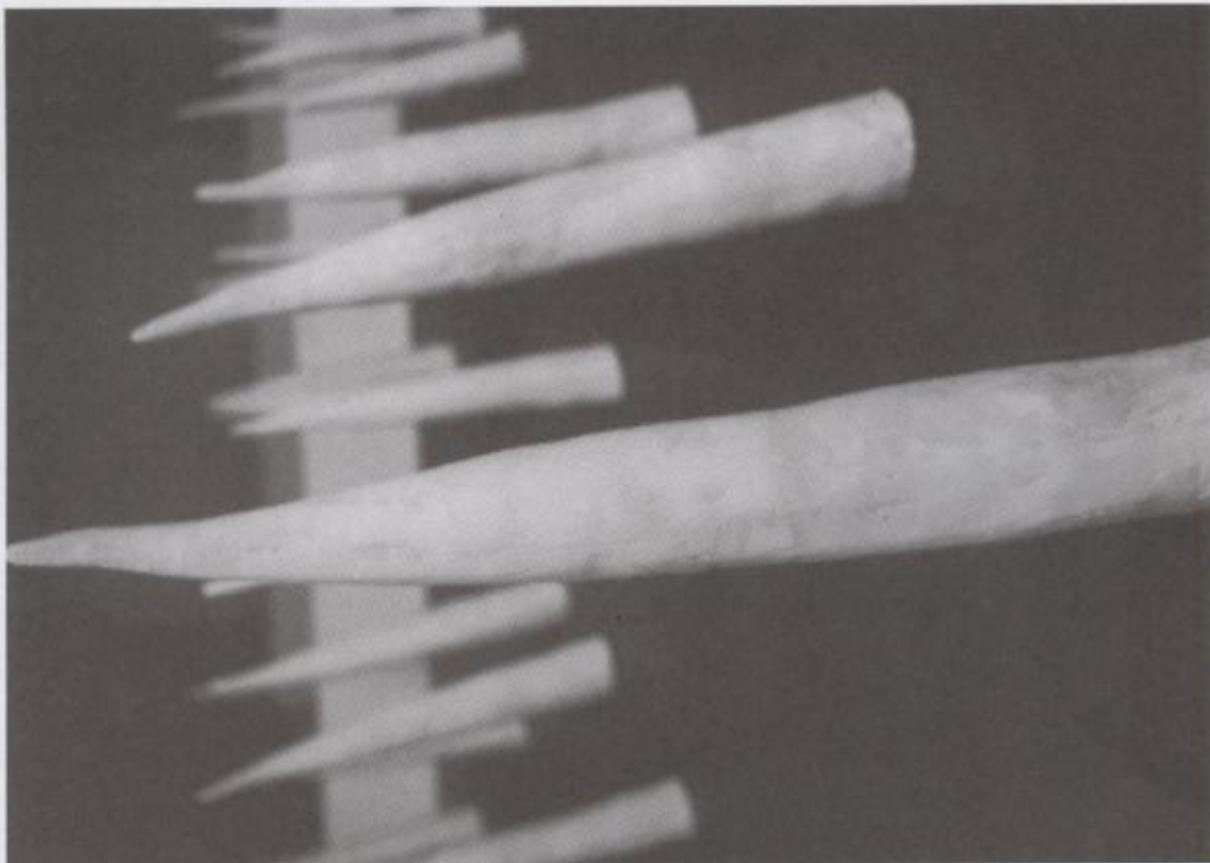
metáfora. En otras palabras, ambos maestros han practicado y predicado un arte que se enfrenta a la realidad panameña sin evasivas y con espíritu innovador.

Trujillo ha sido pionero en Panamá del grabado, la cerámica y la escultura en bronce, e incluso se ha destacado en un medio tan “femenino” como el tapiz, cuya técnica guarda relación con su pintura. Desde los 70 su obra se inspira en técnicas, ritos y motivos indígenas de Panamá, pero a los que da un vuelco radical, a través de un imaginario que proyecta la fauna urbana de Panamá mezclada con figuras de la mitología prehispánica y de una simbiosis del mundo animal, vegetal y humano. Sus cuadros hablan de la necia agresión del poderoso, pero sobre todo plasman el espíritu gregario que anima esta sociedad.

Por su parte, Zachrisson — estupendo dibujante, grabador y pintor— recrea un mundo grotesco y sensual, de un realismo descarnado y sarcástico. A pesar de que lleva más de 30 años viviendo en España, su arte logra transmitir el espíritu de los barrios populares de Panamá.

Y los que vienen después

El poder de las imágenes de Sandra Eleta (n. 1942), la fotógrafa panameña de mayor fama internacional, radica en su entrañable mirada antropológica, es decir, en la manera en que el gesto corporal revela alguna verdad del protagonista y su entorno. Eleta se toma el tiempo necesario para crear un nexo emocional entre ella, la cámara y el sujeto (que puede ser un niño, una familia o un pueblo entero, pero siempre provenientes



de las comunidades marginadas del país). Su testimonio más cautivante y exhaustivo fue el que dedicó al humilde pueblo pesquero de Portobelo, donde Eleta fundó un taller de costura enfocado en las tradicionales colchas zurcidas a retazos. En 1997, el artista colonense Arturo Lindsay (n. 1946) --quien muestra en sus propias instalaciones un vivo interés por sus raíces africanas-- redefinió el concepto y en el mismo espacio creó un estudio para la formación de artistas locales, cuya imaginería deriva del ritual congo.

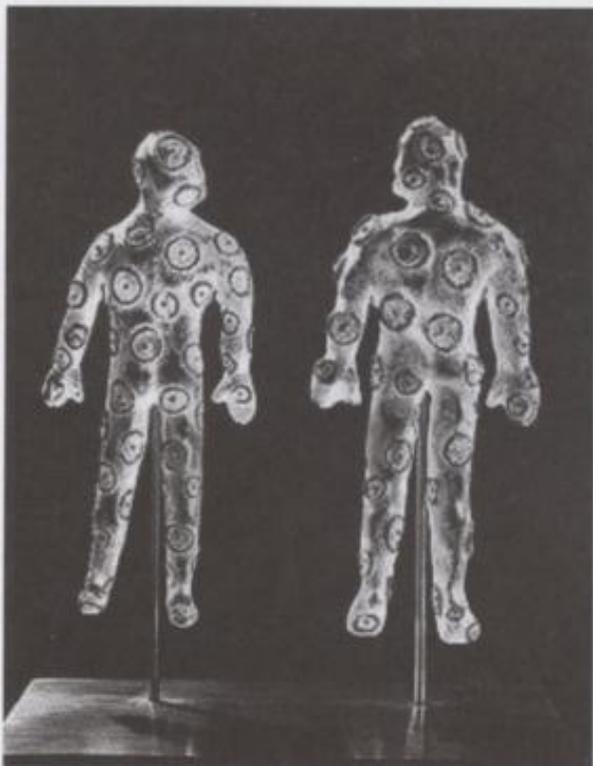
La gente marginada de Panamá también sustenta la obra de Brooke Alfaro (n. 1949), en especial los vecinos del barrio de San Felipe, el casco antiguo de la ciudad, donde vivió durante muchos años y donde regresa a diario. En sus óleos, y más recientemente en sus videos y esculturas, recurre a un humor cáustico y a bromas engañosas que subvierten las posibles interpretaciones de su arte. En sus personajes, a menudo inmersos en opresivos

e intrincados parajes marinos o selváticos, se observan desfiguraciones, una promiscua cercanía con otros, una languidez raída pero sensual y un cierto ritmo vital propio de quienes se resignan a sobrevivir día a día, fabricándose un concepto, diríase, cíclico del tiempo. Para sus videos Alfaro filma escenas en la vida de personas con quienes establece una relación de confianza; luego recompone los pietajes —incluyendo el audio, elemento clave en la estructura de la obra— de tal manera que se establecen simetrías y contrastes inusitados.

Haydée Victoria Suescum (n. 1961) reside hace años en Texas, pero se alimenta de la cultura vernácula panameña. En su caso la fuente principal proviene de signos, letreros y nombres que ostentan sitios populares urbanos, como el mercado público. Su trabajo revela la intención de captar, catalogar y confrontar figuras similares, opuestas o desiguales, en un juego de asociaciones visuales y mentales.



Las obras de Emilio Torres --quien se sirve de deshechos y de materiales sintéticos e industriales--, del ecuatoriano Fernando Toledo (n. 1962), de Guillermo Mezza (n. 1953) y de Tabo Toral (n. 1944) también denotan un sustrato claramente urbano. Mediante las infinitas variaciones sobre un mismo ícono --a la vez tótem precolombino, palmera, poste de luz y figura humana--, el trópico urbano protagoniza los cuadros de Toledo, quien lleva casi 10 años viviendo en su país de adopción y ha sido premiado en tres versiones de la bienal panameña. En cuanto a Mezza, su agudo sentido del humor y capacidad de síntesis formal lo convierten no solo en un pintor importante sino en el mejor artista de cómics de Panamá. Por su parte, Toral proyecta una agitación excitante con figuras enormes que apuntan a las sensaciones contradictorias que en él despiertan mujeres de diversas etnias y nticas entre las palabras y la realidad.



Al igual que Fajardo, la fotógrafa Iraida Icaza (n. 1952) reside hace muchos años fuera del país (primero en Tokio y ahora en Nueva York). Su trabajo se caracteriza por la sutil combinación de múltiples imágenes que revelan un agudo interés por el quehacer científico, es decir, por coleccionar y “diseccionar” fotografías, dibujos y objetos, y por la mirada concentrada, dirigida, precisa, que lo caracteriza. Las piezas de Icaza, que exploran las posibles simetrías entre el micro y el macrocosmo, la ilusión y la realidad, exigen ser observadas detenida y minuciosamente.

Mediante la recreación y ritualización de conductas y costumbres, la cultura popular de la urbe ha sido el enfoque de muchas de las propuestas de Humberto Vélez (n. 1965), el panameño que más ha trabajado con la apropiación de objetos, con el arte digital, la instalación y el videoarte. Sin abandonar elementos significativos de nuestro contexto sociocultural, sus obras recientes revelan la

voluntad de trascender el ámbito local para explorar las relaciones entre espacio, tiempo, emoción y lenguaje. Evidente en sus obras está el deslizamiento de significados y perspectivas, su recurso a una multiplicidad de objetos, técnicas y medios apropiados de los ámbitos tradicional y contemporáneo: letreros de neón basados en una notita que encontró en el ático de un viejo edificio, el viejo yate de la realeza británica encarnado en una gran piñata flotando en un mar de pastillas de menta, o traslúcidas y amorfas esculturas hechas con las bolsitas de aceite para cocinar que consume la clase más pobre, por nombrar algunas.

El trabajo de Vélez se muestra vecino a un grupo de artistas jóvenes panameños que comparten ciertos rasgos: rechazan la figura del artista que busca inspiración en la soledad su estudio, y en cambio favorecen el trabajo en conjunto (práctica inusual en Panamá), desarrollan una estética muy identificada con el paisaje urbano, la cultura digital y el diseño gráfico e industrial, e intentan subvertir las convenciones a través del juego visual y no de la denuncia sociopolítica. Entre ellos destacan el fotógrafo y escultor Ramón Zafrani (n. 1973), el videasta Jonathan Harker (n. 1975) y los fotógrafos Ramsés Giovanni (n. 1974) y Gustavo Araujo (n. 1965).

La obra de Araujo, ganadora de las pasadas bienales de Panamá y Centroamérica, desborda los límites tradicionales de la fotografía. Imágenes, a menudo contenidas en vallas, cajas o cubos luminosos, se convierten en piezas que redefinen el espacio que las rodea. Su larga experiencia en el campo de la publicidad y el hecho de que, como Araujo dice, vive en una ciudad "ferrada de letreros", han influido en su elección de los soportes. En su trabajo hay un rechazo casi total de lo estático. Las figuras están en movimiento o los objetos aparecen fotografiados desde

diversos ángulos y yuxtapuestos en grandes secuencias interrumpidas que con frecuencia captan los movimientos impredecibles del viento o del sueño, ambas fuerzas "mágicas" que irrumpen en la realidad cotidiana.

Zafrani busca reordenar y alterar las percepciones del espectador, por lo que el contexto espacial y corporal se vuelve tan importante como la obra misma. Sus esculturas y montajes fotográficos denotan una rigurosa atención en las propiedades físicas de los materiales: geometría, densidad, textura, capacidad para proyectar o absorber la luz, etc. Algunos de sus trabajos reinterpretan la forma en que miramos (o pasamos por alto) la cotidianidad más básica; otros diseccionan la experiencia del pasajero que viaja por las calles de la ciudad y que mira, desde la ventana del autobús o del carro, la incesante sucesión de imágenes de la urbe.

El resto de los artistas significativos de los 90 mantiene un lenguaje más autorreferencial, es decir, estrechamente ligado a la memoria íntima y al impacto subjetivo que ocasiona el entorno. Tal es el caso de Isabel De Obaldía (n. 1957), quien goza de reconocimiento internacional por sus esculturas en vidrio. Una energía intensa pero contenida y enigmáticas variaciones de textura, luz y color son atributos esenciales de sus piezas, que evocan cierta escultura precolombina. Hombres, bestias, guerreros, metates anatómicos, espíritus y bastones proyectan éxtasis y hierático silencio.

Tanto en pintura y dibujo como en escultura, Ana Elena Garuz (n. 1971) es gestora de abstracciones que representan, como ella misma ha dicho, "metáforas de un cuerpo ausente". Lo confirma el uso de materiales que semejan fluidos corporales y sus delicadas caligrafías con pelo. Su lenguaje, de una visceralidad inquietante, se ha ido depurando hasta transmitir una especie de ascética intimidad, una crudeza parca que evoca los "muros" de Tapies. Toda la producción de Garuz murmura la violencia y el dolor de los que tantos son víctimas, así como el angustioso sentido de impotencia de la propia artista.

También pueden considerarse metáforas corporales de diverso calibre las propuestas de las escultoras norteamericanas Lezlie Milson (n. 1958),

Donna Conlon (n. 1966) y Emily Zhukov, quienes residen hace varios años en Panamá. Milson reflexiona sobre la conducta humana, sobre todo entre los sexos, a través de sus "personajes" — largos pedazos de madera— a los que "hiere" con clavos, alambres, chuzos y cadenas. Mediante una experimentación tenaz y osada con materiales sintéticos como látex, papel o alambre, Donna Conlon explora, de manera orgánica y sumamente delicada, las contradicciones y los vínculos entre fenómenos significativos: la tradición y la modernidad, la belleza y lo efímero, o los mundos natural y artificial.

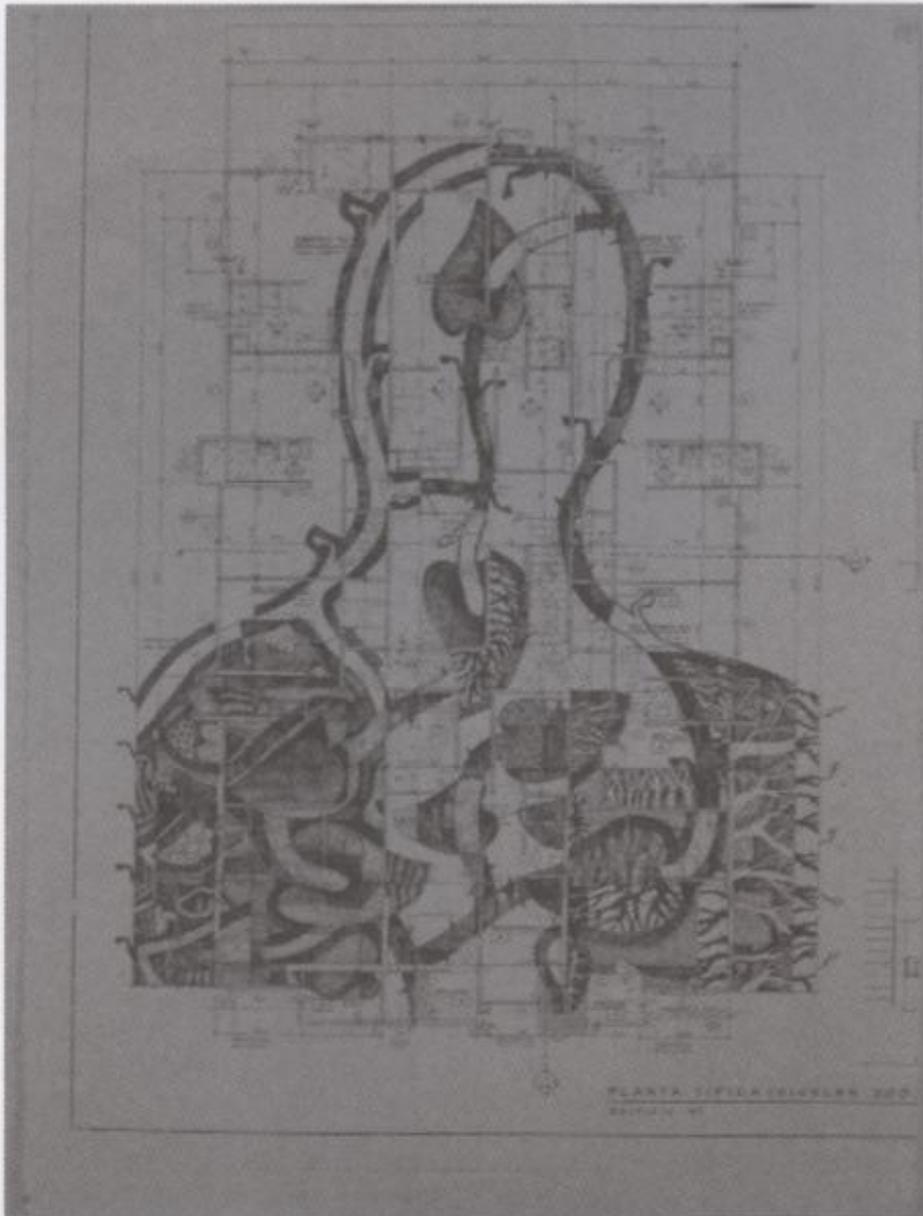
Esta década ha sido testigo de un cierto renacimiento del paisajismo, pero, como ha sido la norma en Panamá, el paisaje es tratado de manera muy subjetiva. De todos los "nuevos" paisajistas, quizás el más inquietante y secreto sea David Solís

(n. 1953), que vive en Francia desde 1975. Sus paisajes y bodegones de los últimos cuatro años susurran angustia, misterio y lirismo herido. La preocupación más genuina por rescatar los valores espirituales de la tierra se encuentra, significativamente, en el interior del país. El recurso de varios artistas de la Península de Azuero —cuya figura dominante es Raúl Vásquez— a un lenguaje específico confirma la existencia de la llamada Escuela de Azuero: la influencia de cierta pintura de Oaxaca, texturas densas y terrosas, formas inspiradas en una cosmovisión telúrica.

Pequeños oasis

La obra reciente de todos estos artistas demuestra que si bien los 90 no generaron movimientos de vanguardia como otros países de la

región, provocaron un gran salto cualitativo. Sin embargo, queda mucho por hacer. A pesar de que en Panamá se han organizado exposiciones de buena factura todavía no se ha ejercido la curaduría en el sentido contemporáneo del término: desafiar concepciones obsoletas y la función misma del arte, resaltando aspectos significativos de la realidad actual a través de la exhibición y relación de trabajos de artistas jóvenes de edad, pero sobre todo de mente. Ello se debe en parte a que Panamá no cuenta con espacios que acojan en forma sistemática las expresiones menos complacientes del arte actual. Las galerías y los museos privados rara vez se atreven a exhibir obras no convencionales debido a la falta de expertos en arte contemporáneo y a la percepción de que los espectadores y coleccionistas locales



son demasiado conservadores. Para colmo, el Estado nunca ha ofrecido una sólida educación académica, mucho menos de vanguardia. El Instituto Nacional de Cultura es un elefante inflado de burócratas con poco presupuesto y nula eficacia.

En medio de este desierto institucional, en 1992 se creó la Bienal de Arte de Panamá bajo el auspicio de la Cervecería Nacional. Este acontecimiento se ha convertido en nuestra ventana para apreciar el devenir del arte joven hecho en Panamá y por panameños en el exterior. Su incuestionable valor se fundamenta en el manejo profesional de todas las etapas, bajo la dirección de la historiadora del arte Mónica Kupfer.

También vale mencionar la existencia, desde 1993, del suplemento dominical **Talingo**, de **La Prensa**, el diario de mayor circulación nacional. En un país sin bibliotecas o librerías bien dotadas y donde la crítica casi no existe, **Talingo** ha ido conquistando una posición sólida que le ha permitido convertirse en foro y espacio para debatir y analizar distintas facetas de nuestra realidad sociocultural, así como provocadoras manifestaciones artísticas de Panamá y del mundo.

En nuestro país no han germinado grupos empeñados en apoyar el mejor arte local, como ha sucedido en Centroamérica. Aquí perduran los gremios mediocres cuyo único motor es la autopromoción. No obstante, como apunté más arriba, se percibe una creciente solidaridad entre ciertos artistas jóvenes, ya sea con trabajos en conjunto o asistiéndose y asesorándose mutuamente. Además, dos nuevas entidades sin fines de lucro —la Fundación de Arte y Cultura y la Fundación Arpa— se proponen trabajar por la promoción y curaduría del arte contemporáneo, entre otras cosas.

En resumen, la década que acaba de pasar, si bien no generó movimientos de vanguardia como otros países de la región, ha significado un salto cualitativo para el arte en Panamá. Sin embargo, el gran cambio tendrá que verse en el futuro. Este país, que acoge una extraordinaria variedad de etnias, religiones, lenguas y culturas, evidencia asimismo una desconcertante pobreza creativa en la mayoría de los estratos de la sociedad. El menosprecio y la ignorancia sobre nuestra identidad plural son generalizados. Urge, pues, en primera instancia: combatir la excesiva centralización del poder estatal para que cada comunidad se compenetre con su patrimonio, preservándolo e innovándolo; organizar exposiciones de vanguardia que inciten a la reflexión; promover la educación del arte contemporáneo y el rigor investigativo en todos los campos, y fomentar los debates interdisciplinarios. En la medida en que los panameños superemos los obstáculos que nos mantienen aislados iremos

adquiriendo una visión más lúcida e integral de nuestra realidad y así podremos reinventarnos continuamente por medio de un arte efervescente y transgresor.

Adrienne Samos

¹ Diógenes de la Rosa, "Comentarios", en **Visión de la nacionalidad panameña**, varios autores, *Ed. Instituto de Estudios Latinoamericanos Avanzados, Panamá, 1991*, p. 54.

² Hernán Porras, **Papel histórico de los grupos humanos en Panamá**, edición de la Junta Nacional del Cincuentenario, Panamá, 1953, p. 105.

³ Como sostiene el arquitecto Alvaro Uribe, la integración de la antigua Zona del Canal a la capital es un reto que hoy solo puede compararse con el que enfrenta Berlín desde la caída del Muro. Para un análisis del efecto socioeconómico y urbano que tuvo el enclave colonial de la Zona en la ciudad de Panamá, ver el ensayo de Uribe **La ciudad fragmentada**, Ediciones Formato Dieciséis, Panamá, 1989.



“El brindis”

Para Javier Vallecillo.

Qué puede esperar de la vida una pobre muchacha de Campania, campesina, labriega, aldeana, vecina de una ciudad tan próspera como Pompeya?. Yo amaba a mi ciudad, aunque fuera ingrata y egoísta y solo me ofreciera el trabajo de criada de las patricias romanas, de las matronas esposas de los senadores, prestamistas, comerciantes y militares de alto rango.

Así que cuando me vi las tetas grandes, las caderas firmes y redondeadas, entornando el culo bien parado, decidí irme de puta. No quería para mí, el destino inminente de mi madre de morir con las manos callosas por el duro trabajo con la azada ni la piel arrugada por el inclemente sol del campo. Las jornadas al aire libre son terribles, cuando sopla el siroco del Tirreno revolviendo la arena que traen los vientos del desierto africano, hasta los pájaros caen asfixiados, es el estío y todo en Agosto se calienta como un horno, las cigarras se quedan pegadas en los troncos secos emitiendo sus postreros y desmayados chillidos.

En ese año del 79 después de Cristo, rigiendo el emperador Tito, Pompeya era el centro de veraneo de los ricos, con sus 20,000 habitantes que arrojó el último censo, bien podía darse el lujo de tener instalado un buen putero. Ahí quería llegar, establecerme con mi poca ropa, un par de sandalias, algunos artículos de tocador, polvos y maquillaje egipcio y comenzar a culiar.

No llevaba ninguna recomendación, en el campo nadie lee ni escribe un pergamino, de modo que me recomendaría mi propio cuerpo con su timbre de voz cálido y la mirada entre serena e inquisidora de mis ojos grandes almendrados.

El lupanar está ubicado en la vecindad del mercado, de día es infernal el tráfico de los carruajes, que pasan traqueteando sobre los adoquines, rechinando con ruido insoportable los ejes de sus ruedas de hierro, a eso agréguele la vocinglería de los vendedores de viandas, artículos y servicios.

Me llamo Lesbia, como la novia del poeta Cátulo. Cuál novia?, el pendejo cree que a punta de poesía la va a conquistar. La madrota me recibió de excelente humor, me condujo entre las columnas del peristilo, al atrio que se abría en el centro de la casa dejando entrever el cielo, ahí esperé que me asignaran mi cubículum.

Que yo sepa en nuestro medio ningún arquitecto ha construido un prostíbulo, esta casa adecuada para tal fin perteneció a un noble romano empobrecido que cayó en la necesidad de venderla y como toda casa pompeyana que se respete está centrada en su interior, afuera solo se disponen las cuarterías para el comercio y los negocios, el resto de las dependencias corresponden al triclinium o comedor, el área para reunirse llamada tablinum, el umbral, limen y los dormitorios, cubículum que en nuestro caso especial deberían llamarlos coitículum. La decoración estriba en frescos y mosaicos, en el vestíbulo representan al perro guardián, en el comedor imágenes frutales y piezas de cacería, en los dormitorios escenas eróticas.

Las muchachas, es decir mis compañeras putas, (rechazo la palabra ramera, extravagante término que suena a vendedora de ramas), pidieron a la Madame pintar en el dintel de las puertas, escenas de su especialidad: sesenta y nueve, el muy latino cunnilingüis, armas al hombro, el misionero, salto del tigre, collar de perlas, chorreadito de candela, en fin los platos más populares del menú sexual, para publicitar sus ventas y hacer marketing.

Yo como novata no sabía a qué dedicarme, en el vasto juego del erotismo, poco conocía sus reglas y combinaciones, apuradamente me había desvirgado un joven pastor de Pestum, la floreciente colonia griega, llena de mancebos bellos. Sin embargo la experiencia fue sosa, sin ningún encanto, como cualquier polvorón de gallo.

No sabía exactamente lo que quería, pero estaba segura al menos de lo que odiaba: las panzas y papadas grasientas de los políticos cebados como cerdos, calcos fieles del cuerpo de Trimalción, gruñendo con gruñidos de chanco en el banquete que describe Suetonio en el Satiricón.

Los consejos de Flavia, la doncella morena llegada de Herculano o Stabias, avivaron como el aire al fuego nuestra amistad: no te enamores ni te dejés preñar, después de la cópula ponete en la vagina, gasas finas de lino embebidas en vinagre de vino rojo pompeyano, su acidez neutraliza rápidamente los espermatozoides que quieren entrar al óvulo.

Si de escoger se trata, te recomiendo a los adolescentes púberes que vienen por primera vez a meterla en el burdel. Son los chicos plásticos de Roma, los niños bien del Area Sacra

Argentina o de los palacios entre los pinos del Janiculum, hijos de papá, cargados de denarios, loquitos por echarse su palo inaugural .

Tratálos con paciencia y cariño, acariciálos, no los espantés como acostumbran las putas veteranas y depravadas. Sé suave, dulce, candorosa, acordate que la cochonería está de moda desde que el Emperador Adriano, se cogía a su favorito, el bitinio Antínoo, hasta que lo convirtió en Dios. Hacé campaña para que aumenten nuestros clientes, frutita del Vesubio.

Aquéel horror me agarró roleada, cansada de toda una noche de cogedera. El volcán del cono perfecto, emplazado en el bellissimo golfo de Nápoles, comenzó a retumbar, arrojando una densa capa ardiente de cenizas, piedra pómez y escorias, que ocultó al sol. Un torbellino de gases venenosos expandiéndose a gran velocidad intoxicó a miles de ciudadanos. Desde la orilla del mar, Plinio, el joven historiador contempló el trágico espectáculo y lo describió. En dos días fue cayendo y formándose un manto de cenizas de seis a siete metros de espesor sobre las sesenta y siete hectáreas de nuestra querida ciudad.

Yo me quedé dormida en mi cubículum, sin poder brindar nunca más a ningún cliente una hermosa copa de vino rojo pompeyano, ni exponerle con genuino orgullo que las muchachas de Pompeya, culiaban rico.



David Ocón.

Carne Oscura

Entre Las Piedras

Si soy incapaz de nombrar la textura de la noche, no voy a intentar describir su piel. Casi siempre o siempre que un hombre se acerca a otro hombre, a distancia prudente desnuda su estrategia. Busca desembarcar en la playa abierta, para así ganar de él una palabra y, luego alejarse.

Juntos caminamos, ávidos de escondite, hasta llegar a un jardín de piedras húmedas y gigantes.

Fueron pocos y tantos movimientos, gestiones de trascendencia inmediata: mi dedo índice bajó el bikini y liberó, aunque tarde, su trozo de carne como acordeón.

Entonces fue mi mano instrumento de su plenitud, se alargó su pene hacia mi vacío, como barco que se lleva a la boca...

Luego presuroso dijo:
-mira, mira...

Y una ola desde adentro de su cuerpo se rompió en mi corazón.

Después me incorporé y, al regresar, ambos seguimos sobre la arena los pasos de un cangrejo hacia la inmortalidad y, el aburrimiento.

Hector Avellán

Tríptico Hydra

dibujos victor hugo

Preámbulo Romantique

Románticos Somos... ¿Quién que Es, no es romántico?

R.Dario

Apliquemos el martillo sobre las teorías, las poéticas y los sistemas. ¡No hay reglas ni modelos!

V.Hugo

El triunfo del Romanticismo en Francia no pudo ser más espectacular y performático. Rubén Darío, escribiendo sus **Teatros**ⁱ desde Santiago de Chile, lo relata así:

Hernani fue la primera batalla de los románticos contra los clásicos. Es de recordar lo que refiere Gautier, el fiel discípulo de Hugo, de aquellas verdaderas luchas en el teatro, de los chalecos rojosⁱⁱ de los partidarios del gran novador y los dientes quebrados de los que, prevenidos con sus llaves, preludiaban las silbas.

*Cuando **Hernani** apareció, ¡que silbas! Sólo pueden compararse a las que escarnecieron a **Ruy Blas** y **Los Burgraves**. Mientras los partidarios de los clásicos hacían de las suyas con las obras nuevas, con sus burlas y sus explosiones en los estrenos, Gautier, Vacquerie y Pablo Maurice combatían, y Ponsard se reía por lo bajo...*

La silba era la gran arma de los enemigos del romanticismo.

Una noche, en el estreno de una pieza de Augusto Vacquerie, Monsieur de Champfleury se levantó de su asiento, y con la mayor exaltación exclamó, señalando a uno de los que silbaban en un palco:

-¡Ved ahí al asno!

Así comenzó el romanticismo, oponiéndose a los antiguos sostenedores de la escuela clásica, y,

como campeón invencible, Victor Hugo...

***Hernani** apareció poco después de que el lápiz rojo de Monsieur de Martignac, a la sazón Ministro, había marcado con el estigma de una censura vulgar y meticulosa el drama de Hugo **Marion Delorme**. ¡Ah! Pero mientras se prohibía **Marion**, el poderoso novador estaba forjando **Hernani**. Ya se veía el chispear de la fragua y se oía el martilleo del titán.*

.....
Ello sucedía el año de 1830.ⁱⁱⁱ

*En febrero del mismo año se efectuó la gran lucha, reventó la bomba, se estrenó **Hernani**.*

Los contrarios hicieron provisión de papas y limones. La bizarra legión, cuyo general era Hugo, tenía divisas rojas, valor indomable, cabeza y puños excelentes.

Así fue que cuando los silbidos comenzaron y en el escenario cayeron papas y limones, hubo mandíbulas rotas, ternos callejeros, pugna completa. Y al fin quedaron vencedores los románticos.

¡Que tiempos aquellos!^{iv}

Realmente aquella tumultosa e inolvidable noche del estreno de **Hernani**, imaginada con emoción por Rubén, no era la "primer batalla de los románticos contra los clásicos", sino más bien, la culminación del triunfo del Romanticismo.^v Las melencidas tropas de Hugo comandadas por el entusiasta y extravagante Theophile Gautier, terminaban a golpes lo que algunos años antes, en 1827, el mismo Hugo había instigado en el prefacio de su drama histórico **Cromwell**.^{vi}

En aquel manifiesto de **Cromwell** se hacía un llamamiento a la revolución artística y se proclamaba el Romanticismo, según dice la

leyenda.^{vii} Tres años después y casi coincidiendo con la revuelta victoriosa de **Hernani**, la realidad, una vez más, imitaría al arte cuando explota la Revolución de Julio que llevaría al poder a la nueva clase burguesa europea y que Delacroix pintara con tanta disposición e ingenuidad.^{viii} Pero quedémonos en el Prefacio-manifiesto de **Cromwell**, allí Hugo, quizás con Shakespeare en mente, exigía la liberación de las restricciones impuestas por las normas y preceptos del Clasicismo, que regían inflexiblemente en Francia desde el Renacimiento. “Regla en la literatura, en los modales, en el peinado...”.^{ix} Hugo abandona todas aquellas reglas, que arraizadas en Aristoteles, separaban a los distintos géneros literarios. Se pronuncia por la reunión de los mismos. Mezcla lo épico y lo lírico, lo trágico y lo cómico, lo grotesco y lo sublime. Y no se detiene allí. La emprende también contra la separación del idioma en culto y bajo. “No más palabra noble ni palabra villana”- decía Hugo. “¿Y ahora: ¿quién podrá defendernos?”- decían los respetables académicos o “rodillas” acusándolo de ser el “Atila del lenguaje francés”. Y nadie podía defender ya a los neoclásicos y sus adictos a la regla. Había nacido una nueva sensibilidad Romántica. “El arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos”.^x Hugo, sin querer queriendo, se convirtió, a partir de **Hernani**, en el “*eco sonoro*” de la nueva sensibilidad, misma que aún resuena en nuestros días..

Esquematicemos esta revolución artística nacida de la revolución francesa misma, y estudiada por Darío en la *Historie du romantisme* de Theophile Gautier, con las palabras de A de Gilbert^{xi}: “Surgió la escuela romántica con Víctor Hugo, sin sujeciones ni tiranías, francamente hermosa, llena de defectos, con todas las condiciones de la juventud, expansiva y arrebatadora...”. El joven y exacerbado Yo romántico, portador de la nueva sensibilidad era uno egocéntrico, que proclamaba a gritos su autonomía y su originalidad. “¿No hay reglas, ni modelos!”- decía categórico Hugo. “Mi literatura es mía en mí; quien siga mis huellas perderá su tesoro personal...”- diría luego Darío.^{xii} Se

proclamaba, por fin, la Libertad. La Libertad Absoluta. El Inconsciente será un océano en donde vivirá el capricho, la fantasía, la imaginación, la evasión, la emoción ante “el espectáculo multiforme de la naturaleza y su inmenso misterio”, lo irracional, lo visionario, lo sobrenatural, lo desmesurado, lo íntimo, la anarquía. El Arte Puro. (Lo contrario a la norma clásica en sus diferentes encarnaciones. Lo contrario al orden, la razón, el recato, la lógica y la geometría euclidiana.)

Todo escanciado con melancolía medieval y cristiana^{xiii}; por la esfíngica y esbelta Madame Lamort.

I

La Fiesta del titán

En la historia del mundo, pocos astros tienen tanto brillo como este que luce París. Este genio ha dicho: “El gran pelago, es Homero, el gran latino, es Juvenal, el gran italiano, Dante, el gran inglés, Shakespeare”, y yo agregó, el gran francés es Víctor Hugo.

Rubén Darío

El Último poema de Víctor Hugo

Víctor-Marie Hugo (1802-1885) fue como Rubén Darío un niño prodigio.^{xiv} El “Niño sublime” francés, al igual que el “poeta niño” nicaraguense, comenzó a escribir versos desde temprano para jamás parar. Padecieron ambos de una profunda metronomía.^{xv} Nacido en Besançon un 26 de Febrero de 1802 y muerto en París el 22 Mayo de 1885, Víctor Hugo se convirtió en el escritor más importante y mejor conocido de todo el siglo XIX. Era el “reinado de Hugo, emperador de la barba florida”.^{xvi} Titán sin par en todo el mundo occidental.^{xvii} “Nuevo Mesías”- lo llamó Darío (que a su vez lo sería de la lengua española). En toda Latinoamérica se deja sentir su influencia renovadora. “Francia aparecía para nuestros libertadores literarios como la patria de una revolución que debía cumplirse en los pueblos americanos. Lo francés era lo opuesto al

retraso español^{xxviii}. Hugo era entonces Francia. Un día en sus urdimbres oceánicas del exilio descubrió las razones del Momotombo *colosse chauve et nu*, y desde entonces el roce con Darío fue instintivo y constante.

Líder indiscutible del movimiento Romántico francés, Víctor Hugo fue, además del autoproclamado profeta y vidente del Progreso y de Francia, un poeta fundamental de su lengua, dramaturgo y teórico revolucionario, novelista épico, periodista polemizador, orador impulsivo y atronador, exiliado político, camaleón político que terminó al final de su carrera como radical, artista plástico casi desconocido, diseñador de interiores japoneses, padre amoroso de cinco hijos, abuelo "gruñón y sensible", amante incansablemente infiel, y, como si no bastara con todo eso, medium capaz de hablar con Dios, el Océano, la Muerte, Shakespeare, el Marqués de Sade, Juana de Arco, Mozart, Virgilio, Dante, Cristo, Judas, algunos ángeles, el león de Androcles y también con Titine, su amada y extrañada hija.

**Salud, genio inmortal; salud,
profeta,
a cuya voz sonora y prepotente
tiemblan los opresores en sus tronos.
¡La gran idea de tu justa fama
revertera en mi mente
y con ardor mi corazón inflama...**^{xix}

La tierra del viejo Nicarao te saluda con los claros clarines visionarios y las trompas de oro de nuestro émulo perfecto.

La conmemoración del bicentenario de su nacimiento ha despertado el fervor y la fanfarria en el mundo francófono. ¡*Chez Hugo!* No ha muerto el titán. Francia y especialmente París despiertan y se maravillan nuevamente de la magnitud del **genio sobrehumano y sublime, que canta, que protesta, que crea, y que redime.** ¡Victor Hugo Vive!. Como vive su sueño en la CEE y su Euro^{xx}. El célebre difunto se levanta como un Lázaro en éxtasis.^{xxi} "¡Este rejuvenecimiento de un cadáver es sorprendente!"- dijo él mismo en algún lado de

Los Miserables. Se desempolva ahora el mito y de nuevo ruge su voz terrible y sonora. Ego, Hugo. No importan las dudas al respecto de su grandeza.^{xxii} El *fiat* huguesco vuelve a brillar impoluto. De nuevo termina el exilio.

Las celebraciones, que incluyen ediciones masivas de y sobre Víctor Hugo, conferencias en La Sorbona, puestas en escena de sus obras, exposiciones de sus dibujos y objetos, seminarios diversos, y hasta la controvertida publicación de **Cosette, o el Tiempo de las Ilusiones**, apócrifa segunda parte de Los Miserables^{xxiii}, fueron inauguradas en París por Jack Lang, ministro de Cultura, quien pidió a los maestros que leyeran a Víctor Hugo en sus aulas. Después leyó un pasaje de **Chatiments** a los alumnos del liceo D'Alembert, recordándoles los fuertes compromisos sociales del poeta de Besançon.^{xxiv} "Hugo luchó siempre contra la pena de muerte, pena que aún se aplica en los EEUU y en la China"- comentó Lang a los alumnos.^{xxv} "Hugo, hay que recordarlo siempre", - como lo reafirmó Darío - "interpuso su influencia en donde quiera que hubo un condenado a muerte".^{xxvi} Lang lo ha vuelto a recordar en un momento clave para cienos de prisioneros sauditas en Guantánamo. Y qué mejor manera de celebrar a un poeta como Hugo que leyéndolo desde el turbulento y unipolar ahora.

Para hacerlo sobrarán las oportunidades. Ya Hugo en su natural desmesura había publicado en vida 10 dramas, incluyendo los seminales **Cromwell** (1827) y **Hernani** (1830); 18 libros de poesía^{xxvii}; 9 novelas entre las cuales destacan demasiado obviamente **Notre Dame de Paris** (1831) y **Los Miserables** llevadas al escenario^{xxviii} y a la pantalla hasta la saciedad, incluso por el siniestro Walt Disney^{xxix} (que se rehusó a dar crédito a Víctor Hugo); e innumerables discursos, textos críticos y polémicas periodísticas. Sus *Œuvres Complètes*, incluyendo libros póstumos, consta de 45 volúmenes, grandototes como el libro de Beteta, y de miles de páginas cada uno. Sólo Kim Il Sung o quizás Lenin podrían, en otras circunstancias, haber escrito tanto. Ante tal magnitud el reto conmemorativo era y es

inmoderado. Pero se ha aceptado con decisión. A partir del año pasado son innumerables las nuevas ediciones de sus obras. Como innumerables son las nuevas biografías y los estudios sistemáticos de su obra inmensa.^{xxx} Así tenía que ser.

II

Sembrando Rosas bajo el inmenso roble

...con Hugo fuerte ...
Rubén Darío
Cantos de Vida y Esperanza

"Y siempre la vasta sombra hugueana por todas partes..."- escribe Rubén Darío, que sabía también del "gran sol de Hugo"^{xxxii}, mientras navega en un flamante y elegante vaporcito, sobre el brumoso y romántico Rhin^{xxxii}. Víctor Hugo sería omnipresente para el nicaraguense que al igual que "tantos y tantos... por todas partes, y sobre todo en Portugal y en la América Española, (habían) sido inficcionados por Víctor Hugo"^{xxxiii}. Rubén sintió aquella sombra huguesca desde niño y supo pronto de su vastedad y frescor. Siempre lo cobijó y siempre lo iluminó.

Tanto sus obligatorios y rebeldes detractores nacionales: "Lo atacamos- parodiando a Heine- de ser un zenzontle nicaraguense en la barba de Víctor Hugo"^{xxxiv}; como sus detractores gratuitos y falsarios del exterior: "La ignorancia de Darío era casi absoluta; apenas distinguía un coche de una casa y no percibía diferencia de un cuadro a una oleografía. Su bagaje literario se reducía a Víctor Hugo que era su maestro y su Dios; no conocía cosa alguna fuera del gran poeta"^{xxxv}, reconocen sin cuestionamientos la importancia fundamental de Hugo para Darío.

Al relatarnos su primer viaje a Managua, en el Amelia, otro vaporcito ni tan flamante ni tan elegante, Rubén recuerda que "ya había ... leído a Víctor Hugo y la leyenda/ que Squire le enseñó...". Se refería nuestro poeta a la leyenda

del Momotombo relatada por Ephraim George Squier y reelaborada, para inmortalizarla líricamente, por Víctor Hugo en **La Leyenda de Los Siglos**, "ese orbe constelado, vario, profuso y estupendo"^{xxxvi}.

Donde y como precisamente leyó Darío a Hugo pareciese ser una enigma aún. Debió ser en León, con alguno de sus mentores liberales, quizás con José Leonard, quien lo inició en el estudio del francés.^{xxxvii} O, como lo señala Charles Watland, a través de la obra del ecuatoriano Juan Montalvo, su más importante influencia entonces, y quien "admiraba ardientemente" a Víctor Hugo.^{xxxviii} Lo cierto es que Darío admiró desde temprano a Hugo a quien volvió el paradigma del Poeta. La gloria, la fama y la dimensión "universal" del poeta francés le garantizaron al nicaraguense un norte para sus esperanzas creadoras. Son muchas las evidencias que prueban la temprana lectura Hugo. El poema **Tu y yo**, publicado en *El ensayo* de León el 1 de octubre de 1880, muestra ya, según Erwin K. Mapes, una imitación, "fidelísima en la forma", del poema **Les Djinns** de Hugo. El poema **A Víctor Hugo** de 1881, en donde Darío saluda la "justa fama del genio inmortal... del profeta (de la) voz sonora y prepotente", demuestra un conocimiento general de la obra del poeta francés. Finalmente, también de esta época temprana, el poema **A Máximo Jeréz**, leído en la velada fúnebre celebrada el 13 de Noviembre de 1881, es donde Rubén menciona por primera vez una obra de Víctor Hugo^{xxxix}: "...Tu nombre, patrio amor crea/ Porque tu nombre, ¡Jeréz!/ Infunde con altivez/ En nuestra humilde pobreza,/ Fuego del alma francesa/ Rayos del Noventa y Tres...". Pudo, pues, Rubén haber leído a Hugo, tanto su poesía, novelas y dramas, aun estando en León.

A finales de 1881 con 14 años de edad y con la promesa de conseguir que el gobierno enviara "a España, por cuenta de la Nación, al inteligente joven Rubén Darío, a fin de que obtenga una educación que corresponda a las elevadas dotes intelectuales que ya revela"^{xl}, se traslada a Managua. No iba a obtener la soñada y merecida beca. Pero si obtendría una



educación digna de sus elevadas dotes intelectuales. La consiguió a punto de desvelo en la recién fundada Biblioteca Nacional.^{xli} "La mejor de toda América Central"-señala Sequeira. Allí encontró Rubén a Víctor Hugo de nuevo y de seguro. Allí encontró Rubén, entre sus 5000 libros fundadores,^{xlii} 16 obras del poeta francés.^{xliii} De inmediato refresco su influencia, se maravilló nuevamente y más de sus descubrimientos estilísticos, de sus "antítesis peregrinas, de sus metáforas inauditas"^{xliii}, de la desmesura de sus hipérbolos, de su variedad estrófica, del su uso de metros impares.

El 82 fue un año singularmente hugueano para el joven Darío. Lo inicia leyendo en el Palacio del Ejecutivo su "larga serie de décimas, todas ellas rojas de radicalismo antireligioso, detonantes, posiblemente ateas....(que) causaron un efecto de todos los diablos".^{xliii} Darío quien relata la anécdota en su Autobiografía la termina viendo "moverse desoladamente la cabeza del presidente Chamorro"^{xliii}. En aquellas décimas juveniles y eruditas de **El Libro**, escritas a finales de 1881, Darío demuestra una vez más sus lecturas frecuentes de Hugo. Sus referencias al "apostol bendito, (al) pensador, de **Hernani** inmortal cantor y de Guernesey proscrito", como sus alusiones a las "páginas encendidasde **Los Miserables**" así lo atestiguan.^{xliii}

La goma moral del incidente congresal se la quitará Darío con Rosario. Entre caricia y bellaquerías bizarras con la hembra amada, con la garza morena junto al xolotlan, Rubén olvida sus décimas incendiarias y promete maridaje a la dama. "Ujum".

No fue así. Pocos meses después, como Jason el argonauta, Rubén, con una pequeña ayuda de sus amigos, rompe su promesa a la fogosa y trémula Emelina. " ¡Espera, espera!"- le dice y se embarca hacia El Salvador, en lo que será el primer viaje de nuestro poeta errante. La cabanga canalla de hembra la ahoga ahora el adolescente Darío con vino, novias ajenas e inapropiadamente presidenciables y Víctor Hugo. Mucho Victor Hugo.

Conoce entonces al joven poeta salvadoreño Francisco Gavidia (1864-1955).^{xliii} "En América se está en la era de Hugo, emperador de la barba florida, y Gavidia lo conoce más que todos en Centro América. Su fino oído ha percibido en el verso alejandrino francés una armonía más rica, que procede del ritmo más cambiante como efecto de la diversa posición de los acentos y de la movilidad de

la cesura.... Rubén lo escucha con la atención que le merece un suceso extraordinario".^{xlix} El encuentro será bombástico y pokemónico para las letras españolas. Jorge de Campos lo compara "con aquel otro en que Boscán y Garcilazo tratan de que la métrica italiana suavice y dulcifique la poesía castellana medieval".^l

Lo que Gavidia y Darío trataron fue "la reforma métrica de la poesía castellana".^{li} Dejemos que sea nuestro poeta el que relate aquel encuentro:

Fue con Gavidia, la primera vez que estuve en aquella tierra salvadoreña, con quien penetré en iniciación ferviente, en la armoniosa floresta de Víctor Hugo, y de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar mas tarde^{lii}.

La influencia de Hugo comienza entonces a hacerse claramente perceptible. Hugo comienza, poco a poco, a encarnar la poesía. La "...copa de oro inagotable, llena del celeste licor...". Regresa, pues, a Nicaragua embebido ya de galicismo mental. Modesto Barrios entonces director de la Biblioteca Nacional lo busca y lo nombra su asistente con la única y sagrada obligación de leer^{liii}. Rubén cumple y lee y escribe textos como "**El Último poema de Víctor Hugo**", publicado en **El Porvenir de Nicaragua** a fines de diciembre de 1884. Allí Darío comenta y elogia "**La Dirección de los Globos**", último poema del "cantor del progreso universal; apostol de la buena doctrina". Darío se sorprende nuevamente ante "los versos de oro" y las "metáforas de hierro" del "pontífice inspirado", del "patriarca sublime". Finaliza Rubén aquel pequeño texto hagiográfico con las siguientes palabras: "Cuando el poeta muera, el mundo estará de duelo. El ha sido el representante de Dios en los modernos tiempos, como los antiguos profetas lo fueron en el pasado".

Un año después Rubén está, con el mundo, de duelo y sufriendo "el enorme dolor de no volver a escuchar la palabra de fuego".^{liii} Revisa entonces el croquis de Gautier^{liii} y escribe para Hugo y como Hugo. Emocionado al conocer la terrible noticia de la muerte del maestro, esculpe su **Victor Hugo y la tumba**^{liii} que "algunos críticos consideran (...) la primera tentativa de Darío por adaptar el alejandrino ternario de Hugo al español...".^{liii} La tumba se rehusa a recibir a Hugo y busca el apoyo

del Universo *Hydra*. Pregunta a los vientos. Cuestiona a los astros. Pregunta a los volcanes, Cuestiona al oceano insondable. Y Todos responden lo mismo: ¡Que no muera! El titan ha de sobrevivir...

Y sobrevive en la poesía de Darío. **La Cabeza del Rawí y Ali**, están marcados claramente por la seña y la saña de *Les orientales* de Victor Hugo. De hecho todo **Epístolas y Poemas** (1885), su primera y accidentada colección de poemas, está impregnada del espíritu y de la figura de Hugo. Mapes, Watland, y los demás investigadores darianos esclarecen la clara deuda de Darío con Hugo.

A Chile Rubén Darío entra de la mano de Hugo. En "la expresiva crónica que *El Mercurio* [de Valparaiso] publicó para presentar al forastero" se lee, entre los méritos de Darío, lo siguiente: "...ha traducido en verso castellano el último poema de Víctor Hugo titulado *El primer día de Elciis*, traducción elogiada en términos altamente honrosos para su joven autor por el eminente poeta centroamericano don Francisco Antonio Gavidia, miembro correspondiente de la Real Academia Española".^{lviii} Silva Castro en su detectivesco trabajo de ¼ de siglo **Rubén Darío a los veinte años**, siguen encontrando la huella de Hugo a la par de la del nicaraguense. Hablando de Emelina, novela en la cual participó Darío de una manera tangencial, el investigador chileno afirma lo siguiente: "Pero de pronto, en el capítulo IX..., titulado *Tito Matthei*, descripción espiritual y fantástica de París, como trazada por quienes lo soñaban y no lo habían visto aún sino en artículos y, sin duda, a través de Victor Hugo, una nueva mano aligera el curso de la narración. Darío ha llegado."^{lix} Y en su defensa de Pedro Nolasco Préndez, acusado de plagio, Rubén recurre a Hugo como ejemplo de legitimización del canibalismo. "... ¿No es de una misma mina extraído el hierro de la lanza de Hugo y el de la flecha de Campoamor?- se pregunta Darío y luego reflexiona y se vuelve a preguntar- " ¿... Quien es dueño exclusivo de ideas originales actualmente? Si en el gran Hugo se ven ideas enteras de poetas antiguos; si en Shakespeare se ven figuras idénticas y expresadas, en ocasiones con los mismos epítetos de Teócrito...."^{lx} Tendrá en Santiago y ya como reporter de *La Epoca*, la oportunidad de asistir a las presentaciones de la Divina Sarah Bernhardt, entre las cuales está para su deleite **Hernani**. La emoción de Darío ante la Bernhardt quedó registrada en Teatros, serie de artículos recientemente recobrados para nuestro deleite por el profesor . Penetrará, pues Rubén

en la floresta de Hugo nuevamente. A. de Gilbert sustituirá a Gavidia. "Mozos muy jóvenes, con sólo un año de diferencia en la edad, los dos estaban enamorados del arte y de lo bello, del azul, como empezaron a decir siguiendo a Victor Hugo, que para ambos era maestro...".^{lxi} Lo leerán completo de nuevo. Lo someterán a revisión, lo reinterpretarán a las nuevas luces finiseculares del Parnasianismo y el Simbolismo, que para Rubén son continuación y refinamiento de Víctor Hugo.

Azul... su "pequeña obra primigenia de 1888, libro emblema del modernismo, está saturado del poeta francés. "La mayor parte de las imágenes de **Azul...** - afirma E.K. Mapes- corresponde al tipo empleado por Víctor Hugo, es decir, sirven para desenvolver el pensamiento". Norbert Bertrand-Barbe en **La Perspectiva Política de Azul...**, aporta nuevos diálogos entre Darío y Hugo y sostiene que el cuento emblema del libro, **El Rey Burgués** se inspira en *Un voleur à un roi*^{lxii} de Victor Hugo, en donde "aparece prefigurada la arenga del poeta al rey burgués"^{lxiii}. El título mismo del libro fue, según sus dos primeros prologuistas, de la Barra y Valera, sugerido por Hugo y su sentencia "*L'art c'est l'azur*". Darío prefiere otra génesis al afirmar en su autobiografía que desconocía la expresión, pero si conocía aquellos versos de **Chatiments** en donde Hugo se despedía "*Adieu patrie Azur!*"^{lxiv}.

Tras **Azul...** fue para Rubén Centro América y Stella, hermana de Ligeia, en efímero talamo salvadoreño. Y de pronto el sueño solicitado a todos los dioses se hace realidad: Europa y París, su ansiada y querida París. Allí su cicerón será Sawa, a quien Víctor Hugo había besado en la sien.

Después será Buenos Aires^{lxv} y **Profanas y Los Raros** (1896). En ambos libros estará presente Víctor Hugo. El libro de poesía será el último libro de Darío en que, según algunos especialistas, se sienta la influencia directa de Víctor Hugo. Sin embargo en las mismas *Palabras liminares* Rubén Darío dejará claro que Hugo siempre estará presente como símbolo. Y en el tropel vibrante de los centauros paganos hay también un eco de Hugo: En "*L'ábime*", último poema de **La leyenda de los siglos**, como lo señala Bertrand-Barbe, "El Hombre" dialoga con personificaciones zodiacales, que son las mismas que en "*El coloquio de los centauros*". Y ama Rubén los deliciosos alejandrinos de Hugo a través de todas sus prosas. Y en **Los Raros** encontraremos al gran poeta francés desde el frontispicio mismo del libro con su simbología zodiacal proveniente de "*Le satyre*", el poema más famoso de **La leyenda de los siglos**,

hasta las cuatro apariciones de Víctor Hugo en los textos dedicados a De Lisle, Moreas, D'Esparbes, Augusto de Armas y Eugenio de Castro.^{lxvi}

Y en **Cantos de Vida y Esperanza** (1905) Rubén sigue proclamando su genealogía: con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo. Y en **El Canto Errante** (1907) junto con Hugo el grande se encamarará en el *vieux Momotombo, colosse chauve et un...*

III

Hugo Visual

La imaginación es la inteligencia con una erección.
Victor Hugo

Una tarde fría y lluviosa de 1904 Rubén Darío llegó a la plaza des Vosges. Allí en el antiguo Hotel de Rohan-Guéméné, en un apartamento del segundo piso había vivido y trabajado durante 16 años, de 1832 a 1848, Víctor Hugo. Allí gracias a los esfuerzos incansables de Paul Meurice, discípulo y amigo del poeta, estaba ahora la **Maison de Víctor Hugo**. Llegaba Rubén a "observar si había fieles en el templo". Lo hacía a menudo, como ritual. Esta vez sí sus palabras quedarían grabadas en un pequeño homenaje visual al maestro polimórfico: Chez Hugo.

Rubén describe el museo, se detiene en las curiosidades atesoradas con cariño casi obsesivo por M. Meurice. No encuentra la muela de Hugo, pero sí sus cabellos. Blondos, luego oscuros y finalmente blancos. En las vitrinas: "la casaca de académico, la de par de Francia, una *casquette*, un bastón riquísimo, en cuyo estuche se lee esta dedicatoria: *Benito Juárez á l'illustre Victor Hugo*." Mas allá en una mesa: "cuatro tinteros y cuatro plumas: de Lamartine, del viejo Dumas, de George Sand y del dueño de casa". Revisa luego nuestro poeta las medallas, las cartas autógrafas "de hombres históricos", las "numerosas ilustraciones de Rochegrosse, las de Boulanger, las de J.P.Laurens". Ve con detenimiento las fotografías de Nadar y los retratos pintados por Leon Bonnat. En fin: "Toda la enorme iconografía hugueana".

La antecámara china, diseñada por Víctor Hugo para complacer a su amante perenne Juliette Drouet durante su exilio en Guernsey fascina a Darío.^{lxvii} Hugo, recuerda Rubén, "chinizaba y japonizaba aun antes que los Goncourt". El nicaraguense se regocija, pues, ante la chimenea decorada por Hugo, se transporta con la "muchedumbre de panneaux coloreados y dorados de modo hábil y pintoresco". "Son caprichos de mandarín, visiones chinescas, animales fabulosos, fragmentarias

pagodas, inauditos dragones, cómicos personajes del Imperio Celeste, flores raras, juegos decorativos e líneas y de figuras..."

Pero lo que mas llama la vista de nuestro poeta es la obra pictórica de Hugo, "las concepciones gráficas del altísimo poeta de Francia":

"Es en los dibujos, es en el Víctor Hugo pintor en donde se completa la personalidad portentosa del rimador formidable y profético. Solamente en Turner, en Blake, en ciertas cosas de Piranesi, se percibe la cantidad de ensueño y de misterio que en las visiones manifestadas por Hugo en tales páginas de un "romanticismo" eterno y trascendente. Ruinas, fantásticos palacios, orientalizaciones fastuosas y miliunanochescas, construcciones extrañas que son como amontonamientos simbólicos, cielos funestos, claros de luna ilusorios, concreciones de nocturnos espantos, deformaciones de sombras y estallidos blancos e luces, abracadabrantes arquitecturas, resurrecciones del pasado y suposiciones del porvenir, el ensueño, la pesadilla, el horror, lo grotesco y lo arabesco, lo incognito del arte, está revelado en las realizaciones pictóricas del prodigioso Padre."^{lxviii}

Hugo había sido bastante reservado con sus dibujos, a los cuales siempre considero una obra menor en relación a sus obligaciones literarias y político-sociales. "Nunca me hubiese imaginado que mis dibujos atrajesen la atención", declara en una carta y luego "estas mediocres líneas a lápiz y a tinta grabadas sobre el papel de una manera mas o menos tosca son realizaciones de un hombre que tiene otras cosas que hacer". Aún así autorizó reproducciones litográficas de algunos de sus trabajos (como el de **John Brown en el patíbulo** (1854) reproducido por Paul Chenay) y en 1862 publica un álbum de paisajes con u y y en 1862 publica un álbum de paisajes con una introducción de Theophile Gautier. Este último álbum resultó ser un fracaso comercial pero llamó la atención de figuras como los Goncourt y como Philippe Burty que calificó los dibujos como un "cambio revolucionario en la sensibilidad artística" de la época.

El año de 1888, cuando Rubén publicaba **Azul...**, y tres años después de la muerte de Víctor Hugo, se realiza la primera muestra de dibujos del poeta visionario en la Galerie Georges Petit. La exposición, organizada por el infaltable M. Meurice e inaugurada por el Presidente de Francia, condujo eventualmente a la fundación en 1903 de la Maison Víctor Hugo. Allí en las salas de aquella residencia se exhiben 500 dibujos del poeta, que son los que Darío observa en cada una de sus visitas al sitio sagrado.

Sorprende la reacción de nuestro poeta ante la obra visual de Víctor Hugo. La capacidad perceptiva y valorativa de Darío lo coloca al lado de un pequeño grupo de apreciadores de esta faceta creadora de Hugo, entre los



cuales estuvieron Van Gogh, Henri Focillon, Picasso y Andre Breton, quien lo unge, después de profílicarlo, como uno de los precursores del surrealismo. La obra pictórica del poeta francés, recordemos, languideció después de la bulla de la inauguración en 1903, durante décadas en las salas de la *Maison*, ajena absoluta a los críticos y a los artistas de la época. No es sino hasta los años de los 60 de siglo XX que se reúne una comprensiva selección de su obra pictórica para publicarse, y será hasta la siguiente década, en los 70, cuando empiecen a organizarse las primeras exhibiciones serias de su monumental obra artística.

Si bien es cierto que Víctor Hugo no es el único caso de poeta que se dedique seriamente a la plástica, tan solo habría que recordar a Baudelaire, Gautier, Blake, y aca a Martínez Rivas, el caso de Hugo es bastante singular. Empieza a dibujar bastante temprano. Será si cuando sea exiliado en la década de los 50, cuando el dibujo tome una importancia singular dentro de su obra inmensa. A veces deja de escribir y dibuja y pinta.

El como lo hace. La manera inaudita y azarosa que utiliza para dibujar. Sus procedimientos aleatorios y los resultados de los mismos son lo realmente excepcional y anacrónico. Hugo se adelanta absolutamente a su tiempo. Es difícil imaginarse algo así antes del siglo XX. Su excepcional y provocadora obra experimental libera las fuerzas del inconsciente de una de las mentes más singulares de la historia. Andre Breton y los pintores surrealistas la proclamarían antecesor dilecto y directo^{lxix}. Darío, mucho antes, se detiene en aquellos procedimientos aleatorios de Víctor Hugo, y se sorprende con "los festones y astrágalos que su pluma en recreo se complacía en prodigar, sirviéndose para sus efectos extraños de tintas diversas, del carbón, del café, del café con leche, del pabito quemado, de todo lo que encontraba a mano la suya acaparadora y eficaz". "Cualquier medio le bastaba", escribe su amigo y crítico Philippe Burty, "las sobras del café tiradas sobre el papel, la mancha de una tinta derramada a propósito sobre el papel y después sobada por sus dedos o frotada con una esponja y después retocada con un pincel grueso o fino... A veces la tinta se pasaba al otro lado del papel y un nuevo dibujo nacía." Leon Daudet aporta nuevos datos: "Tenía un método singular y poco probable de trabajar.... En una hoja de papel derramaba algo de vino, tinta, jugo de ciruela, a veces sangre, cuando se pinchaba una de sus venas..." Era la de Hugo una *pintura de acción* que prefiguraba el arte informal, el expresionismo abstracto, el bricolage y el collage. Todo cien años antes de ocurrir. Y que de las piedras firmadas por el poeta? La tentación de llamarlo el primero de los conceptuales está allí. *Gulp! Moth.*

Raúl Quintanilla Armijo

^l *Teatros* es el título que utilizó Rubén Darío en 1886 (Oct-Nov) para publicar una serie de 10 críticas teatrales en ocasión de la triunfal gira sudamericana de la "Divina" y encantadora Sarah Bernhardt (1844-1923), o Enriqueta Rosina Bernard, si

usted así lo prefiere. El 28 de Octubre en el Teatro Municipal de Santiago se presenta, por una sola vez, *Hernani* de Víctor Hugo con Sarah en el papel de Doña Sol. En su texto Darío rescata otra presentación de *Hernani*, la ocurrida en 1877 en el Teatro Frances: "...!Qué triunfo, qué apoteosis!...Entre tanto, el viejo autor (Víctor Hugo) estaba por ahí, en un palco, junto con sus nietezuelos, y lloraba de gozo aquel gigante. Sarah le encantó.... luego que pasó la representación, envió a Sarah un brillante preciosísimo con las siguientes palabras escritas en una tarjeta: "Recibido a nombre de una lágrima que he derramado al oírlo"."

ⁱⁱ Théophile Gautier, quien comandaba la legión romántica, aclaró para la historia lo siguiente: "No fue un chaleco rojo el que utilicé en *Hernani*, fue un jubón rosado. Eso es muy importante." Max Ways. *The Romantic Era*. 1966. Gautier, además del famoso jubón de seda rosado (y/o escarlata) había solicitado a su sastre "un par de pantalones verde azulados, embellecidos en las costuras con tiras de terciopelo negro, un amplio abrigo gris forrado de raso verde y una tira de seda moteada que prestaba los servicios de corbata". *The Romantic Army's Uniform*. The France of Víctor Hugo. Página Web.

ⁱⁱⁱ El estreno de *Hernani*, en el Théâtre Français de París, fue el 25 de Febrero de 1830.

^{iv} Rubén Darío. *Teatros. La tournée de Sarah Bernhardt en Chile (1886)*. Ediciones de la Academia Nicaraguense de la Lengua. 2000.

^v Entre los artistas plásticos que recogen la vibrante escena están Grandville (1803-1847), que realiza varias impactantes viñetas del evento; el pintor francés Paul Albert Besnard (1849-1934) que pinta su sugerente tela "*La Batalla de Hernani*", en la cual el discípulo de Cabanel, capta el combativo ambiente de aquel histórico triunfo de la juventud pensante.

^{vi} Mucho antes que Hugo asumiera la jefatura del movimiento Romántico, Madame de Stael (de quien Darío leyó *Corinne*, aun siendo un gardel), Stendhal y Chateaubriand sentaron las bases de la nueva sensibilidad en Francia.

^{vii} José López y López en su Introducción a la traducción de William Shakespeare de Víctor Hugo, afirma con bastante razón: "El primer documento del Romanticismo, el verdadero lábaro que había de encender tantas pasiones, había sido enarbolado... en 1822, por Stendhal con su folleto *Racine et Shakespeare*."

^{viii} El liberalismo nacía pues a la par del Romanticismo. Hugo mismo alguna vez dijo: Romanticismo es liberalismo en el arte.

^{ix} Antonio Oliver Belmas. *Romanticismo y Naturalismo en la España del siglo XIX*.

^x Rubén Darío. *Dilucidaciones. Canto Errante*

^{xi} Rubén Darío. *A de Ghibert*

^{xii} Rubén Darío. *Palabras Liminares de Prosas Profanas*

^{xiii} Tanto Víctor Hugo, en el Prefacio de *Cromwell*, como Mm de Staël, proponían que el auto-examen de consciencia cristiano, suerte de auto-repliego místico, fomentaba la melancolía espiritualizada, base misma del Romanticismo.

^{xiv} En su libro *Por el Mundo Poético de Rubén Darío* Salvador Aguado-Andreat propone un ensayo de acercamiento entre Víctor Hugo y Rubén Darío. Aguado inicia su acercamiento señalando las diferencias entre ambos poetas: diferencia de pensamiento-idiomático, diferencia de tiempo, diferencia de lugar y condiciones, etc. Personalmente y quizás inspirado por la anécdota que relata como el cerebro de Darío era más grande que el de Víctor Hugo, he comenzado señalando algunas coincidencias: Niños Prodigios, metromaniacos, erotómanos, líderes renovadores, amantes del poder, esotéricos y místicos, leyendas apatinadas...

^{xv} La Metronimia era, pues ya no existe, una enfermedad característica del siglo XIX, consistente en una inacabada producción de versos. Según la leyenda Víctor Hugo escribía al menos 100 versos o 20 páginas de prosa cada mañana. Ionesco, en su sarcástica "biografía" *Hugoliad*, describe a Víctor Hugo

haciendo versos aún mientras hacía el amor con su amante Juliette Druet.

^{xxxv} Rubén Darío. **Pórtico**.

^{xxxvi} "Cuando más, habrá otro igual; pero superior, talvez hasta el XXI"- dice Rubén Darío en **El Último Poema de Víctor Hugo**. Rubén Darío Criollo. DMS

^{xxxvii} Juan Marinelo. **José Martí, Escritor Americano**.

^{xxxviii} Rubén Darío. A Víctor Hugo

^{xxxix} En 1855 Víctor Hugo hizo un llamado para que se constituyesen los "Estados Unidos Europeos" en donde circularía una moneda continental única "que reemplazaría y acabaría con la absurda variedad de monedas que hoy existen, con sus efigies de príncipes, esos símbolos de la miseria". El Euro y la CEE son hoy una realidad prevista por Víctor Hugo.

^{xl} Recordemos solo por joder los 2,000,000 de almas, encabezadas por Leconte de Lisle, que acompañaron su feretro por el Boulevard Saint Germain hacia el Panteón y la inmortalidad

^{xli} Rubén Darío, en Max Nordau, de sus **Raros**, recuerda como un escritor inglés "afirmaba y probaba con numerosos ejemplos que Víctor Hugo era un escritor sin talento y un execrable poeta". Quizas el primer gran embate contra el mito huguesco lo realizó en 1883 Edmond Bire en sus tres vitriólicos volúmenes **Victor Hugo avant 1830, VH apres 1830 y VH apres 1852**. En su juventud Eugene Ionesco, el dramaturgo rumano, continuo la tradición con su **Hugoliada o la grotesca y trágica vida de Víctor Hugo**, en donde lo retrata como un charlatán poco romántico, como un intelectual ligero que llegó donde llegó gracias a la intriga y a una ambición desmedida..

^{xlii} **Cosette, o el Tiempo de las Ilusiones**, escrita por Francois Ceresa, fue publicada en Mayo del año pasado en París. Pierre Hugo, tataranieto del poeta, apoyado por la Sociedad de Escritores de Francia, demandó infructuosamente al autor por la cantidad de £425 000. "Alguien se puede imaginar el encargo de la 10 sinfonía de Beethoven"- se preguntó con tristeza el familiar en una misiva al diario parisien Liberación. La Corte Civil de París dictaminó que Pierre Hugo no tenía ningún derecho de representar los intereses del Poeta. En su dictamen señalo que Hugo había dejado claro que la novela era del dominio público.

^{xliii} **Châtiments** (Los Castigos) (1853) fue un libro de poesía que sirvió como arma en contra del "Aguila Imperial" del pequeño NapoleónIII. H.Daumier realizó una extraordinaria litografía con el tema. Graham Robb, en su biografía **Victor Hugo** (1997) describe **Châtiments** como una de las más salvajes colecciones de poesía en la literatura francesa... como el equivalente en verso de **Napoléon-le-Petit**.

^{xliiii} "Los Últimos días de un condenado" es el documento escrito más categórico de Víctor Hugo en contra de la pena capital, escrito tras presenciar horrorizado una ejecución pública, en su introducción Víctor Hugo afirma que está "por la abolición de la pena de muerte". En su poema "El Banquillo", del cual Darío hiciese una paráfrasis, Hugo hace que "El árbol", ante la desgraciada proposición de "El hombre" de hacer con su madera "poste de patíbulo", diga estremecido: "¿Por qué quieres colgar frutos de muerte, / despojos de la víctima infeliz?! ¿Que antes consuma mi ramaje el rayo/ o el huracán me arranque de raíz!..." En su producción plástica Víctor Hugo tampoco olvidará el asunto. Uno de sus dibujos "John Brown" o "El Colgado", posteriormente realizado en litografía por Paul Chenay y que mostraba en un claroscuro terrible lo antihumano del patíbulo, es utilizado aun hoy en día en las protestas contra la pena de muerte.

^{xlv} Rubén Darío. **Un Recuerdo de Víctor Hugo**. Rubén relata en este texto anecdótico la negativa del político Mac-Mahon a una petición de clemencia Víctor Hugo y la reacción de este último. "El agosto maestro sufrió una contrariedad"- termina escribiendo Darío- "pero la eterna estupidez humana tuvo un

triunfo, y al día siguiente pudo pavonearse por las calles de París, con herraduras nuevas en todas sus cuatro patas."

^{xlvii} Los libros de poesía son: *Odes et ballades. Les Orientales* (1829). *Les Feuilles d'automne* (1831). *Les Chants du crépuscule* (1835). *Les Voix intérieures* (1837). *Les Rayons et les ombres* (1840). *Le Retour de l'Empereur. Les Châtiments* (1853). *Les Contemplations* (1856). *La Légende des siècles* (1859). *Les Chansons des rues et des bois. L'Année terrible. L'Art d'être grand-père. Le Pape. La Pitié suprême. Religions et religion. L'Âne. Les Quatre Vents de l'esprit.*

^{xlviii} Ya en vida de Víctor Hugo en 1863, Charles Victor Hugo (hijo del poeta) y Paul Meurice realizan la primera versión teatral de *Los Miserables*. Verdi utilizó en 1843 y 1851 tanto **Hernani** (1830) y **Le Roi s'amuse** (1832) como base para sus operas **Ernani** y **Rigoletto**. Tampoco hay que olvidar que la actual versión teatral de **Los Miserables**, recientemente escogida el musical favorito por los lectores de la BBC Online, lleva más de 16 años de presentación continua en el West End de Londres y más de 12 en Broadway.

^{xlvix} ¿Quién podrá olvidar la voz sensual y tierna de Esmeralda?. Es decir de Demi Moore. Nadie.

^l Aca algunos títulos: **biografías** = André Besson, *Victor Hugo - Vie d'un géant*, France-Empire, 2001; = Max Gallo, *Victor Hugo*, t. 1 "Je suis une force qui va" 1802-1843 et t. 2 "Je serai celui-là !" 1844-1885, Éditions XO, 2001; = Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, t. 1 *Avant l'exil 1802-1851*, Fayard, 2001; = Albine Novarino, *Victor Hugo et Juliette Drouet : dans l'ombre du génie*, Acropole, collection "Les couples célèbres", 2001; **obras críticas** = Pierre Brunel, "La Légende des siècles - première série" (1859) - *Fonctions du poème*, Éditions du Temps, 2001; = Ludmila Charles-Wurtz, "Les Contemplations" de Victor Hugo, Gallimard, collection "Foliothèque", 2001; = José-Lui Diaz [dir.], "La Légende des siècles" de V. Hugo - "Les Sombres assonances de l'histoire", SEDES, 2001; = Emmanuel Godo, *Victor Hugo et Dieu, biographie d'une âme*, Éditions du Cerf, 2001; = Claude Rétat, "La Légende des siècles" de Victor Hugo, SEDES, 2001; = Odile Silva, *La Fortune des "Misérables" de Victor Hugo au Portugal - De la France au Portugal via Les "Misérables"*, L'Harmattan, 2001; = Georges Thinès, *Victor Hugo et la vision du futur*, La Renaissance du livre, 2001; = Judith Wulf, "La Légende des siècles" de Victor Hugo, Atlande, 2001; **libros de arte y álbumes** = *Victor Hugo : Récits et dessin de voyages*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 2001; = Alain Decaux, *Les Plus beaux manuscrits de Victor Hugo*, Perrin, 2001; = Joël Laiter, *Victor Hugo, l'exil : l'archipel de la Manche*, F. Hazan, 2001; = Jérôme Picon & Isabel Violante, *Victor Hugo, la légende et le siècle*, Textuel, 2001; **ediciones para la juventud y la educación** = Didier Fournet, "Les Contemplations" - *Victor Hugo*, Bréal, collection "Connaissance d'une oeuvre", 2001; = Anne Le Feuvre, "Les Contemplations" de Victor Hugo, Nathan, collection "Balises", 2001; = Didier Sevreau, "Le Dernier Jour d'un condamné" de Victor Hugo, Hatier, collection "Profil Littérature", 2001.

^{li} Rubén Darío. **Después del Carnaval**

^{lii} Rubén Darío. **Por el Rhin. De Tierras Solares a Tierras de Brumas**.

^{liiii} Juan Valera. Carta prólogo de Azul... Citada por Eduardo Zepeda Henríquez en **Estudio de la Poética de Rubén Darío**.

^{liiii} Pablo Antonio Cuadra. **El Pensamiento Vivo de Rubén Darío**.

^{liiii} Luis Orrego. La Epoca. Citado por Armando Donoso.

Rubén Darío Obras de Juventud.

^{liiii} Rubén Darío.

^{liiii} Como lo deja claro Charles D Watland, en su imprecindible **La Formación Literaria de Rubén Darío**, el influjo de José Leonard profesor polaco y librepensador, que había estado relacionado con el liberalismo español y el movimiento krausista , fue fundamental en la formación del joven Darío.



^{xxviii} Charles Watland. **Poet Errant**: "El estudio de Montalvo pudo haber conducido a Darío directamente a Victor Hugo, a quien Montalvo admiraba ardientemente."

^{xxix} Victor Hugo. **Noventa y tres**. Novela épica de la revolución francesa. Una de las últimas obras de Hugo.

^l Diego Manuel Sequeira. **Rubén Darío Criollo** o Raíz y médula de su creación poética.

^{li} La Biblioteca Nacional fue inaugurada en enero de 1882. En su **Autobiografía** Darío establece que su estancia en la Biblioteca Nacional es anterior a su viaje a El Salvador. Por su parte Diego Manuel Sequeira y Charles D. Watland siguiendo lo establecen que la permanencia del poeta en la B.N. fue entre 1884 y 1885, después de su periplo salvadoreño.

^{lii} El fondo original de la Biblioteca Nacional, según Diego Manuel Sequeira y según Charles D. Watland, constaba de 5000 volúmenes seleccionador por el orador gaditano Emilio Castelar.

^{liii} Los datos los provee Jorge Eduardo Arellano citando a Zepeda Enriquez. **Azul... de Rubén Darío. Nuevas Perspectivas**. Además de las de Hugo, Darío encuentra obras de Gautier, Balzac, Zola y mas adelante en 1884 la Revista **Revue de Deux Mondes**, en donde publicaban Catule Mendes, los Goncourt y otros. En la carta prólogo a su novela **Emelina**, como lo señala Zepeda Enriquez, Darío recuerda haber leído también en esa época de colegio a Stendhal y George Sand.

^{liiv} Rubén Darío. **Jose María Vargas Vila. Un suicidio Romántico**.

^{liv} Diego Manuel Sequeira en su fundamental **Rubén Darío Criollo** da otra impresión totalmente distinta del asunto: "¡Es el niño que predica entre los doctores, los postulados de la nueva doctrina: libertad de pensamiento, libertad de conciencia; es el niño que enseña a los padres de la patria las excelencias del libro; es el milagro de la inteligencia multiplicando la idea en mil estrofas! En muchos periodos de la recitación, al final de cada décima, el poeta fue interrumpido por una salva de aplausos. El éxito fue completo".

^{livi} Pedro Joaquín Chamorro era entonces Presidente del Congreso.

^{liiv} En aquellos mil versos de **El Libro**, Darío despliega un impresionante y descomunal bagaje literario para un joven de apenas 14 años, del que Charles D. Watland, en su también impresionante texto **La Formación Literaria de Rubén Darío**, hace el recuento: Virgilio, Homero y Cicerón de la antigüedad clásica; Cervantes, Calderón y Quevedo del oro español; Nuñez de Arce, Campoamor, Espronceda y de Castro Serrano de la España del XIX; Shakespere, Milton y Dante de los clásicos extranjeros; y Hugo, Cormenin, Girardin, Voltaire, Flammarion, Laurent, Pellatan, Renan, Michel, Sand, Stendhal y Chateaubriand entre los franceses.

^{liiii} Verdaderamente Francisco Gavidia estaba entonces bastante más avanzado que Rubén en el conocimiento del francés y de la poesía francesa en general. Incluso ya en 188... había escrito el poema **Stella** incorporando algunas enseñanzas de Hugo.

^{liis} Edelberto Torres. **La Dramática Vida de Rubén Darío**.

ⁱ Jorge de Campos. Introducción a **Rubén Darío. Poesía**.

ⁱⁱ Edelberto Torres. **La Dramática Vida de Rubén Darío**.

ⁱⁱⁱ Rubén Darío. **Autobiografía**.

ⁱⁱⁱⁱ "Allí pase largos meses leyendo todo lo posible, y entre todas las cosas que leí, ¡horrendo referens!, fueron todas las introducciones de la **Biblioteca de Autores españoles de Rivadeneira**, y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua". Rubén Darío. **Autobiografía**

^{lv} Rubén Darío. **El Último Poema de Victor Hugo**. Rubén Darío Criollo.

^{lv} "Antes de escribir **Victor Hugo y la Tumba**", Rubén lee y relee **"Croquis y Aguas Fuertes"** de Theophile Gautier, el cincelador que había esculpido a golpes de pluma en uno de los capítulos de ese libro, la maravillosa estatua del poeta francés". Diego Manuel Sequeira. Rubén Darío Criollo

^{lvii} E.K. Mapes. **La Influencia Francesa en la obra de Rubén Darío**

^{lviii} La crónica en mención fue escrita por Eduardo Poirier uno de los primeros amigos de Darío en Chile. Raúl Silva Castro. **Rubén Darío a los veinte años**.

^{lix} Raúl Silva Castro. **Rubén Darío a los veinte años**

^{lx} Rubén Darío. **Carta a Pedro Nolasco Préndez**

^{lxi} Raúl Silva Castro. **Rubén Darío a los veinte años**.

^{lxii} Victor Hugo, **La légende des siècles**, París, Garnier Flammarion, 2 v., t. 2, p. 92.

^{lxiii} Norbert Bertrand-BARBE. **La Perspectiva Política de Azul**. END

^{lxiv} El escudriñador E.K. Mapes devela también las lecturas de Mallarme, cuyo poema **Azur** termina así: **Je suis hante! ¡l'Azur! ¡l'Azur! ¡l'Azur! ¡l'Azur! ¡l'Azur!**. Jorge Eduardo Arellano, en **Formación nicaraguense de Darío**, propone la posibilidad que haya sido un discurso de Máximo Jeréz el que inspiró a Rubén Darío.

^{lxv} "Fue para mí un magnífico refugio la República Argentina, en cuya capital, aunque llena de tráfigos comerciales, había una tradición intelectual y un medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas". Rubén Darío. **Historia de mis libros**.

^{lxvi} "Y es que a los 19 Raros (Darío) no los deja aislados, sino que los articula e interrelaciona con múltiples referencias entre sí." Jorge Eduardo Arellano. **Los Raros. Una Lectura Integral**

^{lxvii} Realmente en la Maison Víctor Hugo lo que hay es una reproducción a diferente escala del cuarto de Juliette en Guernesey.

^{lxviii} Rubén Darío. **Chez Hugo**.

^{lxix} "Victor Hugo es Surrealista cuando no es estúpido" Andre Breton citado por Luc Sante. **The Octopus bearing the initial V.H.**



Han caído los 2

Después del correo recibido sobre la probable reunión que tendrán los dos cuerpos accidentados del corazón. Antes del amanecer las noticias suenan.

Un reencuentro en medio de la fría madrugada se mete tras el peso del cansancio y toma lo que puede del cuerpo dormido. Dentro del viaje ella lleva consigo el mal sabor del malvado que crujió la masa meses atrás.

A esta reunión cada uno acude a una despedida decente por bruscos comportamientos masculinos.

Pisa con cuidado, cautelosa, para tener el pensamiento a mano. Ya se encuentran, él está dentro del cuarto oscuro que solo existe para este encuentro. Ella se recuesta en el pantry, no quiere que por ninguna razón él se acerque. Es mejor no probar las defensas del cuerpo. El respira por detrás, no muy cerca para hacer más longevo este momento, lentamente avanza y la cosquilla caliente, sube más rápido que obviar el calor.

Llegan las palabras previstas:

*Nunca te olvidé
Eres lo más sorprendente que me ha pasado
no podemos estar juntos.*

Una mano se rinde al cuerpo de ella.

El extraño del mundo real se convierte en autenticidad en la ficción ya de madrugada, y realiza actos vergonzosos con más gozo. Ahora ha tomado otra mujer y con un filo punzante la atraviesa más de veinte veces.

La sangre brota y salpica, el cuarto oscurece para brillar la parte oculta de la realidad masculina, una luz sangrienta se ha revelado ante la amante abandonada que acudió en su despedida.

El extraño resulta en terror revelador.

Pero una muerte vista no ha sido suficiente, falta mas, ahora toma otro, a un hombre que está fuera del cuarto, es atacado y muerto.

Una cuerda atraviesa su cuello desprevenido.

Deslumbra el flash.

El masculino despedazado como animal destajado. Hay sangre, carne oculta ahora está descubierta por paredes sin color.

El rostro de ella resplandece manicomios que ahora la gobiernan.

La policía, investigadores, fotógrafos, rodean su cuerpo vivo sin explicaciones.

Aun no hacen preguntas, sólo observan.

No tocan los rastros del acontecimiento del alba que nunca salió a saludar al día. Queda solo una parte del pie temblando.

Taís Molina



Soy tan tímida que no me atrevo a preguntar a los amigos por su fecha de nacimiento y ello por miedo a que sospechen cierto fisgoneo en su signo zodiacal. Tampoco preguntaba a mis amantes por el estado civil ni la hora exacta a la que pasarían a buscarme para llevarme probablemente al cine o tal vez a bailar.

Cuando yo tenía 13 años, mi padre me llamó por primera vez "indolente" y fui a buscar la palabra al diccionario, mientras pasaba las hojas me imaginé que aquello sonaba a "lenta" y a "diente". Poco más tarde mi madre me dijo en idéntico tono que era "pusilánime", también acudí al diccionario, me sonaba esta vez a "posaláminas", así que mientras buscaba, me imaginaba ir posando láminas de dientes lentamente

Ahora tengo 31 años, un novio,
Jaime, y una amiga, Lola.
Jaime y Lola casi se lo están
haciendo delante de mis

narices, hoy jueves, en mi propia casa, y sin embargo es probable
que siga siendo la mejor amiga de Lola, y también quizá, la novia de
Jaime.

Pilar Martín de Castro

He podido distinguir varios tipos de celos. Primero los que sentí
cuando el martes llegó Lola de Méjico, donde reside. Jaime se puso
loco de alegría, la abrazó efusivamente, como si hiciera siglos que no
la viera, y además al hablar se atropellaba y salivaba mucho, a veces
incluso tartamudeaba. Yo nunca había visto a Jaime con la mirada
tan brillante. El es ese tipo de hombre que por la noche, cuando se
quita el pantalón, lo dobla minuciosamente por la raya y lo cuelga en
el galán de noche. Jaime le contaba a Lola cosas que hacía media
hora me había contado a mí, pero ahora, con el entusiasmo que le
ponía, parecían temas mucho más divertidos y mucho más
importantes. Parecía que ninguno de los dos era consciente de mi
presencia. Quizá era Lola, con esa risa tan contagiosa, la que
producía esa plusvalía a las anécdotas, asociándolas además a un
montón de otras que a ella le habían ocurrido, y que les iban
provocando una hilaridad recíproca e incontenible.

Todo esto les pasaba ante mis ojos, pero de una manera espontánea
y natural, sin asomo alguno de encono o desdén hacia mí. Estaban
tan excitados que no existía nada fuera de ellos.

El pulcro de Jaime hablaba ahora con la boca llena de aceitunas
rellenas y llegó incluso a tirar el cenicero en un torpe intento de dar
fuego a Lola. Ahí, agachados los tres en la alfombra, recogiendo las
colillas, fueron conscientes de mi mirada dolorida, una mirada sin
enemigo ni verdugo, el dolor de ser yo misma, la tímida, la
pusilánime, que en ese momento descubría mi incapacidad para
establecer complicidades, para hacer estallar una sonrisa, para
provocar esa confusión hormonal en la que se encontraba Jaime. Me
sentía casi culpable. Yo solo podía ofrecer mortecinas historias. Lola,
sin embargo, podía dar significado a todo, como un hada madrina, y
podía transmitir esa felicidad vibrante, elástica, sonora. Deseé
borrarme del mapa. Borrar a todos mis aburridos antepasados.

Ayer miércoles, habíamos quedado con Lola y con un amigo de ella,
fuimos al cine. Por supuesto fue ella quien decidió la película. Hubiera
jurado que Jaime odiaba el cine chino, pero casi aplaude con la
propuesta de Lola. Mientras hacíamos la cola para sacar la entrada,
su amigo no paraba de interrogarme sobre mis preferencias cinéfilas,
de manera que apenas pude observarles, pero escuchaba sus risas
en mi nuca como si probara el filo de una guillotina. Al salir del cine,
yo y el amigo de Lola, que continuaba interrogándome, ahora sobre
mis gustos pictóricos, íbamos delante. Jaime y ella iban detrás, a

unos metros; ya no escuchaba su conversación , así que procuré concentrarme en el inoportuno mundo de Gaugin.

De repente tuve la sensación de que ese amigo de Lola tenía la consigna de entretenerme, de embotarme...volví la cabeza y allí estaban, diez metros detrás, Lola...y Jaime pasándole el brazo por el hombro, juntando las cabezas y mirando los dos hacia el suelo. Se separaron en cuanto notaron que yo miraba. Ahora sí, aquí había un plan a mis espaldas, ya no era como el martes, ya no eran unos sentimientos advenedizos e inevitables manifestándose ante testigos casuales, ahora sabían que yo sufría, habían hecho balance, un sopesar apresurado, quizá, pero conscientes del grado de compromiso que a cada uno de ellos los unía a mí. No es lo mismo una mirada brillante que alargar un brazo para rodear unos hombros. Eso era...EVITABLE. Noté la distancia que hay desde el automático mundo de la química al voluntario universo muscular. De alguna manera la presencia del amigo de Lola y el andar tan rezagado de ellos, era un amago de plan, o al menos, un aprovechar la circunstancia mínima de mi ausencia, solo unos metros delante, para unir sus cabezas. Las cosas habían cambiado mucho en veinte horas. Entramos en un local. Ahora, como para disculparse, no paraban de hablarme. El amigo había ido a por las copas y tardaba en volver. Me hablaban los dos casi a la vez. Parecía una escena cubista. Yo miraba con un ojo a Jaime y con el otro a Lola . Ellos me miraban con un ojo y con el otro se miraban entre sí. Había mucha tensión. Estábamos los tres de pie como sobre una tripa de tambor que se fuera a rasgar. Las palabras perforaban el aire y no cuajaba ninguna conversación. Hubiera querido dejar claro que yo no era idiota, tenía ganas de enseñar los colmillos, de gritar que ellos no tenían derecho...Sentí que el dolor era menos profundo que el día anterior. Pero más violento. Por fin llegaron las copas. El dolor tenía ahora más nombres: rabia, injusticia, traición, humillación, ridículo...

Lola y su amigo salieron a bailar agarrado. Me alegré de que Jaime, aunque de una manera infinitesimal, pudiera sentir celos en ese momento. Empezó a preguntarme si me caía bien el amigo de Lola. Si el martes veía en Jaime una capacidad de disfrute insospechada, ahora me sorprendía su cinismo ¿qué pretendía? ¿qué pusiera a parir al amigo de Lola? ¿qué me enrollara yo con el amigo de Lola? Si el martes, lo que había entre Lola y Jaime era un angelito desnudo y jubiloso, ayer era un conspirador que pretendía derrocarme, un conspirador que me juzgaba un estorbo para que pasaran juntos esa misma noche.

Hoy estamos aquí, en mi casa, con el amigo de Lola hablándome de poesía, le digo que sí, que Rilke me gusta, la primera elegía sobre todo, mientras ellos dos están preparando unos cubatas en la cocina, con la puerta cerrada. Me veo convertida en el puro aire que infla sus deseos, en el elemento moral que retrasa su inminente unión. Ya no tengo ojos, ni boca, ni cuerpo, no soy más que una entelequia, algo

inmerso en el lenguaje de los criterios de valores... me pongo una de las máscaras africanas que tengo colgadas en la pared, la más negra, el chico me mira sorprendido, le digo que siga hablando... sí, la primera elegía sobre todo... el amigo de Lola se la sabe de memoria y me la recita:

"¿Quién si yo gritara.....

.....

¿y aún suponiendo que un ángel

.....

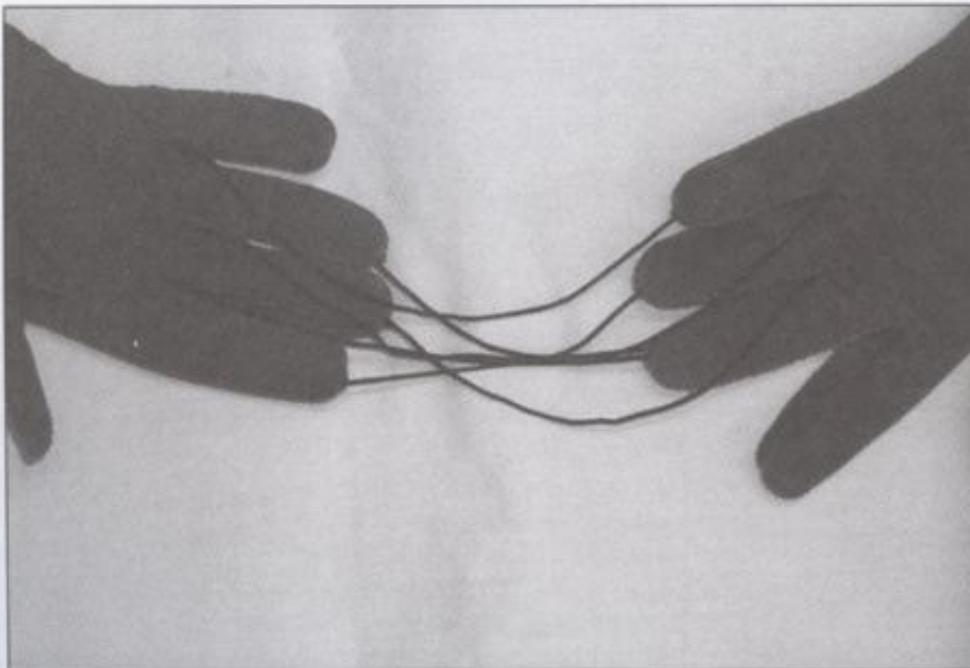
pues a veces uno se anonada

para que el otro prevalezca.

....."

mientras imagino ir posando láminas de dientes lentamente, mientras imagino como esos molares toman volumen y salen disparados para hundir sus raíces en el picaporte de la puerta de la cocina.

Pilar Martín de Castro



RECIT DE VOYAGES

"El arte, lo hacemos porque de entre todas las mentiras es la menos falaz"
(Flaubert)

1. LA ESTACION DE

ATOCHA con la esfera blanca del reloj en la fachada principal para que nadie pierda el tren. Gente multicolor baja a los andenes por ascensores de vidrio en busca de horario y destino. Se amplía el escenario con una sala de espera que es una sauna natural: palmeras, fuentes, bancas... un jardín enmohecido, además, por los alientos.

Un transeúnte cuenta que los relojes de cuerda no deben correrse hasta el final porque el tiempo quedaría trabado en los bordes, y que él se compró un despertador con los pitidos del tren. El de su lado pregunta : ¿ Cómo será amanecer siempre con la sensación del viaje?...

Dice Lezama lima; " viajar?... me basta con ir de la cama al Wc". CMR no se lo mira. Escribe picudo, de puño y letra sobre una hoja de bloc: " A Urko: No gozaste mi juventud ni tampoco mi vejez pero vas a sufrir mi ancianidad", (inédito?). Y lo declama con solemnidad.

Después de los aplausos y en espera del " AVE", tren de alta velocidad, abro "Meridianum", una novela que cuenta las peripecias que sufrió Harrison hasta que logró instalar un reloj que sirviera para marcar con precisión las distancias en las travesías de los barcos. El tiempo ciñó a la redondez del globo un cinturón de horas, minutos y segundos. Los convirtió en millas, e hizole los agujeritos por donde pasan los meridianos.

Mi cuerpo (esa lata vieja, que atada a uno, suena y suena, como decía José M. Valverde), acostumbrado a bambolear de acá para allá y viceversa. De Managua a Vic, en este imaginario límite de la vida, cruza la vía y cambia de carril.

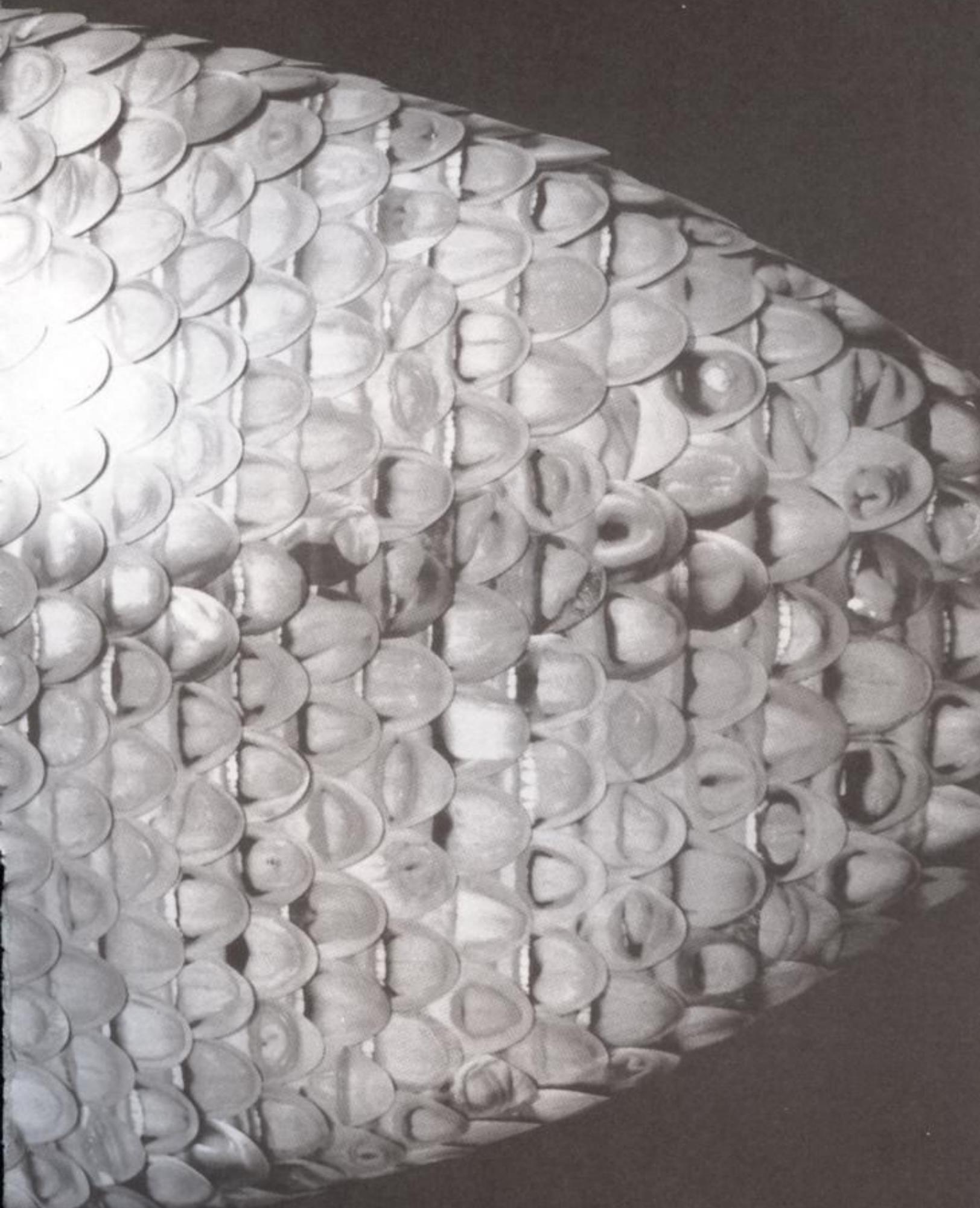
Tiempo y espacio mas que coordinarse se aspavientan, y en sus aspas llevo a mi casa prepirenaica de paredes de piedra rectangular: frío y resina. Ella no habla, para qué..., tampoco hablaba antes. Ella convive: su huella en las manchas heredadas...las manos

pringadas de hule negro. Los troncos de unos 30 cms de diámetro, con sierra, a medida, tallados. Uno sobre otro, apilados, hasta levantar las paredes del leñero. Acunando al invierno que se los comerá. EL ARTE ES ESTETICA.

A la mente llega el recuerdo del seibo de "La Artefactoría " en Managua que abatido soltaba enigmas: " no digas a nadie que soy agua ni que los árboles mueren de pie porque te convertiré en una bromelia arácnida que preste sus pétalos para canalillos a LAS duendes del Mombacho. Y para que como las mujeres de las fuentes modernistas de la Barcelona de 1930, pasen el día tirándose agua por los pliegues de su faldas.

Detrás de la tramoya el eco de Darío: anda buscando una forma que no encuentra el estilo.

TU VIVES EN LA LUNA DE VALENCIA le decían a uno cuando andaba absorto. muchos eran los que llegaban a las puertas de la muralla de



una ciudad que pasó en el siglo 15 , de 40 a 80 mil habitantes, y se quedaban bajo la bellísima luna levantisca, ensoñando la ciudad de adentro.

Quintanilla Armijo, Raúl, oyó: "Abre la muralla", y con su cartapacio en el que llevaba la ponencia sobre Rubén Darío, " 500 libras de corrupción ", y la plástica actual en Nicaragua con irónicas cuñas en inglés, adentróse al Museo de Bellas Artes .Y me hizo espacio a su lado en la mesa de los curadores del itmo y Caribe en un almuerzo ambrosiano en el que resaltaba la paella engalanada de los colores de la huerta, el de los mariscos y el del azafrán.

Fernando Castro, ánima del encuentro realizado con curadores latinoamericanos, socarrón aclaraba: ".¿Sorprendidos por el banquete?...recuerden: Sócrates y Jesús antes de morir, comieron".

Empezaron cinco días de ponencias en chorro sobre la plástica. El III encuentro iberoamericano se titulaba: "POST-ISSUES". Castro hablaba de las estrategias de la creación contemporánea: "El arte, hoy, tiene que ver con la táctica, el chiste, la gracia y la oportunidad"... "hay que reivindicar el malentendido en un buen diálogo". Definía al curador ", no como actor ni autor sino como un ser mediático entre artista y medio". Los artistas valencianos eran pocos, pero de entre ellos uno levantose tras la primera ponencia e increpó al ponente tachándolo de pajero, ignorante y....no sé cuántas cosas más...después, se fue.

Rossina Cazalli, guatemalteca presentó la filmación de Anibal López, que fue galardonada en Venecia, 2001. El artista, poco antes del desfile militar del ejército guatemalteco, acordonada e inmaculada la calzada dejó esparcidos en el recorrido tucos de carbón. Espiones con catalejo no lo vieron como basura, o estorbo en la ruta del desfile. El artista se agarró de ese color tiznoso, atado al fogón y al alimento para confundir. Las columnas a paso marcial lo hicieron añicos. Con la presión de la bota dejaron enigmas de grafito, y trazas sobre la calle. **EL ARTE HABLA DE LO QUE SUCEDE.**

El peruano impactó con el movimiento ciudadano; "Lava la Bandera". Proyectó la historia de aquel trapo bicolor que cada quien lavaba en su pana de plástico rojo a lo largo y ancho de Perú. Como era el símbolo patrio no podía ser arrebatado por las fuerzas del orden. Al estar en todos los mástiles de las escuelas altioplánicas, no había quien no lo hubiera. Todos contra la corrupción de los mandantes. Hasta que Fujimori se fue. **EL ARTE INCIDE.**

Para dormirme doy vueltas a la palabra azafrán, archivada como enigma mágico. La oíamos desde niñas. Estaba en los libros de historia en el capítulo de la conquista de América. Se nos decía que en riesgosa ventura del Puerto de Santa María había partido Colón y cartógrafos portugueses en pos de especies como el azafrán y la pimienta. A esa edad yo no las conocía, pero el cuento acababa en que en lugar de condimentos habían

encontrado el continente americano. ¡Clase de diferencia!... aún hoy me da escalofríos.

Dice David Ocón: "Azafrán, que en italiano se llama zafferano , y en la mesa de los campesinos, aderezadas, pequeñísimas junto a la sal y la pimienta; buen apetito." **EL ARTE CONDIMENTA"**

LA BIENAL ABRIÓ CON UN PERFORMANCE PROPIO:

En el acto inaugural al aire libre, iniciado el espectáculo: "La navaja en el ojo" del grupo teatral: "La fura dels Baus", que discurre entre la multitud y pretende hacer mover al espectador, sucedió lo insólito; perdióse el micrófono del radiador oficial del evento. La pipol , cacharro en mano, empezó a despotricar contra la autoridad: millonario, despielfarrador... , Valencia se muere del olor de las alcantarillas. Y así, una retahila de improperios sobre el destino elitista y vitrinista de la plata destinada a la cultura. Las autoridades aguantaron, prensados como estaban por la multitud. El acoso pasó y se abrieron las luces sobre la ciudad del Turia que lucía elegantísima sus viejos y restaurados edificios. El Slogan rezaba así: " Valencia = metrópoli y avanzada del arte y la cultura.

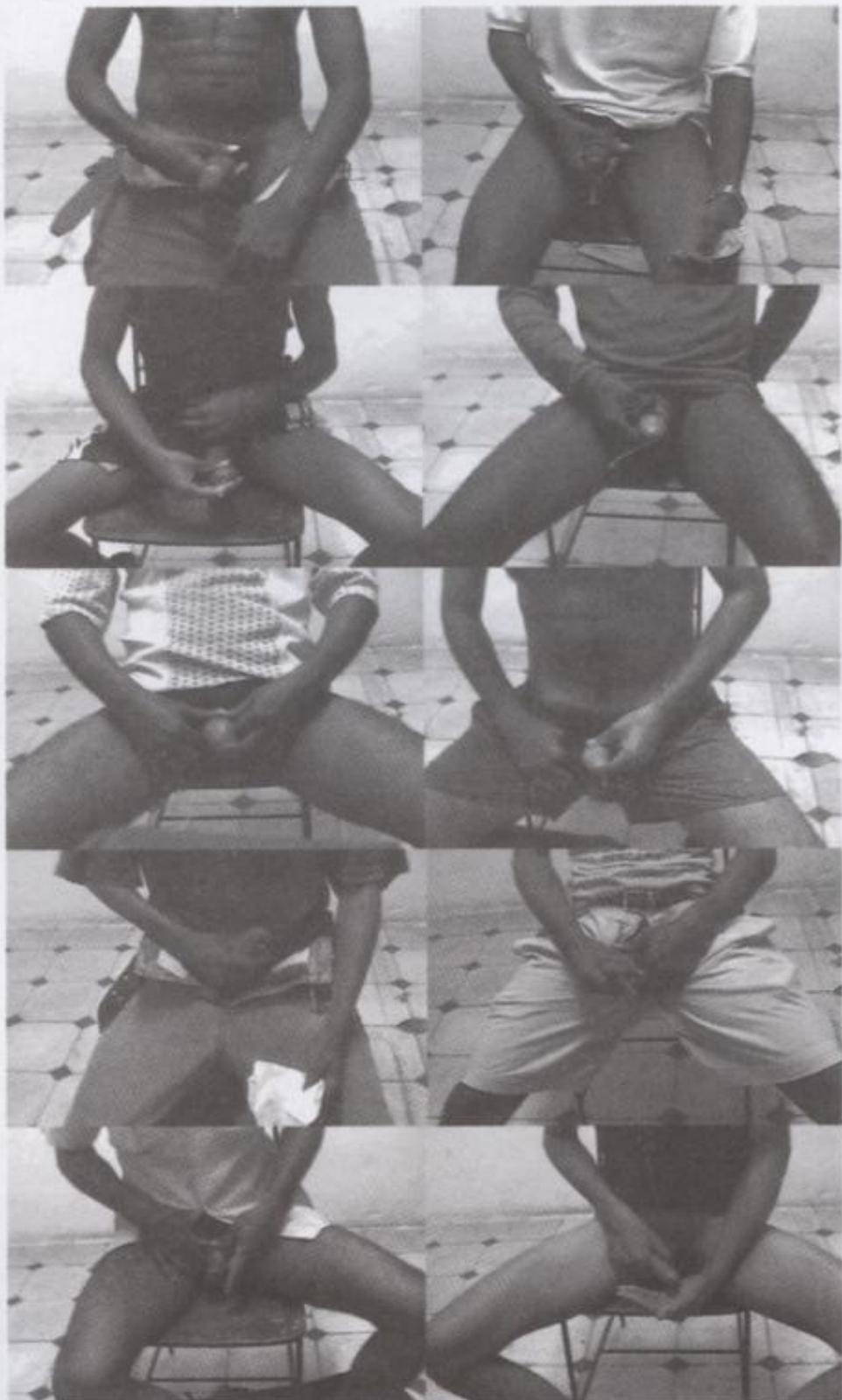
A la entrada del antiguo Convento del Carmen, el olor a hachis era tan intenso que me lancé donde el muchacho de la esquina y le dije; "dame un talego de chocolate". Dice el escritor Manuel Vicent: "¿Pecados en Valencia? Esto es el Zoo de Babilonia donde los monos dan de comer a los arcángeles...Los fantasmas

abandonarán sus hábitos de novicias y saldrán desnudos a bailar en el claustro, en las estancias repletas de obras y en las calles de los alrededores”.

Tras hacer fila y pagar la entrada, en la recepción estaba el libro: "Los nuevos Pecados" de David Byrne. Era una obra de bolsillo, que uno se llevaba a casa. No era un catálogo sino un manual esotérico para los "bienemancipados luchadores del cielo; en el laberinto me encontré seis alhajas:

EL ARTE DEL CAOS en la obra titulada: "Locura rusa a orillas del Volga": La exposición trazaba una línea en zigzag que atravesaba un espacio inmenso (40 por 30 mts) con la metáfora del río; quedaban ahí los restos de un banquete de bodas. Idos los comensales, un desorden romántico de pintabios, partidas de ajedrez a medias, huesos de cereza, naipes, sortijas y largas mesas con los manteles manchados de licores. Interviniendo el espacio, paneles pintados al estilo más kitsch, con tigres culeando a chica rubia entre exhuberantes plantas, leones y otros humanos. Mas allá, la proyección de un mini film en el que un chavalo desnudo intentaba asentar su su culo sobre cuatro sillas de madera, una y otra vez, sin conseguirlo. Para Ludmila Gordova : "Es un arte que presenta el caos corporal y social de la moderna sociedad rusa".

EL ARTE CONTRA LA AMNESIA de Emir



Kusturica y Mladem Materic en la obra : " Una tierra que mira al continente". "El Almudín", granero medieval convertido posteriormente en basílica les vino al dedo. Llenaron el rectángulo de la nave central de agua con una balsa de troncos que deambulaba de lado a lado. No se sabía cómo, porque todo estaba quieto. Llevaba a bordo un conejo blanco, vivo. Nosotros íbamos dando vueltas a la broma por los soportales hasta darnos cuenta de que en los muros se encendían de un modo intermitente los emblemas que han sojuzgado la historia: La "cruz", la svástica, la hoz y el martillo, etc... Como quien dice, si no hablas de la crueldad eres un payaso o un cómplice. Dicen los autores:" La idea es representar a Serbia como una tierra en seísmo permanente, una tierra que es como una isla que mira con desesperación a los continentes de los que partió y a los que quiere volver a unirse".

EL ARTE ZEN, hedonista y sutil de DANNAE STRATOU (Atenas 1964). Tras una cortina de negro satén, en un recinto de 10 por 7 mts, arena esparcida, iluminada tenuemente desde arriba. Después de mirar un buen rato el desierto respiraba al compás del jadeo humano. ¿La textura ocre y uniforme era una abstracción que inspiraba-expiraba, o sería quizás un gran brasier de tierra colocado sobre una de las tetas del mar?...

EL ARTE SENSACIONALISTA y provocante de Santiago Sierra (Madrid 1966). Tras otra puerta negra, un recinto en el que se proyectaba la

obra titulada:" Diez personas remuneradas para masturbarse en la Habana vieja". Se veía siempre el mismo cuarto, sin objeto alguno más que una silla en la que se sentaban uno tras otro; los cambiantes gestos de la cara, los ritmos de la mano, los ladrillos de la habitación helados...el tránsito animal por el dolor complacido. Si te movías, rozabas pies u hombros con el desconocido y tenebroso vecino, y sentías cosquillas en el estómago porque dada la excitación reinante no fuera a ser que te metieran mano.

"El Cuerpo del arte" no tenía fin, quisieras o no, te topabas con una inmensa "lengua" que no se podía comer, sólo verla, empalagaba. Estaba compuesta de miles de "linguas" y colgaba como estandarte mudo. (Miralda, España 1942). Más arriba estaban los desnudos humanos desparramados sobre el suelo de Spencer Tunick. Y entre medio con la instalación titulada: "Misterium Anatomicum" . Sobre un sommier matrimonial, dos cadáveres fosforescentes copulaban acompañados de una proyección en la que jadeos y jugos radiografiados deambulaban al compás de explicaciones científicas (Ben Jakober&yannick vu).

Del cansancio llegaba "el síndrome de saturación". Pero el título de la bienal avisaba: "Comunicación entre las artes". Tantas obras y tan sofisticadas que se ajustaban a cualquier disciplina o intención. Rico ver, difícil saber si las bienales no han "tocado techo". Sin duda UN ARTE PARA SUBVENCIONADOS:

Nicaragua, el itismo, el Caribe y otros tantos países ausentes. Advertía Kevin Power, co-artífice del encuentro de los curadores : muchas veces en el arte actual nos encontramos ante una exponencia de artificios para provocar a no se sabe qué millonarios..."Tenemos en frente un mercado de bajas expectativas culturales y una gran pobreza de desarrollo crítico".

YO VEO EN LA OSCURIDAD, dijo el bonzo sufita, asentado de antaño en el sur de España. Los discípulos le preguntaron: ¿entonces, por qué llevas candil?...él contestó: "para que no se me pasen llevando". De lejos les viene pues el nombre de los que "andan--lucen".

Estoy frente al Estrecho de Gibraltar, Las columnas de Hércules, a 21 Kms. una de la otra. La una en Africa, la otra en España, en Conill de la Frontera, pueblo empinado, blanco, con farallones de piedra ostionera, con un viento: El Levante, endemoniado, que tiene la culpa del mal humor o de que las cosas se rompan, de velocidad, a veces, superior a los 100 kms por hora. Punto de llegada para los cientos que pasan a diario las puertas de la Europa.

Las arenas se mueven a un palmo de tierra con jeroglíficos virtuales. Movimiento de tornado y trasiego de dunas al ras. Inscriben sus huellas en los nuevos territorios: Extranjero, apátrida, repatriado, exilado, tu acento te delata. "Aquí no ha lugar", que quiere decir; la cuestión es que ud. es

emigrante y que aquí no puede estar :”Le llaman el desaparecido, cuando llega ya se han ido... volando vengo rumbo perdido”. Una mujer carga a su espalda un niño que asoma la cabeza como si no pudiera haber mala suerte en luna llena. Y le oigo decir; “La vida tan sencilla, las ganas de estar vivo”.

Unos les ayudan; consignas, cuevas, hogueras, agua, mapas y comida. Otros, como mi perro, llamado Baco: el perro se mira a un palmo del espejo y gruñe, regresa y gruñe. Piensa: anda este me está mirando y no me reconoce. Da un par de vueltas y regresa a mirarse en el espejo, tenaz gruñe. Y le increpa: este, igualito a mí, es un hijo de puta que me va a quitar el territorio.

5.- LA DICIPLINA TIENE UNA RELACION CON LA RESISTENCIA DE LAS RODILLAS, (Antón Arrufat).

Sube que sube por la escalera de caracol hasta dar con la azotea de la Torre de Tavira de 33 metros. Metida en el cuarto negro, junto a otras 14 personas, esperando ver cómo funcionaba la magia del periscopio en la edad media...en un flash bach diviso a CMR: “ ¿Te acuerdas cómo a mis 50 tacos la fui a pasar contigo”?... Estabas en el portón de tu casa de Altamira. No se cómo, te dije que era mi cumpleaños, que los 50 eran como pasar un dintel y me diste entrada. Después... desperté a las cuatro de la tarde vestida con tu bata de raso china, de china tawn.

De repente se mueven las cuerdas y , en un tris tras el tragaluz dirige su fuerza a los espejos y enmarca, sobre una tela circular de 3 m. de diámetro, a 20 cms. del suelo, la ciudad de Cádiz en pleno mediodía. Se ve al que tiende la ropa en su azotea, al que sale a la calle con bolsa para la compra, a la que cierra la ventana: a la city en sus trajines diarios. Media vuelta a las pitas de amarre de la escotilla y el periscopio enfoca al mar para ver cómo se acercan las naves o cuales siguen ancladas en la bahía, apodada “tacita de plata”.

Para terminar relato y día, con la Pili -- ojos de halógeno--; la baquiana del viaje, nos dirigimos a una taberna empinada. Subo las escaleras de tres en tres, semicorriendo como hacía mi padre, los escalones de tres en tres: adelfa, adelfa, adelfa, alfalfa, alfalfa, alfalfa... ¿Servirán de algo los olores?... Asoma un naipe de baraja española: un tres de espadas nítido con una esquina de arena. Pegadas con saliva tres sardinas de gardumen “plateao”. El enigma debe llamarse eurtmio.

Sentadas frente a la Punta de Tarifa, que se alcanza a ver con la mirada, relajadas ante el inmenso mar: --¿nos pones una boca para pasar el vino?...

--NO
DIOS HIZO EL VINO
Y EL DIABLO LO ECHO A
PERDER.
CMR (Carlos Martinez Rivas).

Teresa Codina

20 mayo 2002.
llueve en managua.





el grito y el vaso

Se definía convencionalmente como un grito, “la manifestación vehemente de un sentimiento general, voz muy forzada y levantada”, así como decía el diccionario.

Asaber Quiero desanudó la cinta roja izquierda de su calzón, mientras moños de pelos asomaban su entrepierna y él olía como aspiradora ciega que va tanteando con su bastón. Parecía que un charquito de su esencia goteaba sobre cada pelo de poro saliendo.

A ella le gustaba convertirse en lobacerda y aúllarse como campana por dentro, mientras sentía su hombritud invisible y palpable enviándose desde sus caderas; ¡cómo disfrutaba sintiendo que introducía un pedazo de sí en el culo de su amante!,

mientras desbarataba con su pecho los lunares de la joven espalda que se le servía como potro de rodeo deportivo.

Asaber Quiero se dio la vuelta apretando fuertemente el torso de su chavo, cuando percatose que su mano rinconeaba independiente por el trasero de su amado. "Tótal penetréishon y glóbal perforéishon" pensó, hasta dejarse ir a través de su dedo como en tobogán de montaña rusa con su pito por el esquivado chiquito.

El dedo se transformó en el electrocutamiento inocente de un niño, en un punto de contacto que se extendía en nudos de nervios ardoresfintereanos desmitificando aquel culo de macho de una sola vez.

- ¿Sos mi putita rica?, le preguntó mientras lo embestía.
- "Sí, sí, soy tu putita rica, ayyy que rico ser tu putita rrrrica rrrica", le contestó su amante, entre ido y tembloroso al tiempo que se ensartaba por delante...; y un splash de piscina inflable la dibujaba en delfines celestes.

II

Asaber Quiero puso un vaso en su boca y succionó, soltó las manos, la volvió a asir del vaso y gritó fuerte varias veces. Se imaginaba que su boca dentro del vaso era un cuadro de la pared del mundo del vaso, un espacio cóncavo amarillo con una ventana en rosa.

Ida de sí misma como si fuera una endoscopia a través del vaso, giró un poco el ojo interno y se adentró al mundito para ver qué más había, y divisó muy al fondo al hombrecito del tocadiscos, vestido de frac frente a un microfonito cantando para la radio como si fuera un holograma. ¡Era él!, el mismo que tenía insomnes a sus muñecas de papel, aterradas tras sus trajecitos de pestañas incoloras.

La boca del cantante se enmarcó mentalmente en su boca —y sin dejar de cantar—, posó su mirada en ella convertida en ventana. Un tirón de garganta le apagó los oídos y sintió su cabeza llena de helio, tenía la cara roja cuando despegó del mundo que la bajaba.

Asaber Quiero se escuchó gritando con sus ojos para ver, y entonces una ristra de sapos panzarriba, inflados y fríos pesan en sus hombros mientras despierta.

Tania Montenegro

Al final...

El Expresionismo Abstracto como Crítica Cultural



Barnett Newman

La defensa de Norman Lewis de un modernismo alternativo internacional estaba a la vez ligada de manera muy inteligente a la tradición del marxismo clásico.

Sus conclusiones ponderadas habían sido enunciadas en su "Tesis" de 1946, en donde afirmaba lo siguiente:

Este concepto considera el arte como la producción de experiencias que combinan las actividades intelectuales y emocionales de modo que contribuye al disfrute del espectador y a satisfacción del artista a la vez que a un conocimiento universal de la estética y la facultad creativa

que yo creo existe de una forma u otra en todos los hombres. En este sentido, el arte viene a tener una vida propia; a ser evidencia del nivel emocional, intelectual y estético de los hombres en un área específica; a estar siempre cambiando y en busca de un mayor entendimiento de los seres humanos; a enriquecer la vida de todos... y así contribuir a la elevación cultural y el desarrollo general.

A pesar del hecho de que él se opuso fuertemente al partido Comunista desde los años treinta en adelante, Barnett Newman adoptó un concepto parecido de futuro a lo largo de su carrera. Su visión de futuro fue una consecuencia de su compromiso con las ideas anarquistas de Peter Kropotkin; aunque Kropotkin rechazara en gran medida la postura de Marx y Engels en lo referente al poder del estado en la sociedad post-capitalista, si asumió la crítica de Marx de la división del trabajo en la sociedad capitalista. Esta postura de Kropotkin, que había sido influenciada por Marx y compaginada con la admiración del MIR, la comuna campesina en Rusia, fue repetida y promovida por Barnett Newman incluso cuando este último criticara el Marxismo ortodoxo.

En 1968 en su crítica del capitalismo corporativo, Newman involuntariamente incluyó la influencia del

marxismo a través de su propio anarquismo. Sus afirmaciones fueron las siguientes:

A Kropotkin le preocupaba profundamente la deshumanización resultado de la revolución y la división del trabajo. Sus ideas acerca de la integración de la vida rural y la urbana, su oposición a la división del trabajo, le convirtieron en el precursor de todos aquellos que habían argumentado sobre el asunto... Del mismo modo que Paul Goodman, él creía que los problemas de igualdad no podían resolverse sólo resolviendo los problemas de distribución y se oponía al control de la subproducción... Abogaba por la super-producción y creía que cubriría las necesidades de todo el mundo además de hacer posible el tiempo libre para la vida creativa...

El crítico de arte Thomas B. Hess señala que el motivo por el cual los estudiosos de la ciencia política y los planificadores sociales tienen dificultad en entender al artista moderno es porque no pueden entender como alguien puede crear algo, especialmente una obra de arte, de modo espontáneo o directamente--aprimo (*a la primera*).... Del mismo modo, los mismo intelectuales no pueden entender la idea anarquista de la espontaneidad social o la

formación social directa de comunidades.

Esta crítica de la lógica estructural del capitalismo en nombre de los valores comunitarios nos recuerda como Newman resumió su trabajo entre 1948 y 1970. Newman hablaba de la afirmación intencionada de su arte y de sus valores alternativos, tanto estéticos como extra-estéticos, que estaban definitivamente en contra, de algunos aspectos de la sociedad norteamericana posterior a 1945. Su discusión del tema fue la siguiente:

Espero que mi obra trascienda mas allá del hecho de ser americano. Todos estos asuntos en última instancia, tanto si es americano como si es pintoresco (?), son falsedades construídas por los estetas...

No hay duda de que mi trabajo y el de aquellos hombres que respeto tomó una postura revolucionaria, contra la noción burguesa de la pintura como objeto.

Hace unos veintidos años en una reunión [en 1948] me preguntaron qué es lo que mi pintura significaba en el contexto social, con respecto al mundo, con respecto a la situación. Y mi respuesta entonces fue que si mi obra se entendiera adecuadamente, sería el fin del totalitarismo y el capitalismo estatal... y aún creo que mi obra en lo que respecta al impacto social denota la posibilidad de una sociedad abierta, de un mundo abierto, no un mundo institucional cerrado.

Aquí hemos de señalar que el término *capitalismo estatal* fue muy significativo para la izquierda anti-stalinista de los años treinta a los sesenta, y apareció por lo menos en dos de las revistas con las que Newman estaba asociado: *Dissent* y *New Politics*, además de *Zeitschrift für Socialforschung* (?) de la Escuela de Frankfurt, que se publicaba en Nueva York en este periodo.

Dado que T.W. Adorno atribuyera un lugar preeminente a la negación dentro del modernismo, su conceptualización del arte progresista estaba más próxima a la posición de los expresionistas abstractos que a la concepción positivista del modernismo codificada por Greenberg. Adorno, (quien vivía en Nueva York en ese momento y era amigo de Meyer Schapiro) sostenía que "el concepto de modernismo es privativo, e indicaba firmemente que algo había de ser negado... el modernismo no es un slogan positivo." Además. Adorno mantenía que "En el arte, la protesta directa es reaccionaria." Así, según él, el arte verdaderamente comprometido era aquel que había sido "difamado" como formalismo.

Sin embargo, la misma fuerza del modernismo "negativo", y de todo arte sin un mensaje tópico, era al mismo tiempo su mayor debilidad, porque, como Adorno apuntaba, "lo que le da al arte comprometido su ventaja estética sobre el arte tendencioso también determina el mensaje al que el artista se compromete inherentemente ambiguo. "Por consiguiente, Adorno argumentaba lo siguiente al

discutir la prioridad dada a la negación en el arte:

El arte comprometido en el sentido estricto no pretende generar medidas de mejora, legislación o instituciones concretas... sino funcionar al nivel de las actitudes elementales... La noción de "mensaje" en el arte, incluso cuando sea políticamente radical contiene en sí una acomodación al mundo tal como es... No es la hora del arte político, sino que la política se ha infiltrado en el arte autónomo, especialmente cuando parece estar muerto políticamente.

Los principales pronunciamientos por parte de casi todos los Expresionistas Abstractos mantienen el concepto de desacreditar lo que Adorno utilizó como la base de la discusión de la negatividad del modernismo. Quizás la más elocuente de estas declaraciones fue la que hiciera Robert Motherwell en 1948, mientras discutía lo sublime:

Asumamos que, a pesar de sus faltas y confusiones el arte moderno nos ayudó a deshacernos de los convencionalismos del pasado, de reyes y reinas y de la gloria de conquistadores y políticos y montañas, de la retórica y la grandilocuencia, que se hubiera convertido, aunque solo entendido por una minoría, en el arte del pueblo, un humanismo peculiarmente moderno, en el que sus tácticas en relación a la situación humana en general fueran las tácticas de hombres amables, fuertes y humanos

que defenderían sus principios con inteligencia e ingenuidad contra el mundo materialista.

El contexto histórico de estas lecturas del modernismo en general y el expresionismo abstracto en particular fueron propuestas por Robert Motherwell en un trabajo que él mismo llamó (en una carta a William Bazotes) "el análisis de un socialista." Se trata de su obra más importante titulada "El mundo del pintor moderno" que originalmente apareció en 1944 en una publicación surrealista llamada *Dyn*. Por su amplitud, calidad, y análisis profundo, este ensayo de Motherwell continúa siendo uno de los dos o tres mejores escritos publicados por un miembro de la Escuela de Nueva York. Debería ser lectura obligatoria para cualquier persona que desee entender el nacimiento histórico del expresionismo abstracto a mediados de los cuarenta.

Al abordar la relación del artista con el orden establecido. Motherwell comienza con la afirmación anarquista que "los estados modernos que hemos visto hasta ahora todos han sido enemigos del artista, aquellos estados por venir puede que lo sean también." para citar a Motherwell de nuevo "la función del artista moderno es por definición la expresión sentida de la realidad moderna... Por sentimiento quiero decir la respuesta del "cuerpo y la mente" como un todo a los acontecimientos de la realidad... En Marx esta noción se aúna con el sentido de cómo es la realidad material."



Motherwell observa que la visión popular del arte moderno es una visión de "su *distanciamiento* de los valores de la mayoría". El defendía esta distancia, ya que "la lejanía del arte moderno no es meramente una cuestión de lenguaje, de la creciente 'abstracción' del arte moderno." Sino que este distanciamiento o abstracción de las situaciones ordinarias estaba también basada en un rechazo histórico consciente "casi en toto (en todo o total), de los valores del mundo burgués."

Con respecto a este bloqueo histórico y la inhabilidad de las fuerzas progresistas de superarlo, Motherwell escribió acerca de cómo la negación a pesar de todo contiene una afirmación:

La debilidad de los socialistas deriva de la inercia de la clase obrera. La debilidad de los artistas deriva de su aislamiento.

Débiles como se encuentran, son estos los grupos que forman la oposición. El socialista ha de liberar a la clase obrera del dominio de la propiedad, para que el espíritu sea poseído por todos. La función del artista es hacer lo material espiritual para que pueda poseerse. Es en este sentido que el arte instruye, mas que de ninguna otra manera.

En la conclusión a su conferencia, que iluminó su propio aislamiento de clase, tanto como cualquier período de inactividad de la clase obrera, Motherwell, con destreza articuló el tenso entrecruzamiento entre negación y afirmación en el tipo de arte producido por los miembros de la Escuela de Nueva York. Su conclusión fue la siguiente:

El argumento de esta conferencia es que el materialismo de la clase media y la inercia de la clase obrera dejan al artista moderno sin ninguna conexión vital con la sociedad, a excepción de la oposición ... Aún así, su oposición a la sociedad burguesa le ofrece una cierta fuerza. Hasta que no haya una revolución radical de los valores de la sociedad moderna, habremos de seguir contemplando un arte altamente formal. Podemos congratularnos por sus extraordinarios descubrimientos técnicos.

LA VIGILANCIA DE REINHARDT Y LOS EXPRESIONISTAS ABSTRACTOS POR EL GOBIERNO ESTADOUNIDENSE

En 1966, un año antes de la muerte de Ad Reinhardt y cuatro del trágico suicidio de Mark Rothko, el congreso norteamericano aprobó finalmente la Ley de libertad de información. Por primera vez, esto permitía al ciudadano medio acceder a los documentos relacionados con la vigilancia clandestina de los ciudadanos norteamericanos considerados subversivos por el FBI (Federal Bureau of Information) agencia instaurada en 1908 como la entidad de investigación doméstica del Departamento de Justicia. Según una auditoría del congreso en 1975 realizada por la Oficina General de Contabilidad, existían al menos 160,000 casos abiertos referentes a "asuntos subversivos" en los Estados Unidos.

En realidad la mayoría de los casos fueron en contra de individuos de izquierdas, incluyendo a los expresionistas abstractos. Estas posturas "subversivos" se relacionaban también con el apoyo a aquellos movimientos en favor de la igualdad racial, oposición al imperialismo estadounidense en el extranjero, y la creencia en valores liberales de libertades civiles en materia de política interior. El FBI afirma sin embargo lo contrario, que no se trata ni de simpatías pro-soviéticas lo que llevaría a cierta forma de espionaje (de lo que Lee Krasner fue falmente acusada en 1957), ni de connivencia con agentes extranjeros de la USSR (en el caso de Ad Reinhardt y todos los demás expresionistas abstractos arriba mencionados).

Ahora debemos examinar algunos de los documentos secretos acerca de Reinhardt, Krasner, Motherwell, Rothko y Gottlieb, los cinco miembros del grupo expresionista abstracto cuyas actividades políticas de izquierda fueron calificadas de subversivas por el FBI. La documentación acerca de Reinhardt es la más extensa. Se compone de al menos 123 páginas (de las que sólo cien han sido develadas, con mucho del contenido tachado por razones de "seguridad nacional"). La relacionada a Motherwell comprende 45 páginas, la de Rothko 21, cinco la de Gottlieb y en el caso de Krasner solo dos páginas aunque muy provocativas.

En el caso de Reinhardt, el motivo por el cual fue vigilado más intensamente fue, no cabe duda, de naturaleza geopolítica y estuvo directamente ligado a su socialismo pro-soviético. El

escaso interés suscitado por los demás fue debido al hecho de ser anarquistas o trotskistas que se asociaban con el anti-stalinismo y los socialistas no alineados de la revista política *Dissent*.

Lo extenso de la documentación referente a Reinhardt la convierte en la tercera más extensa acerca de un artista hasta el momento. La documentación más voluminosa acerca de un artista recopilada por el FBI es la de Picasso, con 187 páginas, seguida de la de Ben Shahn que contiene 146. Cabe destacar que tanto Picasso como Shahn y Reinhardt eran o miembros del Partido Comunista o compañeros que contaban con el apoyo del Museo de Arte Moderno en Nueva York.

Existe un hecho notable acerca de la documentación de Reinhardt, quien fuera toda su vida un socialista, como lo ha apuntado Barbara Rose y otros. Cada memorandum acerca de él de 1941 a 1966 está clasificado con el sello codificado "SM-C" o "Materia de Seguridad-C," que si lo desciframos significa lo siguiente: Según el FBI, y otras agencias gubernamentales, el sujeto en cuestión constituye una amenaza a la seguridad nacional y es considerado subversivo porque sus simpatías por el comunismo y/o socialismo le convierten en un colaborador "potencial" con agentes extranjeros.

Tal y como el autor Herbert Mitgang ha observado, estos dossiers secretos "proyectan una sombra de criminalidad" sobre los sujetos cuyas acciones son controladas. El dossier de Reinhardt con un memorandum de ocho páginas del FBI fechado el 16 de octubre de 1941, incluye asimismo varios informes

clandestinos a lo largo de los años cincuenta y principios de los sesenta, y termina con un informe de cinco páginas incluido el 1 de noviembre de 1966. Todo archivado pocos meses antes de la muerte de Reinhardt. El material compilado por el FBI contiene información sustancial recabada por otras agencias gubernamentales, incluido el Departamento de Estado, embajadas de los EEUU en el extranjero, la armada estadounidense, y el servicio de Inteligencia de los Marines.

Ciertamente, las diferentes agencias gubernamentales estaban muy preocupadas por las tendencias pro-soviéticas (que no pro-stalinistas) de Reinhardt. Así en la primera página del memorandum del FBI se puede leer: "Se considera que el sujeto ha de ser incluido en la lista de detención y custodia. Descripción al principio. El memorandum para la detención esta siendo preparado" Entre las razones aducidas se encontraba "la afiliación y aparente activismo de Reinhardt en el Partido Comunista." Aquí hemos de destacar que unos meses más tarde, en 1942, la orden ejecutiva 9066 autorizaba al ejército norteamericano el establecimiento de un campo de concentración para internar a los americanos de herencia japonesa en la costa oeste. Alrededor de 110,000 personas fueron encarceladas en estos campos de concentración regidos por el ejército estadounidense durante tres años.

El séptimo memorandum en el dossier de Reinhardt fechado el 22 de abril de 1958, muestra de nuevo el interés por parte de ciertos elementos del gobierno americano de castigar a

Reinhardt por sus creencias políticas. Después de solicitar un pasaporte y negar su pertenencia al Partido Comunista, el Departamento de Estado el 6 de abril de 1958, solicitó secretamente más información acerca de "su negativa de ser miembro del Partido Comunista" Consecuentemente, miembros del Departamento de Estado solicitaron información de los representantes del Departamento de Justicia acerca de " si existía suficiente información para acusarle. A pesar de todo, no se tomó ninguna medida ulterior, para acusar a Reinhardt de perjurio.

Fue también a mediados de los años cincuenta cuando Lee Krasner, admiradora de Trotsky toda su vida, fue investigada por el FBI por espionaje, que en su entender (del FBI) tenía que ver con la ayuda a la Unión Soviética. No obstante, como todo ha sido eliminado por el gobierno estadounidense- para no revelar una "fuente confidencial"—el informe que se extendía desde el 14 de noviembre al 16 de diciembre de 1957, revela poco acerca de lo que Krasner era sospechosa como agente anti-norteamericana. También a mediados de los cincuenta fue cuando Meyer Se Shapiro y su esposa Lillian Milgram fueron interrogados por agentes del FBI en su domicilio de Greenwich Village acerca de las "ideas comunistas" de sus alumnos. Los vecinos de los Schapiros afirmaron que el día antes estos agentes habían interrogado a varias personas en el vecindario acerca de las ideas comunistas" de la pareja.

Informes posteriores del FBI muestran que Reinhardt fue

vigilado en sus viajes al extranjero por el gobierno norteamericano. Los datos recopilados el 8 de noviembre de 1960, por ejemplo, dicen así: "no hay indicación de que el sujeto viajara a ningún país de tendencia soviética." Informes posteriores enumeran los viajes de Reinhardt a otros países. Fue, sin embargo, a principios de los sesenta cuando apoyara los movimientos de liberación del Tercer Mundo, y su relación con grupos anti-imperialistas, que el FBI y otras agencias norteamericanas, incluidos los departamentos de Estado y de Defensa, intensificaron la vigilancia sobre Reinhardt. Fue también en estos momentos cuando Mark Rothko y Adolph Gottlieb fueron incluidos en la vigilancia clandestina del FBI debido a su compromiso con los movimientos progresistas de los años sesenta, especialmente en Vietnam y Latinoamérica. Un memorandum del FBI fechado el 25 de enero de 1962, clasificado "Materia de Seguridad-C" detalla la participación de Reinhardt con el grupo Amigos estadounidenses de México—un grupo que incluía a otros miembros del círculo de Expresionistas Abstractos: Rothko, Gottlieb, David Smith, y de modo indirecto Rudolph Baranik y Mary Stevens.

Establecido un comité de artistas para abogar por la liberación de Siqueiro, los artistas arriba mencionados firmaron manifiestos públicos en favor de Siqueiro y además abrieron una exposición entre el 2 al 6 de enero de 1962 en la Galería ACA en Nueva York. Como demuestran las dos primeras páginas del dossier de Reinhardt del 25 de febrero de ese mismo

año, el FBI envió un agente secreto a la exposición, para vigilar la asistencia. Este agente informó que no vio a más de veinticinco personas visitar la galería en los dos días que él estuvo allí.

De todos los miembros del la Escuela de Nueva York, ninguno mostró un compromiso mayor al de Robert Motherwell por la causa del anti-imperialismo. En numerosas ocasiones desde finales de los años cincuenta hasta su muerte en 1991, Motherwell apoyó la causa de los movimientos de liberación del Tercer Mundo y su lucha contra la intervención norteamericana. Entre los países que Motherwell apoyó públicamente se encuentran Argelia, Vietnam, la República Dominicana, Chile y Nicaragua. En este sentido, también estuvo involucrado en el boicot del pabellón de Estados Unidos en la Biennial de Venecia en 1970. Una carta pública de 5 de junio de 1970 firmada por Motherwell y otros artistas hacía claro lo siguiente:

[Los artistas que suscriben] niegan el uso de su arte como cobertura de otras políticas e agresión en el extranjero y represión intolerable en nuestro país"

No es sorprendente que después de haber apoyado al gobierno de Allende en Chile durante los años setenta (como hicieron Joan Miró y Roberto Matta) y a los sandinistas en Nicaragua en los ochenta, una de las últimas manifestaciones públicas de Motherwell fuera contra el senador Jesse Helms. En 1990, Motherwell donó su ayuda a la campaña senatorial de Harvey Gantt, el oponente afroamericano de Helms. La

implicación ultraderechista de este último en países como Nicaragua, estaba acompañada de su censura en el Senado norteamericano del arte contemporáneo, lo que convertía a Helms en un adversario de las posturas progresistas.

De hecho, fue esta oposición a la política exterior norteamericana en Vietnam y República Dominicana la que llevó a que las posturas disidentes de Motherwell fuesen vigiladas como subversivas por las diferentes agencias del gobierno norteamericano. La extensión de esta vigilancia clandestina de Motherwell se revela en las 46 páginas del llamado "FBI Files of Cross-References on Robert Motherwell" que he podido conseguir recientemente gracias a la Ley de Libertad de Información. El primer memorandum referente a una investigación del FBI del activismo de Motherwell data del 11 de mayo de 1965, cuando se inició una comprobación de actividad subversiva contra él. La razón para esta comprobación de nombres (que se ha visto previamente en el dossier de Rothko) se enuncia en un informe del 21 de mayo de 1965:

El 5 de abril de 1965, el FBI recibió información de que un individuo llamado Robert Motherwell firmó un



documento titulado "Protesta de Escritores y Artistas" contra la continuación de la presente política norteamericana en Vietnam. La protesta era un llamado a pedir fondos para publicar un anuncio en *The New York Times* incitando a la protesta contra el gobierno norteamericano....

Fue también en 1965 que el senado de los Estados Unidos, alarmado por la militancia del movimiento anti-imperialista, comisionó un estudio para que un subcomite del senado investigara la administración de la Ley de Seguridad Interior y otras de la misma naturaleza. Titulada *La agitación anti-Vietnam y el Movimiento aleccionador: El problema de la infiltración comunista y la explotación* este informe enumera un panfleto de 21 páginas titulado *Perspectivas alternativas acerca de Vietnam*, así como sus patrocinadores que incluían a Robert Motherwell y Ad Reinhardt. Además tanto

Dissent como *Monthly Review* se calificaban como publicaciones de izquierdas que incitaban a la oposición contra la política exterior norteamericana. Las investigaciones del FBI fueron más allá de las actividades disidentes de Motherwell, sino también el contenido subversivo de las pinturas de los expresionistas abstractos. En una carta de 17 de marzo de 1958 un informante del FBI afirmaba que existía un gran número de artistas de izquierdas que habían sido elegidos para representar a los Estados Unidos en la exposición mundial de Bruselas ya incluían a "Robert Motherwell y otros que eran todos artistas comunistas" según la actas de los congresos 82 y 84. El informante preguntaba al director J. Edgar Hoover "¿Qué se puede hacer para evitar que esta exposición de arte subversivo salga de los Estados Unidos?"

MCCARTHISMO vs LA NEGATIVIDAD DEL MODERNISMO ALTERNATIVO

En un discurso extensamente publicado de 1949 ante el Congreso de los Estados Unidos titulado "Modern Art Shackled to Communism" el congresista George Dondero citó la amistad de Kandinsky con Trotsky, y finalmente señaló a cuatro de los miembros del grupo de expresionistas abstractos como artistas aliados con el comunismo.

El congresista Dondero declaró: "Añadan a este grupo de subversivos los siguientes satélites, y el número se agranda tremendamente: Motherwell, Pollock, Baziotés, Dave Hare." Así según Dondero, "existe una conexión entre el arte comunista

de los 'ismos' y el llamado arte moderno de América." Esta posición bien conocida e influyente que Dondero utilizara en el Congreso de los Estados Unidos durante casi una década, también fue *específicamente utilizada contra los expresionistas abstractos en otros lugares*, como lo confirman la recientemente publicada documentación del FBI sobre Robert Motherwell. La posición de Dondero y sus seguidores en el FBI se basaba tanto en el miedo geopolítico y el interés etnocéntrico que presentaba el arte modernista, como parte de una conspiración internacional, de "origen extranjero" y por lo tanto "anti-americano."

Ciertamente, todavía en 1959, en un verdadero mensaje Mccartista dirigido a los artistas disidentes de la Escuela de Nueva York, los miembros de HUAC atacarían de nuevo en el Congreso a Jackson Pollock (quien había muerto en 1956). Estos congresistas criticaron las abstracciones de Pollock como supuestamente "vacías de contenido" a la vez que denunciaron "la afiliación con las causas comunistas" por parte de los artistas modernos de izquierdas. La posición general que apuntalaba este ataque al modernismo "negativo" de Pollock y Motherwell por parte de George Dondero era la siguiente:

El arte moderno es comunista porque es distorsionado y desagradable, porque no glorifica nuestro hermoso país... El arte que no glorifica nuestro hermoso país en términos simples que cualquiera puede entender produce disatisfacción. Es, así pues, opuesto a nuestro gobierno, y aquellos que lo

crean y promueven son nuestros enemigos.

Como muestran los nuevos documentos gubernamentales, los seguidores de Dondero (tanto dentro como fuera del Congreso) continuaron utilizando esta línea argumental para ligar el expresionismo abstracto con el linaje subversivo del modernismo, después de que Dondero se retirara del Congreso a finales de 1956. Dos citas importantes en el dossier del FBI sobre Motherwell repiten los argumentos de Dondero contra Pollock y Motherwell casi literalmente. Un comunicado confidencial del 24 de marzo de 1958 condena la selección de los artistas abstractos como Robert Motherwell y Ad Reinhardt para representar a los EEUU en la Feria Mundial de Bruselas, ya que como se revelaba en las actas de los congresos 82 y 84 eran comunistas"

Otro comunicado secreto en el dossier de Motherwell de informante del FBI del 26 de diciembre de 1965 se refiere directamente a las afirmaciones contra el arte moderno propuesta por Dondero:

Los textos artísticos hoy fracasan en el intento de documentar el movimiento de arte abstracto como un arma cultural del comunismo internacional... desde 1917 a 1931 era el arte oficial en Rusia.

Reginald Marsh, artista de Nueva York, me dijo que Robert Motherwell era comunista. Es el editor de los documentos del museo de arte musulmán.

Fue en esta situación displicente y volátil de 1956-57 que Meyer Schapiro no solo publicara su sofisticada respuesta a estos ataques contra el arte moderno por ciertos sectores del capital corporativo y algunas figuras del gobierno norteamericano, sino que también pintó sus propias abstracciones modernistas. El análisis incisivo de Schapiro del arte de los expresionistas abstractos, titulado "La cualidad liberadora del arte de vanguardia" señalaba la naturaleza no-eurocéntrica y el ímpetu anti-cultura de masas de estas obras. Del mismo modo, señalaba la cuestión de la liberación social a través de una forma de trabajo no-alienante.

Al centrarse en este último aspecto del modernismo alternativo, Schapiro pudo enfatizar la incompatibilidad fundamental de la democracia laboral y la auto-determinación política con la jerárquica y deshumanizadora naturaleza de los modos de producción capitalista. Burlando el marco maniqueo de tener que elegir entre el capitalismo corporativo y el comunismo soviético, Schapiro implicaba que la elección en los EEUU estaba entre democracia económica y capitalismo de estado. Así, comparaba una tradición americana con otra, y de este modo desarmaba a los que respondieran a su poco convencional redefinición de esta elección con la simple acusación de "antiamericanismo."

En 1957, la valoración disidente de Meyer Schapiro del expresionismo abstracto —como la de Irving Howe en *Dissent*— sirvió como contrapunto tanto al formalismo de la Guerra Fría de Clement Greenberg y el neo-

regionalismo de Dondero. Esta interpretación alternativa del arte moderno propuesta por Schapiro especificaba que: "en ciertos aspectos, la pintura y la escultura hoy parecen oponerse a la tónica general de la vida. Sin embargo, en esta oposición, estas artes declaran su humanidad e importancia."

Irving Howe señalaba algo similar con respecto a la era McCarthy y su admiración por el arte moderno durante este periodo. Al igual que Schapiro, el análisis de Howe recuerda el concepto marxista de la ley de crecimiento desigual entre distintas esferas de la sociedad:

Hacia los años cincuenta... las aberraciones del McCarthismo, las crueldades de la Guerra Fría estaban colmando a la gente sensible: Parecía que lo mejor era retirarse ... lo que quedaba era la cultura... .Buscaban en el arte y en la literatura lo que buscaban en sus "relaciones personales" un mundo más atractivo (como Trotsky dijo en alguna ocasión)... Algunos cambios eran, en cierto modo, gratificantes: El gobierno laboral inglés accedió a liberar la India [en 1948]... y aquí en Nueva York tuvimos la explosión de ese arte modernista llamado "pintura de acción" quizás el más rico impulso creativo del momento... .Empecé a mirar las pinturas expresionistas abstractas [y] me sentí más atraído por Franz Kline y Mark Rothko.

En un sentido similar, el crítico de arte Harold Rosenberg resumió la Guerra Fría en un

ensayo de 1962 que servirá de conclusión a mi presentación:

La Guerra Fría es una lucha engañosa entre los intereses reales.. Lo cómico de la Guerra Fría es que cada uno de los rivales es consciente de que las ideas del adversario serían irresistibles si realmente se pusieran en práctica.... El oeste quiere libertad en tanto que esa libertad sea compatible con la propiedad privada y la ganancia; los soviéticos quieren el socialismo en tanto que el socialismo sea compatible con la dictadura de la burocracia comunista.. [De hecho] las revoluciones del siglo veinte son por la libertad y el socialismo. En lugar de conservadores, los Estados Unidos tiene a los ambiciosos y vergonzosos seguidores de Birch' y sofistas del privilegio, para los que la historia de la libertad significa solo cuánto se han embolsado; mientras que los soviéticos tienen a los stalinistas, para los que el socialismo no es más que los intereses del partido... ambos bandos siguen insistiendo hipócritamente en la pureza de su posición.

La amenaza actual es una guerra nuclear. Para evitar esta amenaza, una política realista es fundamental, una política que se deshiciera de una vez por todas del fraude que representa el binomio libertad versus socialismo.

David Craven



Diputados Surrealistas abren fuego sobre la multitud

Tikimaus: fué el grito del energúmeno. Y después descargó el *magazine* sobre la multitud. *Bang. Bang. Bang. Bang. Bang. Bang. Bang. Bang.* Siete cachimbazos que por azar yerran el blanco. Guarda dos por si las moscas.

Otro diputado surrealista más? 73 años antes, en el **II Manifiesto Surrealista**, firmado por muchos, pero concebido por entero por Breton, se definía el acto surrealista por excelencia como "*el salir corriendo a la calle, pistola en mano, disparando ciegamente y tan rápido como se pueda jalar el gatillo, hacia la multitud...*".

Distinguida distinción para tan destacado diputado. Y claro tampoco se tendría que olvidar a Jacques Vache amenazando con disparar hacia el público en la premiere de *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire y Poulenc. Y mucho menos a Richard Huelsenbeck que "deseaba hacer literatura con la pistola en la mano". Y como dejar de mencionar al mítico Arthur Cravan puntuando sus conferencias a pistoletazos.

Vaya *pedigree*!!!! Orgullo para la patria, *I must agree*. Más considerando que otros diputados harían con gusto justo lo mismo.

Ocurrencias

Excepto que no seamos tan presurosos con esto de las genealogías. Volvamos a Andre y terminemos los puntitos suspensivos dejados anteriormente a propósito así. Breton continuaba su pasaje oloroso a polvora con la siguiente afirmación:

"Cualquiera que, al menos una vez en su vida, no haya soñado con así poner fin al frívolo sistema de degradación y cretinización (lease Capitalismo, etc etc) de hecho tiene, con su barriga a la altura del barril, bien ganado su lugar en esa multitud"

Así que *Im Sorry* y no hay nada. El perdulario padrasto de la patria debería, según Breton, Vache, Cravan y por supuesto Huelsenbeck, de haber estado al otro *coti* del cañon.

Pero no seamos tan petulantes y aceptemos que este molestandor de la Patria también tiene linaje aunque sea por otro lado. Hermann Göring, que no era ningún futbolista alemán, reclama su paternidad. Después de todo a él también "cuando oía la palabra *cultura* le daban ganas de sacar su cuete".

O sea que Viva el Boer!!!! Y la inmunidad también.

¿Por qué y hacia donde corren los pintores?

Incidentes que suceden

Hace un par de semanas la primera dama de la república citó a "los pintores" nacionales a una reunión. El salón se hizo chiquito. Todos estaban allí. Estaban desde los pintores que venden hasta los vendedores que pintan. Ansiosos todos. ¿Que querría la primera dama?- se oía entre los diferentes grupos de artistas que se fueron conformando después de firmar una lista de asistencia que estaba a la entrada.

(Como paréntesis me parece necesario resaltar el alto grado de concentración mental de nuestros artistas plásticos. Solo así se puede entender la refinada amnesia que los embruja. Nadie recordó, por ejemplo, que las dos últimas reuniones con primeras damas a lo que habían conducido era a las subastas de cuadros y cuadritos en beneficio del *Spa* privado de María Fernanda Alemán. Todo lo contrario.)

Los artistas estaban entusiasmados. "Se va a abrir

un museo"- dijo un iluso. "Una galería"- dijo un pintor al que no le venden nada las que ya existen. Otros y otras pensaban en exposiciones internacionales. Otros en recuperar sus empleos injustamente perdidos. En fin, la flor y nata de la plástica nacional, con uno que otro colado (que pensó que iba a haber un coctel tuanis después), aparecían trémulos y expectantes.

Dichosamente doña Lila apareció, pues el nerviosismo y el *stress* comenzaban a apoderarse de la culta concurrencia.

"Los niños con Cancer"- dijo de pronto Doña Lila

Y como castillo de naipes usados se derrumbaron al unísono las esperanzas ingenuas de los pintores todos. Una nueva subasta. Una nueva solicitud de donación. Esta vez el 100% para los niños. Quizas luego se hace otra. Increíble pero cierto. Pero aun faltaba mas. A los artistas que donaron su cuadrito se les permitiría llevar a sus esposas (suponemos que esposos también) a la inauguración de la subasta. Siempre y cuando se apuntaran en una lista y consiguieran una corbata limpia, claro.

Y veredictos

Un grupo de artistas hartos de lo mismo de siempre, liderados por Patricia y aparentemente avalados por la oportuna *Sombra Sempiterna*, presentó una carta con una serie de justas y necesarias demandas. A pesar de la imposibilidad de su implementación sin una limpieza absoluta del entorno y los fondos adecuados, las nuevas autoridades del INC, olvidando el recorte del 15 % de su presupuesto, aceptaron rápidamente la propuesta, conformaron equipos de trabajos, neutralizan cualquier esfuerzo crítico, y sonrien. Les gusta platicar con los artistas.

Mientras tanto a Saravía, gloria nacional y **bla bla bla**, se le entrega finalmente el Premio de Humanidades, consistente en un papel y 5000 dólares, que con dificultad recogieron un grupo de veinte empresarios nacionales, "mecenas de las artes".

Y mientras tanto Leoncio, gloria del dibujo y **bla bla bla**, sufre la humillación no sólo de la miseria absoluta y sus tábanos, sino la de salir retratado como una caricatura, que evidentemente no es, en los medios de comunicación. El gran aporte del INC en este caso, ya que Leoncio ha declarado que se rehúsa a aceptar la limosna de los veinte "mecenas de las artes", se limitará, a como fue anunciado con bombos y platillos por un funcionario, a llevar a un grupo de alumnos para que le ayuden a barrer y ordenar sus libros.

Pero los pintores sienten algo en su pecho. Una necesidad de reunirse. No importa la

razón, ni con quien sea. Cualquiera basta. Hay necesidad de hacer algo. Muchos sueñan que quizás realmente ha llegado la hora

de "la nueva era". Esta vez se equivocaron, muchos incluso salieron con una dosis de "nueva ira" entre ceja y ceja. Pero aún no pasan los

Managua, 25 de Febrero del 2002
Excelentísima Primera Dama de la República

Lila T. de Bolaños Geyer
Excelentísima Primera Dama,

Aprovechando la oportunidad que este encuentro nos ofrece y considerando la historia tesonera, solidaria y constructiva del gremio de los artistas plásticos por el desarrollo sostenible de nuestro país, los abajo firmantes nos permitimos expresar nuestras opiniones y expectativas a cerca de la gestión gubernamental en el área de las artes plásticas. Siendo que la educación, el acceso a la información, la promoción y la seguridad social del gremio son los cuatro ejes que determinan la calidad del arte de un pueblo, puntualizamos las siguientes necesidades y recomendaciones:

En el área de educación

Es necesario implementar la práctica artística en las escuelas primarias y secundarias como parte del pensum oficial para sensibilizar a los estudiantes a las posibilidades expresivas y terapéuticas de la creación artística, de manera que como pueblo podamos educar más humanísticamente a nuestra juventud y proveer a los jóvenes artistas con una base sólida para su futuro desarrollo.

Específicamente referida a la educación artística planteamos la necesidad de actualizar y diversificar la escuela de artes plásticas, el mejoramiento de sus instalaciones y la reformulación del programa con nivel de licenciatura.

Con miras a una mayor profesionalización de la carrera artística, se recomienda la canalización de becas al extranjero para programas de maestrías en arte.

Así mismo, se advierte la necesidad de hacer intercambios con artistas de otros países en la forma de exposiciones nicaragüenses en el exterior y exposiciones del exterior en Nicaragua, considerando vital el intercambio personal de los artistas para el crecimiento de ambas partes.

En el área de la información

Es necesario instaurar bibliotecas y videotecas de arte que permitan a los artistas un regular refrescamiento de su bagaje intelectual y permitan al público acceder con sensibilidad informada al discurso artístico contemporáneo.

Se sugiere facilitar a los medios de comunicación la producción de documentales sobre arte nacional y la programación de reportajes de arte internacional.

En el área de la promoción artística

Son necesarios espacios expositivos, enfocados a la superación y el rigor, que exhiban periódicamente el trabajo de mayor calidad en el ámbito nacional.

En lo referente a la participación de artistas nicaragüenses en exposiciones organizadas en el exterior, planteamos la necesidad del apoyo logístico y económico que garantice una representación digna de nuestro país.

En la seguridad social

Es urgente la creación de mecanismos de atención social que amparen a los artistas en condiciones de invalidez, vejez, enfermedad y muerte, dispensa de la que no gozamos por estar excluidos del régimen de seguridad social.

Además, recomendamos el apoyo a iniciativas individuales que se ocupen de proyectos alternativos para el desarrollo artístico. Dado que conseguir patrocinio para proyectos alternativos precisa de un respaldo jurídico cuyo costo monetario es elevado, numerosas iniciativas gremiales orientadas a solventar las fracturas del sistema, se malogran en el camino. Solicitamos la gestión estatal pertinente para facilitar el respaldo jurídico de tales proyectos.

Como un punto de convergencia entre la promoción, la educación y la información, planteamos la necesidad inaplazable de apoyar el arte público como vehículo para afectar directamente a la población, conscientizándola de sus derechos y deberes ciudadanos en una situación social y ecológica agudas.

Los artistas plásticos precisamos de soluciones sistemáticas y colegiadas a estas necesidades. Nos apremia ser parte de las decisiones culturales que nos afectan como gremio y como nicaragüenses.

Confiamos en que hará llegar nuestras inquietudes a las autoridades correspondientes y con el respeto que se merece solicitamos una reunión de trabajo para tratar estos temas más acuciosamente.

Agradeciendo la oportunidad que nos ha brindado, nos remitimos respetuosamente,

Varios artistas

cc.: Dr. Silvio de Franco, Ministro de Educación Cultura y Deportes
Dr. Napoleón Chow, Director Instituto Nicaragüense de Cultura.



Denis Núñez

Director General de la Oficina de Estudios y Políticas Económicas

beneficio de la duda al **nuevo proyecto cultural burgues nicaraguense**.

Sólo la puntita de la Tecnología de punta

La **“Reingeniería Cultural”**, quiera lo que quiera decir eso, parece ser la nueva salida de baño de las **nuevas autoridades de INCultura**. El engendro aparentemente transgénico de la cultura fue diseñado por (CONACUL) Consejo Nacional de la Cultura compuesto por connotados elementos de nuestra sociedad anónima. Uno o dos banqueros, dos comerciantes de éxito y un poeta. Juntos y revueltos, como merecen estar, planean **salvar nuevamente la kooltura nacional**.

Para hacerlo esperan contar con el **billete de los mecenas nacionales**, a quienes este gobierno irresponsable ha entregado la gestión de la cultura nacional.

Lamentablemente, le informamos al sociólogo Chow, los mecenas nacionales son más **estrilones** que Castellón y sus eternas diez bolas. Lo único que les interesa es *salir en la foto*, aumentar sus colecciones de arte y **escalfar** si pueden a los artistas pidiéndoles rebajas a sabiendas de lo injustas de estas y del hambre imperante en el gremio. Estas rebajitas logradas “fuera de galería” son vistas como astucias por los **“cresos”** provinciales. Así que desde

aca lamentamos la **embarcada y embarrada** que le dieron y le siguen dando a don Napoleón.



Logro cultural de la nueva era: el 21nico

Pero al Cesar lo que es de Bruto y al Churruco lo del Churruco. No podemos tratar de escamotear que al menos **un logro** ha tenido la eufemísticamente denominada, por poetas y líricos oficialosos, **Nueva Era Cultural**. Hablamos de la **derogación** del CEPAM.

El **engendro clementino** ha dejado de existir así antes de que naciera. Pililú al autodenominado **CEPAM** (Centro de Estudios y Manejos del Patrimonio Mundial de Nicaragua).

Allí el susodicho **ex mandador de INCultura** y su claqué pensaban soplarse *ad eternum* con el regalito del Dr Alemán, consistente en nada más y nada menos que en la **“administración de todos aquellos sitios que en Nicaragua hayan sido declarados patrimonio de la humanidad por la UNESCO”**.

Pero como *hombre precabido vale por 2*, el inclemente mercançhifle no se había

conformado con León Viejo, sino que hizo que en el decreto de creación del **CEPAM** se le cediese **además** (de León Viejo) **la administración de cualquier otro sitio cultural que se declarase Patrimonio Cultural de la Humanidad**.

Finalmente el vivianazo se quedó oliendo el demetrio. Y por favor no inquieten a qué le olía. *¡Oh Dulce Pájaro del Dulce Encanto lo volviste a cagar!*.



La “reingeniería Coolturosa” descrita por sus autores mismos

Reproducimos por su interés y curiosidad las declaraciones de don **Napoleón**

Chow: “...para que vean que si estamos haciendo algo y que por otro lado no es suficiente seguir con el derrotero que han mantenido los Ministerios de Cultura anteriores, no porque hayan sido malos, sino porque la experiencia nos dice que es necesario una reingeniería y reconceptualización de lo que es un Instituto de Cultura.

“Esta reingeniería se va a enmarcar en un gran concepto que lo tiene el Presidente de la Comisión Nacional de Cultura que es Ramiro Ortiz, que es que la cultura y un Instituto de Cultura, definitivamente la labor más importante es la **democratización de a cultura**, para que desaparezca la división entre cultura alta y cultura popular, para que hayan en realidad un intercambio de ambas culturas”.

“Esta **reconceptualización** incluye un estudio que será presentado al Presidente de la República, en los próximos días, para que conozca el sentido de los cambios y las necesidades financieras que eso conllevaría. Este plan de reingeniería se estaría llevando a cabo en los cinco años de gestión”.

“La idea surgió de los miembros de la **Comisión Nacional de Cultura** Ramiro Ortiz, José Francisco Terán, “Chale” Mántica y Julio Valle Castillo”
Tomado de El Nuevo Diario

Recorte del 15 % en Cultura

Y como para los gobernantes de **La Nueva Era** la cultura y su reingeniería **no produce NADA** han decidido recortar el presupuesto miserable de INCultura en un 15%.!

¿Darío cochón?

La defensa del honor del Poeta, aparentemente cusado de cochón en una reciente biografía de Blas Matamoro (Espasa-Calpe),

ha impactado y alertado al *status cubo* de nuestra ciudadela letrosa. ¿Darío Pato? No puede ser. Ni quiera Dios. Y lo más probable es que no lo fuese. Era demasiada su atracción fatal por la hembra esfinge. Sin embargo resulta curioso ver como se alborota la intelectualidad criolla cuando le tocan su auto andamiaje ideológico. Darío realmente es demasiadas cosas y cada quien lo ha reconstruido a su gusto y antojo. Darío Católico-Darío anticlerical. Darío místico-Darío tarro. Darío antiimperialista-Darío servil de dictadores. Darío putero-Darío gay?

La verdad que lo único que realmente está y queda e importa finalmente es la obra. Defendiéndose, ya por más de 100 años, sólo. No necesita que la defiendan nadie.

Darío por su parte estoy seguro que le diría a la doctora en Literatura que lo salió defendiendo en **El Nuevo Diario** del día 7 de Julio: ¡**No me defiendan comadre!** Realmente sorprenden los niveles de homofobia en una catedrática galardonada tan a diestra y

sinistra. Estamos en el siglo XXI Doctora. Halooooooooo!!!! Llega a tanto su odio por los maricones y maricas que no duda en meterlos en la misma bolsa con los ladrones y delincuentes. Pero esos deben de ser problemas de su formación en una sociedad machista y católica.

Lo imperdonable es ver como su homofobia la hace decir disparates asombrosos a pesar de lo divertidos. Confundir, por ejemplo, a Van Gogh, que jamás fue *platano*, con Rimbaud es bastante sorprendente para una Dra. en Literatura. Es cierto que suenan parecido. Pero *plis*. Jamás que yo sepa Van Gogh se cruzó una carta con Verlaine. Y con Rimbaud la única relación posible es que este escribió un poema titulado “Honte” en donde expresa sus deseos de cortarse la nariz.

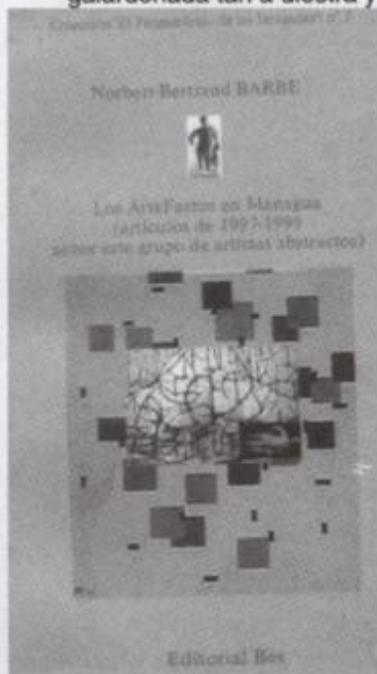
Y ¿que decir del texto de Oscar Wilde acerca de Darío? Yo creía que era al revés. Creía que era Rubén Darío el que había escrito un texto titulado “Peregrinaciones de la Piedad” acerca de Wilde. Pero claro, doctora, a lo mejor me equivoco en mi ignorancia.

Los ArteFactos en Managua

(Artículos de 1997-1999)

Este libro del Dr. Barbe contiene 14 textos escritos acerca del extinto “grupo” ArteFacto y de algunos artistas y escritores afines a su falta de principios. El Dr Barbe elabora también un Prolegómenos al estudio de los nicaraguenses; dos apéndices y 5 addendums.

Editado por la Editorial Bes de París el libro será presentado durante la Bienal Centroamericana en septiembre del 2002.





Poemas de Putas y diPUTAdos

Mesalina Marcial Camas

I

al poeta

Managua es un gran burdel
Sin un solo puterio.
Que solemne y gran
Cagada Poeta.

II

Este putal llamado Managua
Está legitimamente organizado.
Tiene putas y diPUTAdos.
Los dos bien inmunizados.

III

Las carreteras de Managua
Están llenas de Putas y Putitas.
¿Serán los 100.000 empleos
prometidos en la campaña?

IIII

Managua putanga
Chiquirirri
Cloaca capitalina
¿Porque nadie olfatea
Tus purulentas secreciones
De *leche agria?*

Ingenua!

El comercio sexual, Mi amor
Es parte la libre empresa.

V

Los diPUTAdos están bien
pegados:

Cresta de Gallo
Escalera en flor
Gonorrea HISTORICA.

Los pegó la muy puta
En que convirtieron a la
Nicaragua Nicarguita.

VI

Error de percepción

¡A la Gran Puta!
Exclama el diPUTAdo.

Mas sólo oteaba
La gordura del espejo.

VII

Cada vez que una Puta
Muy Puta
Se la mama a un diPUTAdo
El muy hijueputa
Comienza a delirar
Con la lucha anticorrupt
Si hon...

VIII

Protestas de la Putas Madres

Hijos de Puto
Serán.
Jamás hijos de Putas.

VIIII

**De un entonado en el día del
Padre**

Padre
De la Patria
La Corrupción
Es una Puta
Que se mueve más rico
Que tu esposa.

X

Los travesti del Inter
Parecen diPUTAdos
Siempre dispuestos
A disparar.

XI

Polvo Rojinegro

A Sandino también
Lo pusieron
Como Puta en
4 patas
Mientras Cabrerita
Interpreta una mazurquita
En la Mayor .

XII

El problema mamones
Es quel indio
Es recha y vuelta.

Bajándose
los calzoncitos
Pierre Cardin.

XIII Ojo al Cristo

Los DiPUTAdos padecen
Del síndrome de inmunidad
adquirida.

!Putas!
Pónganles condón
Aunque no quieran.

XIII Los diPUTAdos Se cogen a la inmunidad Armas al hombro.

Después la pegan
Con el Chancro de
La Impunidad.

!Jueputa!

XV Si una Puta Te pega Alistate los 3.000.000 De unidades.

Si un diPUTAdo
Te pega
Que te alisten la
Pijama de palo.

XVI Midas al revés los muy mamones

Los diPUTAdos también
Tienen *manos de marques*.

Lástima que todo lo que
Tocan se vuelve Mierda.

Ya sea

Darío
Sandino
Zelaya
O
Sor María Romero.

XVII

Al Aretino

Haber Amor
Cual es la diferencia
Entre una Puta y
Un diPUTAdo?

La Puta vende su coño.
El diPUTAdo vende a su Madre
(Patria).

XVIII Reforma Tributaria

Haber Amor
En que se parecen
Una Puta y
Un diPUTAdo?

No pagan impuestos.

XVIII Los diPUTAdos Son Inmunes Y Deficientes

Dice la Puta muy Puta
Basada en su experiencia
Legislativa

XX Pastoral

Mensaje de Puta
A su chivo Mayor.

XXI De Putas Ideológicas

Una Puta muy Puta
No repite

!Muerte Lenta
a la Reelección
Mamones!

XXII Pensión Vitalicia

Donde culean las
Putas más Vitales
De Managua

!Todo legal!
Se aceptan bonos de
indemnización.

XXIII El Chivo Mayor De la Gran Puta Está *en capilla*

Pero
!Ay Dios Mío!
Es la del Sagrado Corazón.

XXIII Haber Amorcito Porqué se viven prestando Las nalgas los diPUTAdos?

Para desquitar
Tres sueldos.

XXVI Súplica a los diPUTAdos y sus vástagos

!Basta Ya!

La Patria está bien floja.
Dejen de joderla.



Gancho al hígado

para Raúl, por supuesto.

“Padre y maestro mágico
liróforo celeste”, no podemos
saber la opinión de Verlaine
sobre el horrible adjetivo
esdrújulo que le endilgaste
con admiración y respeto.
Muy fino y atento con todos
tus mayores: los dos
Ramonés, el de Campoamor
y del Valle Inclán, cariñoso
con Martí y Amado Nervo,
nobleza y manos largas de
Marqués, aristócrata en el
ademán y el decir. La manera
Ché, el talante, de casta le
viene al galgo.



Epitafio para Alberto

En la Edad Antigua: "Icaza es un visionario".

En la Edad Media: "Es un genio".

En la Moderna: "?".

Y en la Contemporánea: "q.e.p.d.".

Juan Chow

junio 2002

En "El Nuevo Diario", cuando les da por el chismorreo amarillista de cotorras o comadres se vuelan las trancas. El articulista Oliver Gómez, citando al doctor Vicente Maltez, te dio una sopa de tu propio chocolate. Textual transcribo el encabezado de su artículo: "A 86 años ¿De qué murió Darío?, cuatro variantes y un mismo hígado averiado". Es así como el periodista de marras, presenta un "análisis a fondo" del galeno ante citado: "a la luz de la sintomatología conocida y los conocimientos modernos", nada más ni nada menos, que intercalando entre

la descripción de tu anatomía derrumbada con tu humanidad agonizante, estrofas de "Lo fatal", "Caupolicán" y otros poemas conocidos, así como la tonada del merengero dominicano. Cito selectivamente, ateniéndome a la secuencia del tal texto:

El virus de la hepatitis B, un simple beso puede transferirlo, convertirse en cirrosis hepática y llevar a cualquier prójimo **"a la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos"**.

Una "insuficiencia hepática" provocada por la ictericia, enfermedad que cumplió con

la canción de Juan Luis Guerra, pues de seguro le subió la bilirrubina a nuestro poeta.

Durante la segunda mitad de Diciembre de 1915 a Rubén **"le vio la luz del día, le vio la tarde pálida, le vio la noche fría"**, fue acumulando y coagulando sangre que no era purificada, y al concentrarse en cantidades, las arterias desviaron este líquido hacia las várices del esófago, estas dos causas anteriores mantuvieron varios días a Rubén en la **"mayor pesadumbre que la vida consciente"**.

La concentración le impedía respirar, pues le estaba contrayendo el tórax y le había dejado como **"el árbol que es apenas sensitivo"**.

La avanzada enfermedad **"a cuestras del titán"** le llevó a defecar Melena.

Comenzó a depositar amoniaco descontroladamente en el intestino grueso y el cerebro, la urea comenzó a distribuirla por todo el cuerpo, el hígado **"que ha perdido la risa, que ha perdido el color"** era un enemigo del poeta que sólo le anunciaba **"¡ya viene el cortejo!, ¡ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines"**.

Darío murió "sin pensar que la primavera y la carne acaban también".

El acabóse, así concluye el choteo, dejando al poeta como un papanatas iluso, ajeno e ignorante de su propia muerte. Pero este surrealismo de ahuizotes o toro venado, es poco para lo que vendría después.

Ahora dejemos a la víscera tranquila, color de vino tinto cuando está sana, oscura, fibrosa y reducida, enferma. Berenjena o magnolia, fresca y arrugada según el caso. Metámonos con el cerebro, que el caso es digno de Frankenstein o mejor aún del Gabinete del doctor Caligaris de Miarnau.

Su mejor amigo, el doctor Luis H. Debayle que acostumbraba pasearse por las calles empedradas de León vistiendo traje de lino blanco y sombrero de pita con cinta negra, montado en hermoso caballo como para fotografía, después de apurar su muerte con las famosas punciones a la entraña correosa, tuvo la singular idea de destaparle el huacal y arrancar su gran masa encefálica de más de mil cuatrocientos y pico gramos.

Todavía oímos el ruido de la sierra rompiendo la caja craneana, cercenando del hueso frontal al parietal hasta el occipital, desgarrando las membranas, aracnoides, piamadre y duramadre, descubriendo los lóbulos con sus cisuras, los dos hemisferios con sus numerosas circunvoluciones, cortándolo al inicio de la médula espinal y sosteniendo entre sus manos enguantadas con inmenso regocijo el volumen sanguinolento, irrigado por múltiples conductos ramificados, blanquecino y gris lechoso, enorme, enorme.

Luis dichoso con su tesoro no sospechó que el cuñado del desdichado, llegaría como un energúmeno para arrebatárselo, esa joya para investigadores, anfiteatros de las facultades de medicina o

pieza de museo, valdría un dineral.

Los dos hombres forcejearon con tanta furia y agitación desde el quirófano hasta la calle, que el infortunado órgano cayó a la acera, rodando como un fofo, torpe y amorfo molusco sin patas ni cabeza.

La masa fue incapaz de huir, de librarse de tanta infamia girando por los atrios de las Iglesias coloniales o en las plazoletas bordeadas de casas con ventanas enverjadas, para llegar al río Chiquito y ocultarse bajo tierra.

Y así descerebrado, te enterraron bajo un horrible león llorón de yeso y en la capital de la república te alzaron con camión de mármol en medio de una fuente de cisnes anodinos que recuerdan al charco de los patos.

Cuánto mate para tanta muerte: la mascarilla, las fotos, el desfile, los discursos, el responso, las coronas, las estatuas, los ensayos, las ediciones, los certámenes, las órdenes, las placas, las monedas y especialmente los camaleones que cada década te visten y desvisten con la ropa que les conviene.

Una imagen terminal de nuestra antropofagia nacional: en un gran frasco de vidrio, sumergido en denso líquido, reposando en el fondo, comprimido contra lisas paredes transparentes, el famoso cerebro aparecía en las páginas de los incoloros textos escolares como una tenebrosa flor marina, gigantesca e iluminada, descansando en paz.

David Ocón

Sobre el arte y el público.

a paula angelici

Una connotada periodista de la Sección Internacional de la R.A.I. ,televisión italiana, una mujer que gusta del arte se entera por una amiga, que no por la publicidad, de que su paso por Managua coincide con la exhibición de la III Bienal de Artes Visuales Nicaraguenses.

En la taquilla del Teatro Nacional Rubén Darío le dan un papel, le piden un córdoba, piensa; un córdoba?... valor simbólico precario para un lugar tan elegante, aporte económico nulo si se estima que te dan papel sellado y que tienen que pagar a la taquillera. Hace una mueca de extrañeza y empuja la puerta principal. El hall está vacío, no ve indicadores, su amiga que sabe del salón de las lámparas la guía al piso primero. Hallábanse las lámparas y lágrimas cubiertas de polvo.

No logra que le prendan la luz, y no hay catálogo. Se acerca a la obra más llamativa, pregunta:

- Este Aróstegui es el premiado?...
- Este gallo de Cardenal canta el veredicto?....

No consigue dar con la crítica del jurado, y dice: para anular más de cien obras tendrá que haberla habido. Pregunta por la falta de público y se da cuenta de que los horarios de visita son para gente que no trabaja, y los centros escolares no están invitados a la muestra. Pareciera que

concibieron la Bienal como escaparate de lo comprado, como quien dice; tengo que alquilar el Rubén Darío porque en mi casa no cabe... y si no encuentro dónde, para mientras a Cádiz. La curaduría agarra las paredes con aburrimiento y distorsiona las obras: Cuelga el volumen de unos guantes de cobre para pesos pesados, matizones, junto a una obra de Rodrigo Gonzalez; un rectángulo sutil en el que arpillera, barro, y tonos dibujaban el un espacio precario. La acomodadora del arte acordona con orlas arzobispales a la contorsionada P. Belli para sentarla con su mamá en el ambiente siniestro de cría cuervos. Y Y de vuelta con los cordones sitia una obra llamativa por la belleza de unas formas como de órganos u almohadas marcadas por la ausencia del cuerpo. (una mole blanca que gira entorno a la sensualidad del tránsito de peso a tacto), de tal manera que te deja a dos velas....no logras saber quién es la autora y que información trae el rótulo que está tras la obra.

Después, describió lo bueno: David Ocón, una obra sin concesión. Inconclusa y a debate. Su título: VARIACIONES LA CARNE. SERIALIDAD Y OFERTA. Parte de una realidad precisa; la carne. La embadurna de rojo, bermellón; se la come cruda. Cadmio y magenta también, a lo Francis Bacon, no sea que afrentados a la carne la vieran sin confite. Cada el tema de

tajos tal cual están en los mercados, ensartados con nombre y precio; VERLA Y SU CONNOTACION DE COMERLA, y con los reales que uno anda en la bolsa; hambre, hembra, hambruna. famme, femme. El collage incluye un texto caligráfico, poco legible, tipo paja mental, que no disuade o explica sino que da "allures" al pop. David transita del olor a la retina, de ahí al dibujo y al óleo, después obsesivamente fotocopia; de la singularidad a la repetición hasta lograr un retablo de promiscuidades.

La obra de Raúl Quintanilla la vi por primera vez en internet. Sobre un rectángulo de paño verde, espacioso, estaban; un muñequito de plástico, como los que van pegados a los paquetes de galletas, individuo irrisorio, y una mole redonda tipo globo terráqueo, con nariz de pato. Su título : GLOBANANALIZACION. Decía mi padre, un chiste no se puede explicar. lo ves y te ríes.

Por un lado; al porterillo se le hace imposible parar la bola que se le viene encima, tipo alud. La globalización como fenómeno macro y macramente contado. Pero a la globananalización se le planta enfrente el hombre, individuo, micro, punto de referencia. Sin hombre no hay mundo. por otro; la desproporción y las distancias entre hombre y fenómeno tocan el miedo y la impotencia. Y preauguran en

redonda esta recubierta de cerámicas mayas, cóncavas, auténticas, el globo terráqueo somos nosotros, el trocito de mapamundi que subyace bajo la cobertura deja al descubierto Nicaragua. Land art. Como quien dice estamos en las tripas del imperio, como Caballo de Troya.

Una obra conceptual, jugosa, Ambivalente. Terapéutica. Con un título que suena a reggae, a Repúblicas Bananeras. Dedicado a su amigo Moisés Barrios y My bussines is bananas. Acordonado, cómo no por los curadores, no fuera a ser que por un peso se comieran al pato aprovechando la oscurana.

Teresa Codina



**XXV BIENAL
SAO PABLO:
"ICONOGRAFIAS
METROPOLITANAS**

La verdad es que mientras estaba en las comunidades

familias campesinas e investigar cual era la percepción y la incidencia que tenían sobre la disminución del uso de insecticidas, abonos y fertilizantes químicos jamás me imaginé que estaba a punto de aterrizar en el **Aleph** de la XXV Bienal de Sao.

Cito al curador jefe de esta 25 edición de la bienal de Sao Paulo, Alfons Hug, recordando a Borges: "Así como el **Aleph**, minúsculo punto en el espacio, contiene todos los puntos de un cosmo inconcebible, las imágenes de que trata nuestra exposición muestran la diversidad, contradicciones y complejidad multifacética de la tierra. Esta gran muestra de arte contemporáneo nos lleva en un largo viaje a través de todos los continentes y culturas.." (catálogo 25 Bienal Sao Paulo - Cidades)

De esta manera me encontraba en la vorágine del arte contemporáneo. Estaba allí gracias a mis propios esfuerzos y medios y como asistente de montaje de Patricia Belli, la artista responsable de la representación de Nicaragua.

El primer gran momento en Sao Paulo fue el encuentro con el edificio de la Bienal, diseñado por Oscar Neimeyer. El pabellón construido por el famoso arquitecto en la década de los 50 representa claramente la modernidad arquitectónica. Una estética del hormigón, del acero y del vidrio. El área expositiva como lo comenta Hug en el 1er tomo del catálogo "es del tamaño equivalente de seis campos de fútbol". Allí en ese contexto

me tope con las obras de la XXV Bienal de Sao Paulo.

Estuve una semana seguida en intensivo contacto con las obras, los artistas y algunos de los curadores. La experiencia fue singular y formativa.

Cuento con algunas nociones teóricas del arte contemporáneo, pero como dicen "no es lo mismo verlo venir que platicar con él". Así que una vez en contacto visual directo con la producción artística del globo la ilustración de aquellos textos (Mosquera, Perez-Ratton, Camnitzer) y nociones teóricas entraron con cantidad y variedad a mi cabeza.

¿Qué fue lo que vi y me impresionó?

Me impresionó el uso excesivo del vídeo como medio de expresión. Con intenciones específicas, había vídeo estético, comercial, artesanal, cotidiano, profesional etc. Observe las más diversas maneras de presencia. En televisores pequeños, en pantallas gigantes, con retroproyectores etc.

Igual preponderancia tiene la fotografía como medio en el arte contemporáneo. Así una gran cantidad de artistas presentaron fotos de ciudades, de juegos, de barrios, de plazas. Muchos de los montajes de las mismas eran raros y de variadas formas. Habían, por ejemplo, impresiones gigantes, formatos miniaturas, con marcos de vidrio, con luces de colores, pegadas directamente en la pared con chinchas, impresas en

Postales. La temática igualmente amplia, desde las fotos que representaban intereses personales muy específicos hasta las que presentaban intenciones sociales y colectivas

El discurso curatorial o hilo conductor que da coherencia a la XXV Bienal de Sao Paulo, como su nombre lo indica, Iconografías Metroplitanas, es, de nuevo según Alfons Hug: "...es no solamente la imagen de la metropololi en el arte contemporáneo, sino también... las corrientes de energía urbana influyendo sobre los artistas. Partimos de la premisa de que también en los días actuales, como hace cien años, las metrópolis definen esencialmente el perfil de la creación artística".

En algunos casos este concepto se perdió en otros se exageró. Unos hicieron más énfasis en el discurso otros en la estética pero he ahí la oferta y la diversidad de pensamientos expresados con diferentes medios, y como dice el curador Hug en la entrevista que dio a Fernando Oliva: "O conceito é muito amplo e nunca foi uma camisa -de- força. O artista faz o que ele quer."

La poca pintura que se presentó fue una de calidad como la de, por ejemplo, el norteamericano Jeff Koons, la italiana Margherita Manzelli, el brasileño Pablo Whitaker, la brasileña Vania Mignone, o el irlandés Sean Scully. Son obras que dicen cosas que hacen quedarse a verlas. Sorprende no solamente el ingenio de la técnica sino el contenido.

Ver esas pinturas es como responderse a la pregunta que en algún momento algunos artistas se han hecho ¿qué se puede hacer actualmente, en el mundo globalizado, para seguir diciendo cosas desde el lienzo sin volverse cibernético?

Recordemos que para la mayoría de los nicaragüenses ser artista implica ser pintor. Eso es lo que les enseñaron, eso aprendieron y eso es lo que está institucionalmente aceptado y establecido.

Llamaba también la atención el uso de medios inusuales en arte como las fotocopias y las maquetas, métodos que algunos artistas utilizaron para sus instalaciones. Ejemplo de esto fue la representación de Egipto, donde el artista Abd El Salm Eid que elaboro una maqueta gigantesca casi penetrable como ciudad.

Impresionante fue la participación de la artista neoyorquina Sarah Sze con una obra escultórica e instalacionaria. Sze montó una escultura altísima que se veía desde cualquiera de las tres plantas del edificio, utilizando materiales como *poroplast*, escaleras metálicas, tubos plásticos, plantas sintéticas, diferentes tamaños y diseños de lámparas de arquitectura. Esto lo fue montando todo hacia arriba como un cono inverso. Sze juega con una estética, nueva para muchos de nosotros, que es la combinación meticulosa y estudiada de materiales de apariencia sintética.

Centroamerica, a diferencia de la bienal anterior de Sao Paulo, no se vió como una región sino como una serie de

propuestas dispersas. Los artistas centroamericanos en esta edición fueron: Rodolfo Molina (El Salvador); Patricia Belli (Nicaragua); Melani Rios (Guatemala); Andres Carranza (Costa Rica) y Johana Montero (Honduras).

Lo notorio y creo que importante de señalar fue que los curadores centroamericanos apostaron al trabajo de artistas jóvenes.

La Bienal se inauguró el 25 de marzo del 2002 con la presencia de 7 mil personas. Participaron en esta XXV edición 170 países bajo el concepto de Iconografías Metropolitanas. Productos paralelos y necesarios de esta Bienal e Sao Paulo fueron tres excelentes catálogos que recogían imágenes de la obra

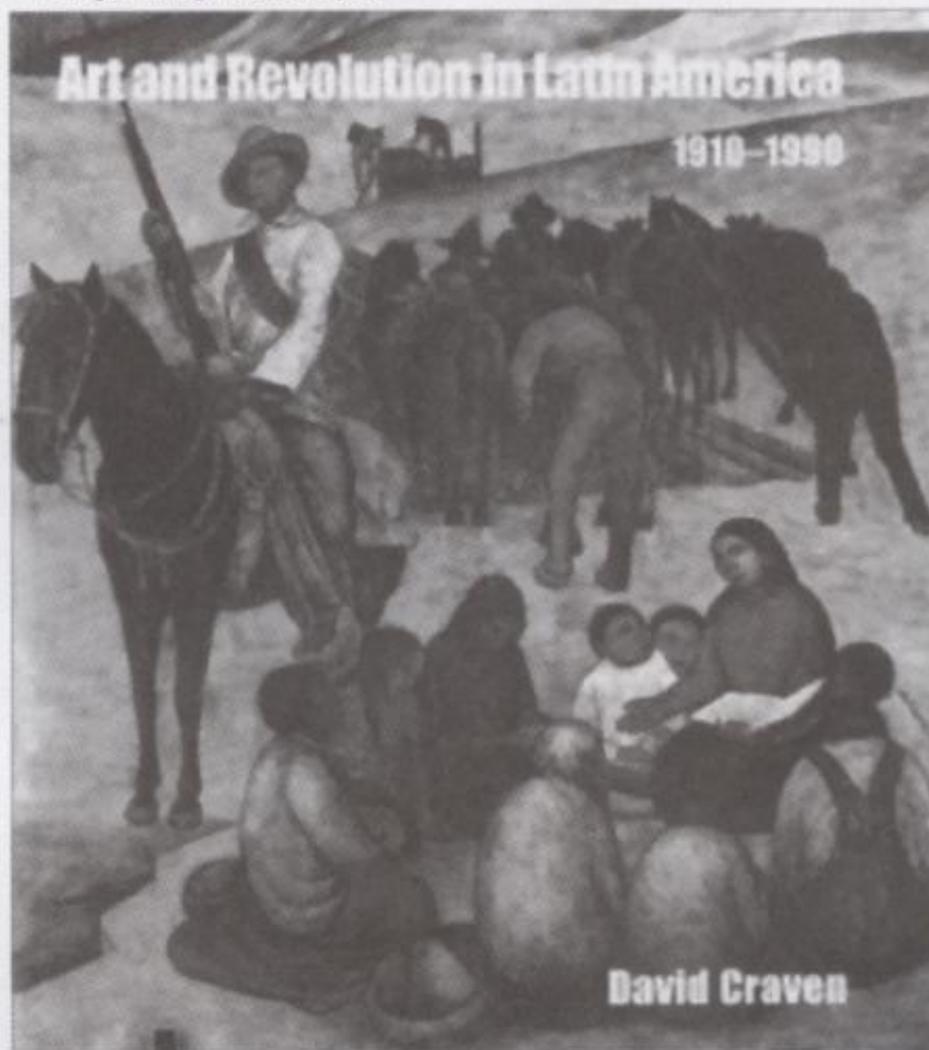
de cada artista y textos de los diferentes curadores.

Alicia Zamora

Libros, catálogos, revistas y cdroms recibidos

Libros

**Art and Revolution in
Latin America
(Cuba, Mexico,
Nicaragua)**
David Craven
Yale University Press



Los ArteFactos en Managua
Norbert-Bertrand BARBE
Editorial Bés

Entre la Soledad y el Silencio
Leonel Calderon
PAVSA

Cuaderno deshojado
Otoniel Guevara
Alkimia libros

Cantares de Fray ODLEON
Omar d'León
Ediciones Averno

Mástiles y Velas
Poemas de Amor
Gloria Gabuardi
Fondo Editorial CIRA

CRO-NICAS PARA LA EDAD DEL HAMBRE
Daniel Pulido
Editorial Universitaria

Le Paradis Retrouvé L'Insurrection Solitaire Varia
Carlos Martínez Rivas
Traducción Norbert Bertrand-BARBE
Bés Editions

Sandinista: Carlos Fonseca and the Nicaraguan Revolution
Matilde Zimmerman
Duke University Press

La mujer que olvidó el amor
Anastacio Lovo
Secretaría de Cultura
Del Estado de Puebla

La Inteligencia el Alacrán y otros Boleros
Juan Chow
Editorial Enlace

Retórica del Seductor
Juan Chow
Editorial Enlace

El Poeta de las Calles
Rafael René Corea
Editorial CIRA

de bien decir y de maldecir
David Ocón
ANE – NORAD- CNE

Sala Chaplin y otros cuentos
Carlos Midence
Fondo de Cultura
Nicaraguense

Catálogos

(1a) Bienal de Valencia
Comunicación entre las artes
Generalitat Valenciana

paisajes esenciales
luis paredes
TEOR/ética

El Circo
Patricia Belli
TEOR/ética

El cuerpo del bosque
Carlos Jinesta
TEOR/ética

Arguedas, Villegas, Rodríguez del Paso
VII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca
TEOR/ética

Brooke Alfaro
Cuando nuestros mundos se cruzan
Galería Ramis Barquet

XXV Bienal de Sao Paulo Iconografías Metropolitanas
1. Países, 2. Ciudades, 3. Brasil

Nicaragua IV Bienal del Caribe
P.Villalobos, P.Belli,
C.Gordillo, R.González

Revistas

Nerter # 3-4
Una revista dedicada a la literature, el arte y el conocimiento
Islas Canarias

Prince Claus Journal #6 y # 7
Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo
Holanda

Action Poétique # 163
Revue trimestrielle
Francia

400 Elefantes # 17
Nicaragua

Literatosis # 9
Nicaragua

Las Palabras Sobran # 1, 2 y 3
Nicaragua

Los Amigos de lo Ajeno #7
Costa Rica

Alkimia 13
El Salvador

Revista Humbolt
Internations- Alemania

CDROMs y CDS

Artistas Contemporáneos Centroamericanos
MADC- Costa Rica

Sergio Michilini pittore italiano
La Castellanza Editrice

Censo de Revistas Culturales Iberoamericanas 2000
ARCE- España

Henry Vargas Benavides
Fotografías
Costa Rica

Sila Chanto
Selección de Obras
Costa Rica

Sin Palabras
Rodrigo González

Perro Anónimo
Demo
Ovidio Ortega

(20 enero 2002) y la segunda **LaBan Deras**, realizada en la ArteFactoría en Managua. Esta última muestra fue organizada por Patricia Belli y Randall Sinner (5 de febrero 2002)

Participaron artistas como Randall Sinner, Raúl Quintanilla Armijo y Rodrigo González todos con temas alusivos a la "bandera" que demostraron una vez mas su compromiso de hacer un arte político. También participaron Aparicio Arthola, Teresa Codina, Denis Nuñez, Alicia Zamora, Patricia Belli, Juan Juárez y Luis Saborillo. La mayoría de obras presentadas fueron ensamblajes, montajes y

escultura.

"La Nueva ira" estuvo abierta al público del 16 de febrero al 15 de mayo mostrando así a los espectador es nuevas propuestas plásticas que invitan a un cuestionamiento tanto a nivel personal

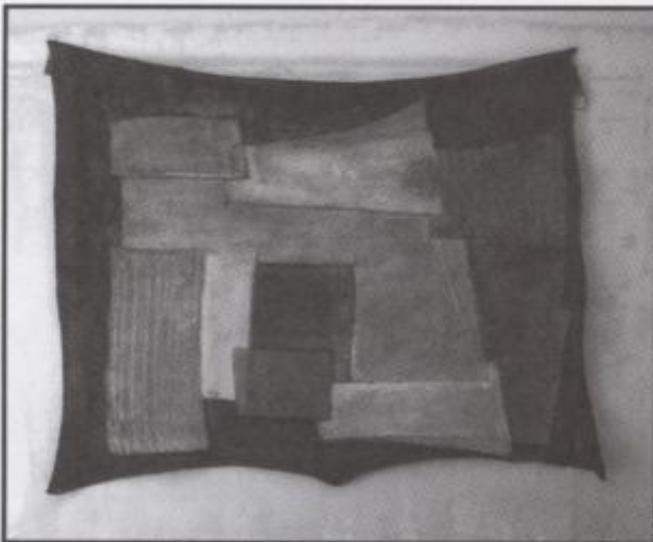
como a nivel sociológico y semiótico.

Coincidiendo con el estreno de la obra **"Dulce Compañía"** del Teatro Justo Rufino Garay, Artefacto organizó la **"Muestra Me un Angel"** (pequeño homenaje a Gustave Courbet y la Comuna de París). Courbet jamás vió ningún ángel y por eso jamás los pintó. Aquí sí participaron precisamente mostrando sus ángeles artistas como David Ocón con un estandarte de las alas desde ala gran puta hasta ala verga, Raúl Quintanilla Armijo con tres

tintas collages "atropellados", Teresa Codina con su obra libélula, obra objetual elaborada con materiales orgánicos y de un acabado angelical: tronco herido por hacha emplumada que impacto a la entrada del teatro dando la bienvenida. Denis Nuñez y María Gallo presentaron pinturas mientras Rodrigo González llevó a **la gran Purísima corrupción:** pintura-collage que hace alusion a la actual situación socio política que atraviesa el país producto de la corrupción generalizada. Sus ángeles y querubines no eran ya las dulces figuras de Murillo, sino recortes de periódico de los principales mandrines del país. La propuesta de Alicia Zamora fue una semi-instalación compuesta de querubines seriados impresos en diferentes materiales como entretela, madera y calzones. Todo con un acicalado toque kitsch.

"Sin Palabras" fue el nombre de la exposición personal de pintura de Rodrigo González realizada en Galería Códice. El día de la inauguración, a la cual asistieron familiares, amigos, gente de los medios y artistas. Se produjo un incidente. El artista decidió no presentar la obra **"La Purísima Corrupción"** por respeto a su madre. Sin embargo esta ya había sido vista en el Justo Rufino y posteriormente fue reinstalada en la galería Codice misma. La obra por su insolencia crítica (que no perdonó a los políticos de izquierda y derecha, ni a la iglesia) terminó siendo retirada nuevamente cuando algunos clientes influyentes se lo solicitaron "amablemente" a Juanita Bermudez..

La propuesta pictórica de Rodrigo González se volvió interesante tanto a nivel



Ocurrencias en lo que va del año 2002

La Nueva Ira: "La Nueva Ira" fue el nombre de la exposición organizada por Artefacto a mediados del mes de febrero del año 2002 en la galería del teatro Justo Rufino Garay.

Esta exposición fue la fusión de dos exposiciones: **San Martirio** realizada en la Casa de Cultura de Diriamba en Homenaje a San Sebastián

temático como a nivel de técnica. Chorreados, bramantes, ideologías y tapas goteras. En la mayoría de las obras presentadas el artista no utilizó bastidores sino ramas amarradas con nylon industrial lo que las volvió más inquietantes aún.

“GULA” fue el Nombre de la exposición de Patricia Belli y de Ida F. Ferdinand realizada el 8 de mayo en la Galería Códice. A pesar del nombre no hubo boquitas que picar. Las preciosas invitaciones hacían alusión al consumo, a los mercados, a las repeticiones, realmente daban ganas de asistir. “En realidad todos estamos luchando por el poder de darle significado a las cosas” Luis Camnitzer (1995 edición 4/5 de la revista arte neue bildende kunst)

Una vez penetrando el espacio no habían ni mangueras ni tiangues ni hula hulas. Si había un precioso dibujo sobre la pared de una pelea de gallos cuyas cabezas estaban representadas con una foto de manos con guantes. La imagen impactaba y se veía muy bien. Las otras fotos que Patricia presentó, eran piezas de la misma serie presentada en la XXV edición de la Bienal de Sao Paulo. Fotos iluminadas que hacían referencia a los juegos de la calle como por ejemplo el trompo. Personalmente extrañe la rayuela juego infantil de algunos barrios de Managua donde aún no llega el nintendo ni la piedra. Las fotos fueron presentadas en cajas de luz al estilo pepsi pide más. Ida Ferdinand presentó una serie de pinturas sobre laminas de aluminio, las que una vez colocadas sobre la pared daban la sensación de que habían sido directamente pintadas sobre ella. Fue un buen esfuerzo por estar en

constante contacto con la producción plástica no tradicional.

Oswaldo Cáceres, Xavier Valle Pérez, Edwin Rizo, David Ocón y Denis Nuñez en Galería Pléyades El miércoles 22 de mayo se inauguró una muestra de pintura con una oferta super variada, desde David Ocón quien presento distintos estilos de montaje tocando temas como la guerra y la destrucción, hasta Javier Valle Pérez con sus criaturas flotantes en universos de líneas y símbolos. También se presentaron las enormes frutas de Oswaldo Cáceres; sandías y zapotes con horizontes paisajísticos. Los cuadros presentados por Denis Nuñez fueron curiosamente de distintas etapas artísticas

Acompañaron a los pintores en su inauguración los músicos jóvenes del grupo **Tamuga**. Estos fueron escuchados y valorados, no por todos los platícones que actualizaban sus cuechos, sino por los más *vinados* (por que ahí sí que había vino, también joven, hasta para votar). Uno de los integrantes del grupo **Tamuga** comentó que la música que tocan es experimental y que además trasladan Rock al son Nica.

Al margen fue una exposición – happening de arte joven realizada en Galería Pleyades. En ella se pudo ver fotografía experimental de María José Guerrero, escuchar poesía de Paula Drenkard y observar los diseños de Jorge Paniagua. Se inauguro y se clausuró con un performance donde participaron los músicos Ricardo Wheelock, Alejandro Mejía y los Frijoles..

Alicia Zamora



El perro anónimo de Ovidio Ortega.

El 23 de noviembre del 2001 ocurre en la Galería Añil de Luis Morales un acontecimiento poco usual. Una exposición de cerca de 30 artistas de la plástica nacional concentrando esfuerzos para lanzar con el producto de la venta la producción de un disco. ¿Desde cuándo pintores dan la mano a los músicos para que una creación sea visible, audible? El fenómeno se llama Perro Anónimo de Ovidio Ortega y hay que entenderlo como la expresión de una cultura artística, ayuna de apoyo estatal y empresarial, articulándose para dar a conocer obras que merecen ser conocidas por un público más amplio.

Ovidio ha compartido sus canciones con sus amigos independientemente de sus condiciones. Son canciones amadas, cantadas y tarareadas en la ducha del recuerdo. Pero una noche del verano del 2001, las escucharon Salvador Castillo, Ernesto Díaz Brenes, Mario

Madrigal Arcia, Winston Miranda y Mauricio Rizo, quienes con una sensibilidad especial se resistieron a que estas canciones fueran sólo conocidas por el entorno amical. Y lanzaron el desafío total. Nosotros donamos nuestras pinturas para que más conozcan esta obra. El gesto conmueve y obliga.

La comunidad de creadores donantes se amplió y de la cornucopia del arte se adhirieron con generosidad magnífica a este proyecto nombres como Porfirio García Romano, David Salvador Espinoza, Raúl Quintanilla, Alicia Zamora, Alfredo Caballero, Armando Mejía Godoy, Luis Morales Alonso, Denis Núñez, Luis Saborío, Sergio Velásquez, Aparicio Arthola, Raúl Marín, Donaldo Altamirano, Bygocha, Carlos Montenegro, Carlos Gallo, David Ocón, Mario Montenegro, Alfonso Ximénez, Santos Medina, Lezamón, Marvin Campos,

Sylvia Zúñiga y los fotógrafos Franck Gerard y Celeste González.

Musicalmente la interpretación de esa noche fue una sorpresa donde se pudo mostrar la versatilidad de formato y composición organológica, al mostrar un "ensamble" acústico de cuerdas y vientos autóctonos (la quena de Isaac Vásquez en contraste a la viola de Alexei López sobre las guitarras y voces de Luis Vásquez y Ovidio Ortega).

Desde allí, sin invocar a Jethro Tull, el Rock del Angel Vengador fluyó en su densidad hasta la terrenidad de baladas como "Lluvia", "Cómo decir que muero" y "Tonadas de espera". El corte del blues y rag de "día soleado" marcó distancias con una inubicable "mariposa de hielo" que sin negar la trova reniega de su formato estereotípico de politonales para afirmarse como cosa

aparte, en la comarca de la poesía y el trovar clus.

Perro anónimo abordó con atrevimiento "desenchufado" la densidad del rock (que escuchamos en su "demo" en versión electrónica) del tema "Ángel Vengador" donde el dilema del amor traspasa los límites metafísicos y se balancea entre la blasfemia y la fidelidad escatológica al cuestionar si el amor de la criatura supera el concepto del creador. Desolación y esperanza, destrucción y creación provistas por la rabia de mujer que baja sobre el filo de su espada.

Escuchamos las larguezas líricas de Fray Luis de León en el tema "Lluvia", donde lo descriptivo del pretexto se funde en el placer de lo vivencial. El tema "Como decir que muero?", sin pretensiones existencialistas nos muestra un fuego fatuo de la vida que no se resuelve en las grandes hazañas del ser frente a la historia, sino

en la bitácora personal con sus grises que lo matizan, todo adosado de violas y quenás que nos acercan en su performance a lo circunstancial, a lo cotidiano, a la flor de fogón que eclosiona en nuestras casas.

Con Perro Anónimo de Ovidio Ortega, la música popular nicaragüense, inaugura un vuelo inédito, el vuelo de la búsqueda de la propia identidad en circunstancias históricas críticas y agonales. El ala del verso y la nota que rompen episteme y ethos, para fundar un trovar que asume la tradición musical clásica de la balada inglesa, la canzone itala y la música en libertad del jazz, el rock y los sonos afro-latinos.

Decoración y restauración de muebles e interiores

cristina NOTTET / celeste GONZALEZ



Rep. Motastepe, entrada a Hospital R. Huembes
1c. oeste, 1c. sur, 1/2 c. este, Managua
Tel: 2652399 e-mail: cccsoleil@hotmail.com

Perro anónimo como concepto de convivencia y creación se ha insinuado como un grupo de amigos que enfrentados cotidianamente a una ruptura estética en lo musical, caminan una aventura pasándola bien y fortaleciendo sus vínculos. En este sentido Luis Vásquez y Ovidio Ortega, están hasta la fecha satisfechos de caminar juntos y de proponer una producción que pronto estará al alcance de todos.

Perro Anónimo, abierto en el camino de los laberintos de la desilusión, herida absurda de la vida conmocionada por la música. Mucha neurona de amor y de rabia. Convocatoria a una sala de espejos donde las vetas del cuarzo trizan la cotidianeidad de la pareja para recomponerla en la unidad del amor, la poesía, la música. **Anastacio Lovo**

David Ocón: Del bien y del maldecir

David amante de la belleza, mas no pasivo amante, él llega como mago a las obras de arte, al folclor, a la hemorrágica historia, a los mitos...Y con la vara de su imaginación la resucita de su planicie solemne, les confiere volumen, viento, escenario...compone relaciones entre personajes, entre aquellos y estos tiempos-lugares. Los anima, liberta y recrea con su talento de guionista de arte-ficción. Ahora los grandes personajes de los retratos barrocos, las vírgenes renacentistas, los burros de chagall están moviéndose en arquitecturas sonoras y gustativas, están devolviéndonos la mirada, nos piensan como voyeurs consumidores de La Cultura, nos juzgan y nos sentencian a redefinir el arte, a

replanificar la historia...Mercaderes, vírgenes, burros ahora jueces pero por fin vivos, se desplazan por nuestras ciudades y por la realidad de nuestra generación, before Marx y Cocacola after Disney y Bill Gates y nos retan a salir de nuestra propia prisión/percepción laminar. Un punto al desacato y la irreverencia. Un contra poder.

Si arte es todo aquello que nos devuelve la mirada, que nos amplía la conciencia de la auto ubicación, podemos sentir que la lengua malediciente de David nos ha guiñado un ojo.

La obra se plantea como crítica irónico compasiva a los que no asumen su condición de universo, a los que sólo están fuera (Grecia deductiva), o tan sólo dentro (Tibet meditativa). David insta a la creatividad, como manera de construir los cauces de la realidad psicológica. Su técnica, la incorporación de objetos, el ordenamiento de símbolos y la producción de relato y contratexto.

En este cuento deconstruido, David generosos que se niega a ser piedra vegetal o animal (de una sociedad estratipetrificada) nos ilustra una manera de Ser Humanos: la identificación entendida como afán de reconocimiento mutuo. Sólo una objeción: la CIA dispone de un banco propio para comprar conciencias indecisas, críticas o condicionales. La trama está servida. **Pilar Martin**

Convergencia una revista mexicana de ciencias sociales

Convergencia forma parte de las "revistas de la red iberoamericana de investigación sobre globalización y territorio" asimismo pertenece a la "red iberoamericana de revistas de comunicación y cultura".

Cuando decimos revista de ciencias sociales nos referimos a la publicación de tópicos relacionados con ciencias como la historia, la economía, la sociología, las ciencias políticas y la antropología. La revista cuenta con varias áreas temáticas como: sociología, comunicación y cultura, cuestión étnica, pensamiento

latinoamericano, orden jurídico, legislación y justicia, globalización y américa latina, entre otros.

Se publican investigaciones, o a veces resúmenes cortos de las mismas, se publican artículos polémicos sobre teorías contemporáneas, hechos sociales o debates actuales que generen y contribuyan a la formulación de teoría entre las diversas disciplinas de las ciencias sociales. todos los artículos que publican tienen rigor científico y son por tanto de interés general. la revista por lo general tiene 350 páginas y aproximadamente publican 10 investigaciones por número.

Llaman la atención artículos como " región y globalización" de rózga luter, "conversión religiosa e imaginario social: el discurso como elemento de análisis" de fabre platas, "nuevos sujetos sociales del neozapatismo" de arellano sánchez y santoyo rodríguez y "prácticas culturales de apropiación simbólica en el centro comercial santa fe" de inés comejo y elizabeth bellon.

Antes de cada artículo aparece una referencia en inglés, publican también artículos en francés y portugués, los investigadores sociales no abordan problemas únicamente mexicanos, sino bolivianos, brasileños, africanos, argentinos etc., en fin mundiales y a como se dijo anteriormente de interés general.

La importancia de esta revista no solo radica en quienes escriben y de qué escriben sino en la manera responsable de abordar el problema sin perder de vista la creatividad, manteniendo el rigor

científico, y aportando a lo social desde lo sociológico, lo antropológico, lo jurídico y lo económico, esto contribuye a mantener el objeto de estudio de las ciencias sociales, en el caso de la sociología el objeto de estudio es el hombre como sujeto social, involucrado, inserto en una red de relaciones ya sean estas de poder de conflicto, de estratificación social etc., de manera que un sociólogo (a) puede trabajar en sociología rural sin hacerse agrónomo, sin perder su posición de cuestionamiento y crítica, y también en sociología urbana sin hacerse ingeniero o arquitecto, simplemente analizando el complejo rol de los seres humanos y las comunidades dentro de su contexto específico.

Cuando en las investigaciones que publica la revista convergencia aparecen términos como sociología de las noticias, prácticas culturales de apropiación simbólica, imaginario social, desarrollo socioeconómico, revolución, formas populares de justicia y nuevos sujetos sociales, entre otros, entonces nos damos cuenta que en torno a grandes problemas cotidianos específicos realmente si se puede realizar una formulación de teoría sociológica, siendo responsables en el uso de categorías propias de la ciencia social, cosa que en nicaragua nos cuesta un poco.

Alicia Zamora



Intervención de Joaquín Rodríguez del Paso en la III Bienal de Lima,

reune en la limeñísima Plaza de Armas, a los más pobres inmigrantes de la Sierra y los hace participar en La Bienal, dibujando.

Dibujame un dolar: desdibujando el dolor.

Una tarde inusual por lo soleada, Joaquín Rodríguez del Paso instalo en la Plaza, mesas y sillas

al aire libre y convocó al público en general a participar en su intervención llamada SISTEMA, en alusión a su preocupación por el tema de trueque trabajo-dinero.

Por medio de una pancarta anunciaba que si dibujaban un dolar tal como el de la fotocopia, el les daría un dolar de verdad.

En un país como el Perú, de tan grandes diferencias entre el bienestar y la pobreza, este llamado enlace con un segmento muy específico de la población: el de los pobres más pobres que los pobres, los que visitan la Plaza de Armas a ver si es cierto que esa Plaza es también de ellos y si son peruanos como todo el resto que ni los mira y los rechaza. Estos pobres inmigrantes de las altas tierras de la Sierra que van a Lima son los "recién bajados". Son campesinos sin tierra, mineros despedidos sin beneficios sociales, pastores o tejedores y en su mayoría analfabetos en castellano. Nunca han visto una ciudad y llegan empujados por la mentirosa idea de que en Lima hay trabajo para ellos. Desde tiempos sin memoria el gobierno de turno los ignora, una y otra y otra vez. Esa tarde vimos, como ellos, adultos y niños, mamachas y compadres, formaban fila ordenadamente y se sentaban como en un rito a dibujar su dolar. Nos sorprendía el silencio, la casi parsimonia y el sentimiento cómplice de que para variar, esta vez ellos eran los protagonistas. La intervención se había convertido en un acto socio-político durante el cual Rodríguez del Paso les devolvía simbólicamente lo que era suyo. Un pago por su trabajo, dibujo hecho, dibujo pagado; esa mínima justicia tantas veces ausente en sus vidas.

Rodríguez del Paso ha mostrado constantemente que el filo de la navaja es lo suyo. Las ideas alrededor de las cuales edifica, construye o pinta sus obras han estado siempre cercanas al cuestionamiento de la justicia social y política. Para los 500 años, (1995) pintó una serie llamada "Hotel América" en la que señalaba en bucólicas escenas de parajes de aparente romanticismo, como

España inició el artilugio cruel de la Conquista. En 1997, en la Bienal de La Habana presentó un tema que le es conocido desde la experiencia de vivir en Nueva York: un video llamado

Exótica: The Ultimate

Otro donde trata la segregación y tipificación que sufren los latinos en Estados Unidos, utilizando para ello la imagen de Anthony Quinn en el cine.

En 1999, mostró en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo serruchos hechos de vidrio y escaleras de styrofoam (espuma plástica) como elementos "para construir el tercer mundo" como una clara alusión a nuestras armas frente a las armas del poder. Y este mismo proyecto "Sistemas" es parte de uno más grande aun, donde el artista trabaja la idea de poder-centro-periferia y la ejecución de la producción laboral a través del siniestro medio de la maquila.

Dueño de una mordacidad corrosiva, y de un finísimo humor negro, Del Paso señala, narra, apunta y dispara para que el resto reaccione y vea. Esta vez, agrupó peruanidad bajo el dolar, pues el Nuevo Sol, como de manera tan eufemística se llama la moneda nacional de los peruanos, ni les brilla ni los calienta.

Al caer la tarde, habían trescientos dólares dibujados por aquellas trescientas manos que fueron mostrados a partir del día siguiente en la exquisita y muy virreinal Casa Rimac. El conjunto de los dólares dibujados que estaban exhibidos en aquella sala, instalaba en el alma de los espectadores una sensación de ternura y alegría que solo emana cuando uno ve algo que habla de verdades humanas. Como era este el caso.

Ese día, Julián Cosque estaba feliz. Había conseguido tres dólares, a puro dibujo. Ni corto ni perezoso, tres veces hizo la cola, tres veces dibujo y tres veces sonrió. Me voy a comprar una caja de crayolas y algo para comer, dijo. Tendría unos nueve años.

Cecilia Paredes Polack
Bienal de Lima, Abril, 2002.



La Poesía se vive siempre: Apuntes sobre el 1er Festival Poético en El Salvador

Todavía puedo ver las largas manos de Hamid Skif de Argelia, moviéndose en el aire, con el ritmo de las olas del mar, acompañando sus versos leídos en francés y que, rompiendo todo protocolo o formalidad, caminaba por el escenario, sin micrófono, leyendo sus poemas.

O escuchar la voz de Rick Pernod de Nueva York, que en uno de sus poemas canta estrofas de "Betcha by golly wow" de The Stylistics (canto que fue desarmado mortalmente por una mala traducción y porque el lector de los poemas en español no seguía con la misma tonada, aunque cantaba cuando debía cantar).

Puedo escuchar aún la voz de Graciela Cros, la poeta venida desde Bariloche, Argentina, casi cantando los contundentes versos de "Cordelia en Guatemala", una osadía, como ella misma define este poemario, una novela en verso que tiene lugar en Guatemala, un país al que ella visitó pocos días hace algunos años y que le dejó una impresión tan perdurable como para escribir este libro, sin duda alguna su mejor obra hasta el momento.

La presencia de los casi 50 poetas de 17 países invitados al Primer Festival Internacional de Poesía, organizado por la recién formada Fundación de Poetas de El Salvador, fue sin duda alguna una brisa refrescante en medio

de la enajenación cotidiana de nuestro país. Fue también una gran lección en muchos aspectos.

Los escépticos dudaban que hubiera público para una actividad de este tipo. "La poesía no se vende" es lo que suele decirse por aquí. Pero la gran mayoría de las lecturas organizadas entre el 1º y el 5 de Julio pasados fueron de un lleno total. Nunca como en el famoso festival de Medellín, donde se habla de estadios llenos de gente en respetuoso silencio escuchando poesía. Pero para ser una primera vez, hablar de un estimado total de 5 mil asistentes no es mala cifra.

Y las salas llenas de lectura confirmaban: sí hay un público para la poesía (como bien dijera Federico Hernández, poeta y presidente de la Fundación, en las palabras del acto de clausura), y sí hay una sed desesperada del salvadoreño por actividades culturales de gran envergadura. Reconfirmado esto porque la mayoría de los poetas internacionales invitados, a excepción quizás del mexicano David Huerta de México, eran virtualmente desconocidos en el país. Por lo menos, no hablamos de poetas de difusión masiva. ¿Por qué habrían de llenarse los escenarios de lectura, si no era porque el público necesita y le interesa saber lo que se hace más allá de nuestro territorio? Es pues hora que las autoridades y organismos correspondientes dejen de subestimar tanto al público y apuesten a otras muestras de este tipo, en todas las áreas artísticas.

Fue a su vez un reto organizativo. Era la primera actividad organizada por la Fundación de Poetas de El Salvador. Aparentemente un reto de dimensiones espeluznantes. Pero los 6 miembros involucrados se dieron a la meticulosa tarea de solventar todas las exigencias de una actividad de esta envergadura: desde una muy bien planteada campaña publicitaria hasta cuestiones de orden logístico como el traslado de los poetas a los diferentes recitales, algunos de los cuales ocurrían a la misma hora pero en lugares muy diferentes. Y salieron airosos del asunto.

Criticas siempre habrá. Algunos externaron su inconformidad ante la ausencia



de algunos poetas salvadoreños, considerados como "grandes glorias". Una de las ausencias más sentidas fue la de Alfonso Quijada Urías, quien vive en Canadá. Pero fue la única crítica repetida en boca de aquellos que no saben hacer otra cosa que criticar sin encontrar lo constructivo de esfuerzos independientes.

La Fundación de Poetas contó con el apoyo de diversas instancias, tanto a nivel económico como organizativo. Y en términos generales no puedo menos que aplaudir el resultado. Me pareció muy acertada la inclusión, entre la pléyade de poetas salvadoreños, de poetas jóvenes y prácticamente desconocidos en nuestro medio. También me pareció muy acertada la selección de los poetas internacionales. Pudimos hasta darnos el lujo de escuchar a Lee Kuei-Shein, de China, quien ha sido postulado para el Premio Nobel de Literatura.

El Festival, por otra parte, sirvió como una ventana abierta. O quizás, mejor dicho, como un telescopio. Precisamente por la escasa publicación y circulación de obra poética en nuestro país, escuchar de viva voz a los poetas internacionales nos confrontó con el trabajo de calidad que en otros países se está haciendo. Calidad y originalidad en cuanto a imágenes y temas seleccionados. Y también, calidad en cuanto a la presencia

escénica de la mayoría de los poetas lectores. Poetas que en sus respectivos países han tenido el fogueo de la lectura ante públicos exigentes que no perdonan un lector que murmura entre dientes o que lee todo sin siquiera cambios de tono en la voz, sin el sentimiento que debe acompañar un verso bien leído.

Esto ya es parte de las lecciones que nos quedan a los que estamos involucrados en la literatura en general. Porque no se trata solamente de apresurar palabras en un papel y decir "poema". Se trata de vivir la poesía. Y la poesía se vive siempre. Al escribirla y al leerla. Si no, ¿cómo explicar las lágrimas que nos arrancó a todos un poema de Graciela Cros leído en la Universidad Nacional, en homenaje a una amiga periodista asesinada por la dictadura militar de su país y en la que la autora pregunta, inclemente, "¿fue dura la bala que te mató"? Si no, ¿cómo explicar los minutos de intensos aplausos y los "bravo" gritados por el público después de los versos de Alberto Nessi de Suiza, de Roberto Pontes de Brasil o de Belén Artuñedo de España?

También fue inclemente el contraste de calidades. Diré algo que de seguro me ganará enemigos, pero fue obvio y no soy la única en decirlo: la calidad de los poetas centroamericanos frente a los poetas del exterior es muy baja. Aún estamos sumidos en temas difusos, en lugares comunes, en poca originalidad que se resume en una poética de poca fuerza y menos presencia. Ya no se diga la manera monótona de presentar sus versos y leerlos al público. Sin emoción, sin picardía, sin complicidad, sin orgullo.

Son muy pocas las excepciones de los poetas centroamericanos que se salvaron de esto. El muy joven Estuardo Alvarez de Guatemala, siempre en camiseta y jeans, pese al protocolo. Mario Noel Rodríguez, uno de los organizadores, quien sin duda en el *high* de los días previos, leyó en la clausura con una emoción inusual entre los poetas salvadoreños.

Si nos tomamos todo con espíritu constructivo, los poetas centroamericanos tendrán que hacer capilla y replantear

seriamente su obra personal. Romper esquemas, experimentar, atreverse a temas nuevos, a sonidos nuevos, a ser más ellos mismos y no lo que los demás esperan. A dejar la pluma gris y escribir con espada y desgarrar, con dientes y grito, con piedra y zapato.

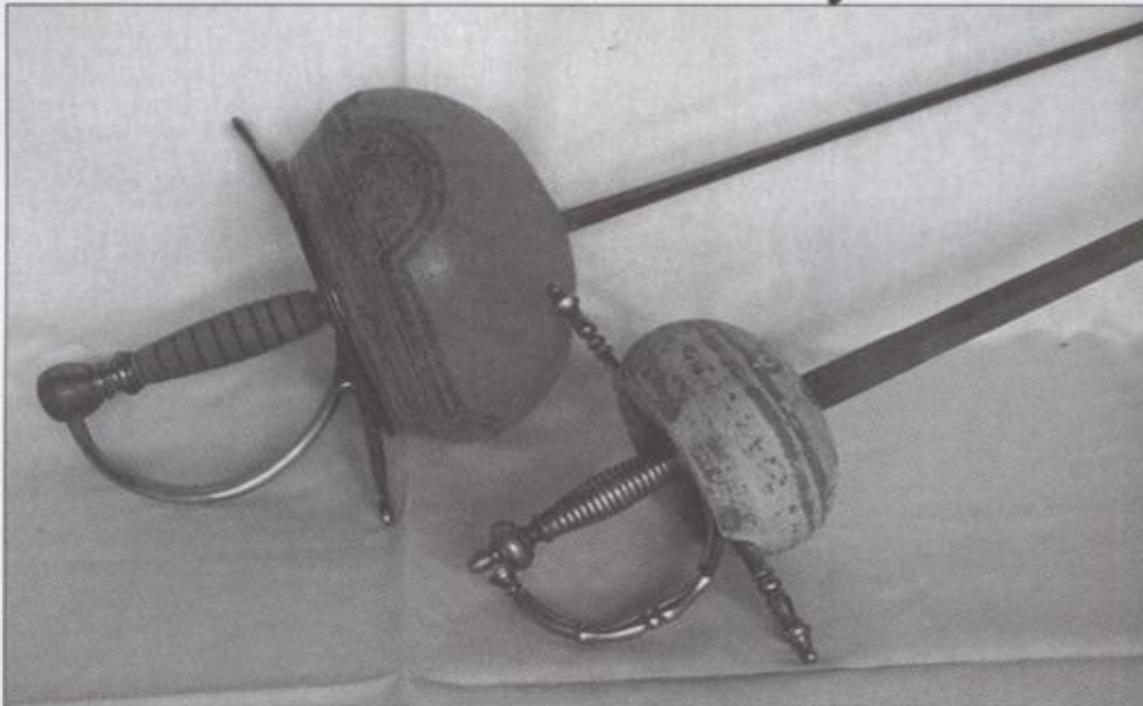
A los organizadores no queda menos que felicitarlos, pero también solicitarles que a la próxima se ahorren las intervenciones musicales de la inauguración y la clausura, que resultaron ser lamentables cápsulas folklóricas de violines desafinadísimos perforadores de tímpanos y de voces operísticas forzadas cantando boleros de cantina que nada tenían que ver con la maratón poética.

Con todo y todo, el mundo dejó de girar unos días aquí en El Salvador. Y pudimos darnos el lujo de pasar una semana bebiendo poesía, buena poesía.

Y qué pereza volver a echar a andar el mundo, como si nada hubiera pasado. Y todo ha pasado.

Jacinta Escudos
San Salvador.

Mesoamerica: Oscilaciones y Artificios



malinches de Raúl Quintanilla Armijo (Nicaragua)

del 6 de agosto al 13 de octubre de 2002

curaduría: Vivianne Loria

CAAM

Islas Canarias



RUBÉN DARÍO POR ENRIQUE OCHOA

Foro Nicaragüense de Cultura

Promoviendo la actividad cultural del país, la creación de espacios culturales, la difusión de la cultura en sus diferentes expresiones, el respaldo a los creadores nicaragüenses, sobre todo a la promoción de los nuevos valores que aseguren la continuidad cultural nicaragüense.

Presidente: Dr. Alejandro Serrano C **Vice-Presidenta:** Lic. Gladys Ramirez E. **Secretario:** Lic. Ramón Rodríguez
Tesorera: Lic. Juanita Bermúdez p. **Fiscal:** Lic. Rossana Lacayo

Proximamente

el Energúmeno

revista de arte y kontracooftura



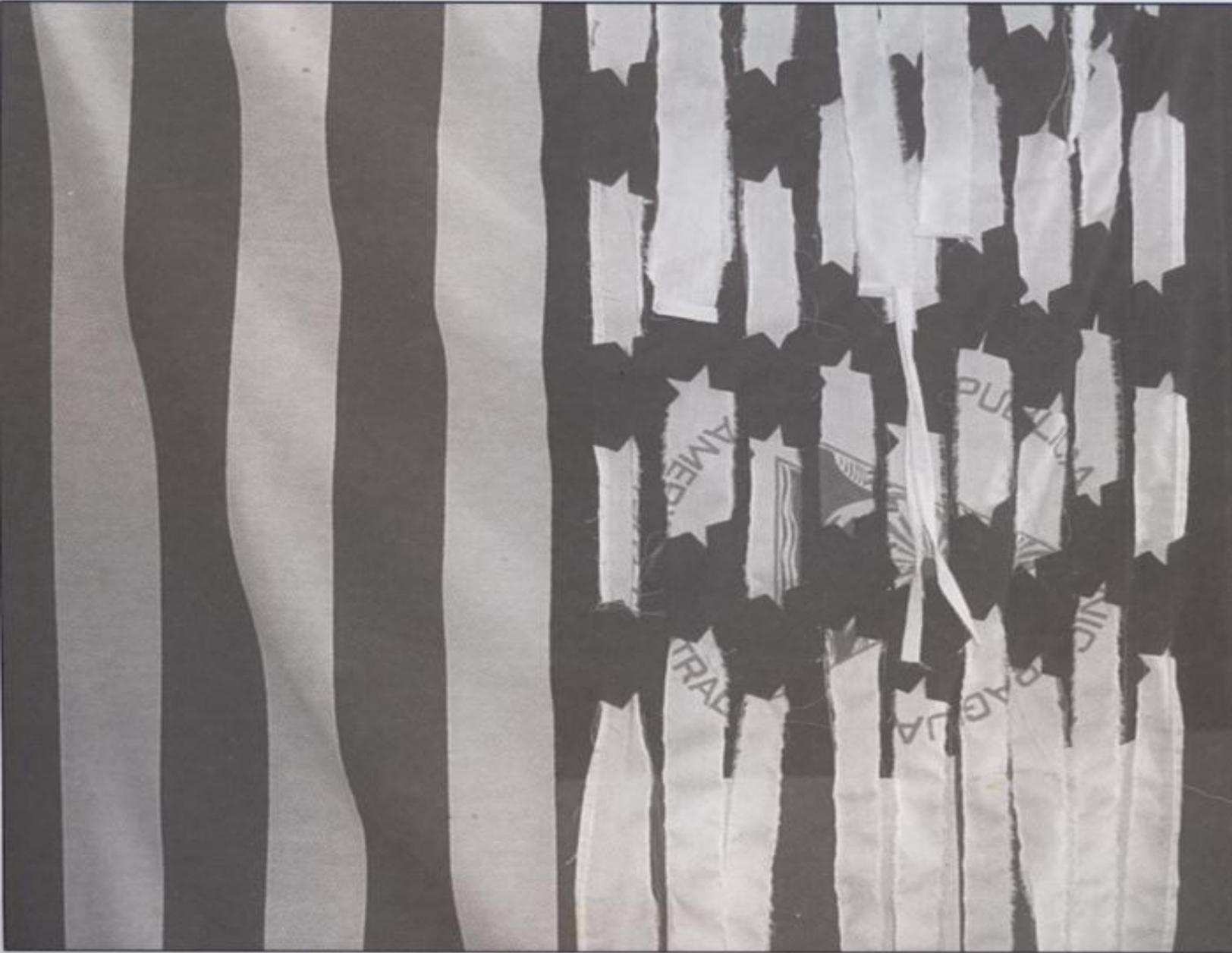
voz oficial de la baja cultura nicaragüense

PROINVERSA

PROYECTO E INVERSIONES

TELÉFONO: 244 1777

la



Nicara/WHAT? de randal sinner

nueva ira

nueva ira

