País Cultural

Publicación cuatrimestral
Ministerio de Cultura de la República Dominicana
AÑO XV. Nº 4 (*Tercera época*) • OCTUBRE 2021

26 **Raúl Morilla**
¡El desafío de los sentidos y el pensamiento!
Amable López Meléndez

7 *El concepto de poder en Nietzsche, según José Mármol*
Plinio Chahín

57 *Marcio Veloz Maggiolo*
Bernardo Vega

62 ENTREVISTA a Adolfo Castañón
La poesía acompaña al hombre, tanto en su luz como en su sombra
Vianco Martínez

76 *El deseo reflectante o lo imposible verosímil en* Memoria esquiva
Ángela Hernández

7
El concepto de poder en Nietzsche, según José Mármol

9
París, pese al embiste de las olas, sigue a flote

13
El cuerpo en la complejidad del Caribe y de América

17
Poema de Eduardo Gautreau de Windt

20
El viento frío, *la ciudad...*

24
Paul Giudicelli cumple 100 años

26
RAÚL MORILLA
¡El desafío de los sentidos y el pensamiento!

32
Por favor, no vengas
(Cuento)

34
WILLIAM OSPINA
"Yo solo creo en la identidad como la capacidad de conocer, de amar, de celebrar y de proteger lo que somos, nuestra naturaleza, nuestra memoria y nuestra fuerza creadora"

36
Poemas de Arelis Taveras Collado

40
La sombra de un personaje en la luz de Tiempos recios

54
Promesa cumplida
(Cuento)

57
Marcio Veloz Maggiolo

62
ENTREVISTA

"La poesía acompaña al hombre, tanto en la luz como en la sombra"

76
El deseo reflectante o lo imposible verosímil en Memoria esquiva

80
Cine actual "dominicano" en el contexto del cine latinoamericano

85
Premortem
(Cuento)

88
Sartre y Genet
El mundo in(per)vertido

97
Poemas de Rosa Silverio

RAÚL MORILLA
• *LA PROCESIÓN VA POR DENTRO.*
Videoinstalación.
Salón Central de la UNESCO,
París, Francia, 2017.

RAÚL MORILLA
• *ENTRANDO EN LAS AFUERAS.*
Videoinstalación, 2015. Detalle del interior.

PALABRAS DE LA MINISTRA DE CULTURA

Un instrumento esencial para la reflexión, el debate crítico de las ideas, el diálogo constructivo y la difusión de contenido intelectual y artístico.

CARMEN HEREDIA DE GUERRERO

Ministra de Cultura

Bienvenidos a este nuevo número de la revista *País Cultural*, el cuarto del último año, motivo que nos enorgullece al ser una muestra de la consolidación de la presencia de este espacio promotor del saber. Desde nuestra llegada al ministerio, uno de nuestros objetivos era lanzar de nuevo esta revista, ausente por varios años, y, así, recuperar las buenas iniciativas y preservar las tradiciones en materia de política cultural y editorial. Hoy esto es una realidad y esperamos que, con el transcurso del tiempo, vaya adquiriendo mayor robustez y vigor.

País Cultural es un instrumento esencial para la reflexión, el debate crítico de las ideas, el diálogo constructivo y la difusión de contenido intelectual y artístico. Es asimismo una ventana abierta a la discusión analítica y un registro del pulso de la vida social y cultural, sirviendo igualmente como puente que une la expresión docta y el pensamiento libre de los lectores; un lugar privilegiado de expresión para intelectuales y artistas, al mismo tiempo que un generador y agitador de ideas, conceptos y palabras, que rondan el universo literario y artístico, del cual nos nutrimos y adquirimos constantes aprendizajes.

Tenemos la esperanza de que *País Cultural* continúe y se consolide a través de los años, y se convierta en un referente de esta institución.

Me despido de nuestros lectores como Ministra de Cultura, pero como colaboradora siempre estaré presente.

Disfruten con la lectura de esta revista.
Hasta siempre.

¡Somos Cultura!

DEL DIRECTOR

Desde su creación como proyecto editorial, *País Cultural* fue concebido para albergar los lenguajes artísticos, en una simbiosis, en que dialogaran, en equidad discursiva, la palabra y la imagen. Y, sobre todo, que sirviera de receptáculo de expresión de las artes visuales y las artes verbales, y donde el intelecto y la creación fueran los protagonistas del ágora dominicana. Las páginas de esta revista cultural, desde entonces, han sido, pues, un oasis de convergencia entre los intelectuales, los escritores y los artistas. De ahí que cada número representa un homenaje y un reconocimiento a todos ellos. Es decir, es un vehículo de lenguajes cruzados y un espacio literario intertextual, en que se dimensionan sus postulados comunicativos.

En cada entrega perseguimos, como una filosofía editorial, la cohabitación de todos los géneros literarios, y siempre el pensamiento y las ideas como centro de gravedad, que permite la transversalidad entre las ciencias sociales, las artes y la cultura. En tal virtud, postulamos la crítica en sus diferentes modalidades argumentativas; el cuento en sus variables temáticas; la poesía con sus matices metafóricos; el ensayo y el artículo en sus signos expresivos y meditativos, y en sus diferentes cauces conceptuales, sirven de espejo que reflejan ideas, visiones y concepciones del mundo, de la vida, de la naturaleza y de la cultura. Y, en otro orden de perspectivas, tratamos de postular un diálogo aproximativo entre nuestra mediaisla y el resto del Caribe, en sus identidades múltiples y sus matices culturales, colorido étnico y espacios conceptuales, entre tradición y modernidad, origen y contemporaneidad.

Sostener en el tiempo, en un medio como el nuestro, una revista de esta calidad visual y conceptual, y nivel gráfico, solo es posible, gracias al soporte financiero del Ministerio de Cultura, amén de garantizar su distribución y aportar su equipo técnico. Sin embargo, pese a las limitaciones materiales del país, es sorprendente y admirable, la pasión y la creatividad que exhiben y presentan no pocos hacedores de arte y cultura, venciendo obstáculos y apelando a la imaginación sensible, como muchos de nuestros jóvenes escritores.

En este número, los lectores de *País Cultural* podrán deleitarse con poemas y textos en prosa (cuentos, artículos y ensayos), calzados con las firmas de poetas, narradores, ensayistas, periodistas, antropólogos, críticos literarios y de artes, donde convergen hombres y mujeres, jóvenes y consagrados, como una forma de emitir un mensaje de proporcionalidad generacional y de género. Así pues, leemos al crítico de cine, teatro y dramaturgo Carlos Castro plantear una mirada al cine dominicano en el marco del cine latinoamericano; al escritor Víctor Escarramán aproximarse críticamente al universo de la novela *Tiempos recios* de Mario Vargas Llosa; poemas de Rosa Silverio, Arelis Taveras y Eduardo Gautreau de Windt; cuentos de Edwin Disla, Eulogio Javier y Yuni Ramírez; un ensayo del académico Pedro José Ortega sobre el poema *El viento frío* de René del Risco; una breve crónica de Freddy Ginebra sobre Paul Giudicelli, en ocasión del centenario del gran pintor; un texto de Bernardo Vega acerca de Marcio Veloz Maggiolo, en su faceta de arqueólogo y antropólogo; el escritor, periodista y traductor, Guillermo Piña Contreras, hace una crónica de París, desde su óptica testimonial y desde el París literario y cultural; el libro de tesis sobre el concepto de poder en Nietzsche de José Mármol es reseñado por el ensayista y poeta Plinio Chahín; por su parte, la antropóloga Delia Blanco estudia la noción de cuerpo como complejidad en el Caribe y América Latina; la narradora y poeta Ángela Hernández hace una reseña al libro de cuentos y ensayos de José Alcántara Almánzar, y Vianco Martínez publica como primicia una larga y antigua entrevista que le hiciera al escritor mexicano Adolfo Castañón, cuando este visitó nuestra Feria del Libro en 2005. Igualmente, la periodista Natacha Feliz Franco publica una breve entrevista al escritor colombiano William Ospina, a raíz de su última visita a la Feria del Libro en 2019, el filósofo vasco Xabier Insausti escribe un ensayo académico sobre la relación entre Sartre y Genet y el crítico de artes, Amable López Meléndez, miembro del consejo asesor, presenta una semblanza crítica acerca del artista Raúl Morilla, a quien hace homenaje este número --y quien ilustra las páginas y la portada con sus magníficas pinturas, dibujos e instalaciones. Con esta dedicatoria, *País Cultural* hace un reconocimiento a la trayectoria triunfal de Morilla, un laureado artista contemporáneo, como una forma de valorar el trabajo de los talentos más recientes de la plástica nacional.

Con este número, queremos expresar una nota de gratitud a la ministra de Cultura, doña Carmen Heredia, por su aporte, apoyo y visión, al rescatar del olvido y la inercia la circulación de esta revista cultural, y restaurar su periodicidad y esplendor. Vayan nuestras felicitamos y salutaciones, con transparencia y dignidad, por la confianza depositada. Esperemos larga vida a este proyecto editorial.

BASILIO BELLIARD

RAÚL MORILLA • LA PROCESIÓN VA POR DENTRO. Videoinstalación (detalle). Salón Central de la UNESCO, París, Francia, 2017.

PLINIO CHAHÍN *

El concepto de poder en Nietzsche, según José Mármol

La obra de Nietzsche forma parte de los valores cardinales de la modernidad. Los conceptos del filósofo alemán han contribuido a renovar las ideas que la sociedad ha ido construyendo sobre la sexualidad, el poder, el nihilismo, la muerte de Dios y la creación estética. Todas, de una u otra forma, han pasado por el tamiz nietzscheano.

Con la publicación del libro *El concepto de poder en Nietzsche, de José Mármol* (Editora Búho, 2021), la actitud crítica en contra de los valores judeocristianos crea una nueva perspectiva de análisis. Para José Mármol, Nietzsche es la base de muchos estilos de vida y formas de la experimentación de la propia subjetividad, el erotismo y algunas prácticas culturales y artísticas en la sociedad actual. Pero, sobre todo, en los márgenes donde su cultivo ha fructificado en otras formas de vida y de pensar. Nos sigue dando caja de herramientas para reconfigurar este mundo, porque, con toda seguridad, el comienzo y el fin de la modernidad han sido nietzscheanos. Gran parte de su legado está detrás de lo que realmente nos importa, a saber: las implicaciones concretas de las formas de poder y dominio en nuestras vidas.

Los ensayos que aquí se presentan recogidos por primera vez en este volumen fueron redactados en los años 1983 y 1984, y defendidos como tesis para optar por el título de licenciado en Filosofía mención Metodología de las Ciencias Sociales, en la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD) en el año 1984.

En esa misma fecha el entonces veinteañero José Mármol se propuso plantear allí una investigación sobre un pensador disruptivo como Nietzsche, lo que "significó una herejía", confiesa el propio Mármol, "habiendo tenido que resistir y a veces combatir una andanada de cuestionamientos prejuiciados e infundados, con obtuso desconocimiento del autor y del enfoque que se presentaban. Muy pocos profesores del Departamento de Filosofía de esa alta casa de estudios se mostraron receptivos, al menos" (pág. 13 y ss.).

Con Nietzsche, en palabras de Mármol, tenemos la sospecha de que el camino que ha seguido Occidente ha sido errado; de que el hombre se ha extraviado; de que es necesario dar marcha atrás, y que, en consecuencia, resulta necesario renunciar a todo lo que hasta ahora se ha considerado como "santo", "bueno", "verdadero", "real". El discurso asistemático de Nietzsche, contradictorio de por sí, según Mármol, sintetiza el drama abismal del hombre y el mundo moderno. "Su pensamiento bebió y prodigó la insolubilidad de las contradicciones modernas. Un pensamiento intempestivo: trata lo anterior a su siglo, desde la esencia de su siglo y entroniza en nuestra época contemporánea" (pág. 31 y ss.).

Nietzsche es el filósofo, de acuerdo a este análisis, de los nuevos saberes como negación individual y

* *Es poeta, ensayista y crítico literario y de artes. Es profesor de la Facultad de Artes de la UASD, donde también cursó una maestría en Artes Visuales. Es premio de Poesía de Casa de Teatro y Premio Nacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña. Ha escrito varios libros de poesía y ensayos, entre los que están* Pensar la forma, Consumación de la carne, Sin remedios, Solemnidades de la muerte *y* Hechizos de la hybris.

desgarradora de lo establecido por la tradición, de las normas sociales o culturales de todas sus veladas o manifiestas redes del poder. "Un saber que se afirma como devenir, como perspectiva de unificación de lo pasado con lo futuro, sin desmedro de nada" (pág. 19 y ss.).

En Nietzsche, según Mármol, los instintos de prodigalidad, de sacrificio, de esperanza, de fe, de audacia extraordinaria, de entusiasmo, brotan entonces tan abundantemente que el soberano ambicioso o provisor y prudente puede aprovechar el primer pretexto para una guerra y hacer que su injusticia parezca una virtud, pues Nietzsche afirma en este contexto, sobre todo, que los seres vivos se caracterizan por poseer una fuerza creativa que actúa inventando, construyendo, interpretando su propio mundo y el de ellos.

La irrupción de las fuerzas hace que emerjan estados de poder y tensiones típicas de fuerzas. En este sentido, Mármol sigue las ideas canónicas de Foucault, Deleuze y Trías sobre las relaciones de poder que Nietzsche descubre en la moral, los saberes, el castigo penal y en instituciones que no son precisamente aparatos ideológicos del Estado. La voluntad de poder tan solo quiere afirmar, dice Mármol, su diferencia por medio de la interpretación de sus cualidades. La voluntad no desea nada como finalidad. El poder no es un objetivo, algo deseado por la voluntad, puesto que la voluntad misma es poder. El poder no es lo que la voluntad quiere; es, más bien, lo que ella deviene, ha dicho Deleuze. El poder en la voluntad no necesita ser ni reconocido ni representado, ya que una y otra acción, en palabras de Mármol, se inscribe en las premisas valorativas de la jerarquía de valores dada o establecida. "El poder es interpretable y tipificable en la voluntad a partir de las manifestaciones de ésta como síntomas de tensiones de fuerzas" (pág. 105 y ss).

En la obra del filósofo alemán, según el filósofo dominicano, el mundo de las fuerzas no alcanza ningún sosiego, pues, de otro modo, ya se habría alcanzado, y el reloj de la existencia estaría parado. Por tanto, el mundo de las fuerzas nunca consigue equilibrarse, nunca tiene un instante de quietud, su fuerza y su movimiento son igual de grandes en todo tiempo. Cualquier estado que este mundo pueda conseguir tiene que haberlo alcanzado ya, y no sólo una vez, sino innumerables veces. En palabras de Mármol este instante estuvo ahí ya una vez y muchas veces, y retornará de igual modo, con las fuerzas distribuidas exactamente igual que ahora.

La filosofía nietzscheana en nuestro autor es la inquietud del nihilismo puesto en ejercicio. ¿Por qué no, más bien, la justicia, la compasión, la transparencia, la sencillez de sus contrarios? Quien es capaz de una pregunta semejante ha roto con la molesta obligación de decir a todo que sí, de ser un abogado de lo existente, un pequeño conservador. El asombro del poeta José Mármol al analizar la obra de Nietzsche puede también ser indignación. Es precisamente entonces cuando se produce el salto de la cotidianidad nietzscheana de su análisis a la interrogación filosófica. La filosofía analítica de nuestro poeta nace como experiencia de la dificultad, contra la "terca regularidad" (Heidegger) de las cosas. No hace más ligeras o fáciles las cosas del universo, sino más pesadas o difíciles.

Para Mármol, en realidad, de lo que Nietzsche quiso prevenirnos es de no confundir los instintos de decadencia con los del humanismo; los medios disolventes de la civilización moderna, con la civilización verdadera; el libertinaje, con la voluntad de poder. Signos universales de la decadencia habrían sido, entre muchos otros, la pereza, la pobreza, el parasitismo, el agotamiento, la necesidad de estimulantes, la incapacidad para luchar, así como el lujo.

En síntesis, las propuestas filosóficas del poeta y escritor dominicano sobre la voluntad de poder en Nietzsche tienen como fin destruir la violencia que conlleva toda la metafísica de la identidad y todo discurso universalista que busca encerrar el mundo en un sistema. Nietzsche se resiste a objetivar el fluir de la vida, reivindica lo perecedero, experimenta con un lenguaje que haga plausible captar la fugacidad del instante, asume un pensamiento negativo que busca negarse a sí mismo como portador de la verdad. Por ello, de acuerdo al análisis de Mármol, el pensar irónico de Nietzsche hace explícita la conciencia de la paradoja, y por ello también es innegable la actualidad de sus ideas en el horizonte existencial y artístico del mundo contemporáneo.

GUILLERMO PIÑA-CONTRERAS *

París, pese al embiste de las olas, sigue a flote**

París, siglos después de la caída del Imperio romano, cuando ya no era Lutecia, luego de haber enfrentado valientemente invasiones, guerras, catástrofes naturales y enfermedades de todo tipo, había adoptado el lema que resumía la fuerza inagotable y perpetua que caracteriza, desde la antigüedad, a la capital de la Galia: *Flutuat nec mergitur,* cuya traducción más aceptada, aunque polémica, parece ser: "Golpeada por las olas, pero no se hunde".

Adoptada oficialmente como divisa de la centenaria capital francesa en 1853 por el barón Haussmann, prefecto del Sena de Napoleón III que autorizó la construcción de los Champs Elysées y de los grandes bulevares que han contribuido a que se la considere actualmente una de las ciudades más hermosas del mundo; sus bulevares y puentes sobre el Sena, deja en cada margen de las islas de la Cité y Saint-Louis, en el derecho el París del barón Hausmann; en el izquierdo, el otro, el antiguo, el del Quartier Latin, de la vieja Sorbonne, el Montparnasse de intelectuales y artistas. Un París diferente que, desde la reculada Alta Edad Media, se esfuerza por mantenerse a flote superando siglos, guerras, revoluciones y pestes tan devastadoras como la gripe española al final de la Gran Guerra hasta enfrentar en la actualidad la devastadora covid-19 sin que la estela de su historia deje de brillar.

Desde marzo de 2020, París resiste al recio embiste de las olas. Sigue a flote. El encanto centenario de sus monumentos, palacios, barrios elegantes, *brasseries*, restaurantes y sus tradicionales cafeterías han inspirado obras de grandes escritores y películas que han contribuido al embrujo mítico que muchos tienen de esos emblemáticos lugares de la ciudad. Que nos hacen olvidar que llueve mucho, que el cielo es gris, que hace frío, y mucho calor en verano; que sólo la vemos como la ciudad del amor, de la vida nocturna, del Moulin Rouge, del *French cancan,* de *Les folies bergères*, de las estrechas calles medievales del Quartier Latin, por donde se pasean tomados de la mano, en las páginas de *Rayuela*, la Maga y Oliveira; también el de la Revolución de 1789, de los Derechos del hombre, el de la miseria humana del universo imaginado por Balzac, Dumas, Víctor Hugo; el de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, de *Poèmes saturniens*, de Verlaine, y por qué no, el de la música del *Bateau ivre* y *Une saison en enfer* de Rimbaud. Paro de contar.

** Escritor, diplomático, periodista y traductor. Reside en Francia. Nació en Santo Domingo en 1952. Es miembro de número de la Academia Dominicana de la Lengua y obtuvo el Premio Feria del Libro Eduardo León Jimenes. Ha sido embajador en Francia, Argentina y los Países Bajos.*

*** Tomado de la revista* Plenamar • Fotografías de Tony Fondeur.

Hoy, a pesar de la pandemia, sin sus emblemáticos restaurantes ni sus cafeterías y *brasseries*; sin las terrazas y parques que, desde el lejano siglo XIX, perfeccionaron el arte de la tertulia y de la conversación, su poderosa historia cultural y científica ha sido el muro de contención que le ha permitido mantenerse a flote y seguir siendo París.

Esa resistencia a las catástrofes naturales y sociales data de cuando se ajustó la corona de capital cultural en el siglo XVIII con la Revolución que estremecería las resistentes bases de la sociedad feudal proclamando *orbi et urbi* la igualdad entre los hombres, y por consecuencia, la abolición del vasallo de la gleba y de la esclavitud. Un pasado que, como el fénix, le permite renacer de sus escombros como lo hizo después del millón de muertos de la Gran Guerra y la humillación de ser ocupada por la Alemania nazi durante la Segunda Guerra mundial.

Los escritores latinoamericanos se sienten reconocidos cuando sus obras son traducidas al francés. Después de su liberación en 1944, coincidieron en París casi todos los escritores latinoamericanos del boom alimentando considerablemente el mito de la Ciudad Luz.

Siempre ha habido dos París: el de la tarjeta postal, que comienza en el Arco de Triunfo, pasa por los Campos Elíseos, la catedral de Notre Dame y continúa en un paseo por el Sena, hasta luego observar toda la ciudad desde el último piso de la Torre Eiffel. Y, más tarde, un buen restaurante y saborear la buena comida francesa. Luego, al siguiente día, ya recuperado, se sube a Montmartre, se camina por la Place du Tertre, por Pigalle; se visitan los museos: Louvre, Orsay, Picasso, Pompidou. La lista es larga. De ese París hay una queja: los franceses son odiosos, al menos aquellos que están frente al turista.

Hay otro que no se inicia en los Campos Elíseos ni en Montmartre. Comienza en una buhardilla del último piso de un edificio de un barrio chic en donde sanitario y cuarto de baño no son comunes. No hay calefacción. Si la hay no funciona. En verano, para colmo, hace calor. Ese París continúa en cualquier barrio donde haya un restaurante universitario, donde los alimentos son al menos correctos, pero no se saborean. Luego se deambula por la ciudad y todo parece vacío. Es en ese momento cuando el parisiense toma conciencia de su soledad entre más de cuatro millones de habitantes.

Al principio es difícil entender aquellos versos de Lamartine: "Un solo ser te falta y todo está despoblado". Esa es la soledad en una de las metrópolis culturales del mundo. La miseria, diferente a la del tercer mundo, es tener acceso únicamente a contemplar las fachadas de los monumentos. Sin dinero, París se cierra como una ostra. La cultura se hace inaccesible. Imposible tomar una cerveza en una *brasserie* ni pensar en una pieza de teatro ni una película. Semejante situación, aunque parezca increíble, es real.

Como Londres, New York, Berlín, Tokio, etc., podría llevar a algunos a "morir en París con aguaceros / Un día del cual tengo ya el recuerdo", según escribió el gran poeta peruano César Vallejo a finales de los años 30 y de su vida. Ese es el París de ilusiones y sueños truncados, el que no aparece en los álbumes de *souvenirs*.

En ese París han muerto en las buhardillas de barrios *elegantes* innumerables jóvenes que sucumbieron al embrujo de la literatura y la historia de Francia. Y se comprende. Se comprende por los siglos de historia que respaldan y alimentan el atractivo que ilumina el aura mítica de la ciudad. Desde la baja Edad Media tenemos le *Roman de Renart*, los *Fabliaux, La chanson de Roland*, las novelas de caballería de *La table ronde* en las que se cuentan las hazañas y proezas de los caballeros de la corte del rey Arturo. Novelas y fábulas que le dieron categoría de lengua al francés antiguo junto con la poesía provenzal que cantaba al *amour courtois* tan del gusto de los trovadores de la *langue d'Oc*.

Al final de la Edad Media surgen François Villon y su *Ballade du pendu*, François Rabelais y su hiperbólico Gargantúa y otros grandes humanistas y pensadores del siglo XVI como Michel de Montaigne con sus *Ensayos*, La Boétie y *La servidumbre voluntaria*, a los que hay que agregar los poetas de la Pleyade encabezados por Pierre de Ronsard y Du Bellay.

El Renacimiento francés cimentó las bases de lo que dos siglos más tarde sería la Revolución francesa, tal vez el acontecimiento social más importante de la historia contemporánea, de cuyas ideas se nutrieron los libertadores de la América hispánica y que explica por qué París, en particular, y Francia en general, han jugado un papel tan importante en los pensadores, escritores y políticos latinoamericanos.

El París revolucionario de 1789, de los enciclopedistas, de los novelistas del siglo XIX, de Víctor Hugo, de Alexandre Dumas y del visionario Jules Verne; de los poetas Alphonse de Lamartine, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, el franco-cubano José María de Heredia y de toda esa gran literatura que, desde la Edad Media, pasando por *Gargantúa* y *Pantagruel*, por los matemáticos del Siglo de las Luces, los geniales inventores de la fotografía Niepce y Daguerre, de los científicos y sus contribuciones a la electricidad, al telégrafo, al descubrimiento del radio por los esposos Pierre y Marie Curie, en esos finales del siglo XIX cuando los hermanos Lumière proyectaron por vez primera *L'arroseur arrosé*, de Louis Lumière, en el café de La Paix del bulevar de Capucine. Imágenes en movimiento consideradas como la primera película, una corta ficción que ni el propio Louis Lumière sospechó que daría nacimiento a un nuevo arte que se alimentaría en sus inicios del teatro y la novela hasta que, a mediados del siglo XX, Jean-Luc Godard y los cineastas franceses de *La nouvelle vague* demostraran que tenía su propia escritura.

El siglo XX fue de gran esplendor para París. La mística de la ciudad cobró fuerza *au tournant* del siglo precedente. El transporte metropolitano subterráneo (metro) se inauguró en 1901, luego entró el automóvil y poco después el avión. Pero París seguía siendo la capital cultural del Viejo Continente; capital de las ideas, de la nueva novela con *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, una obra que revolucionaría la literatura universal.

Fue en ese París en donde se formaron los médicos dominicanos Salvador Gautier y Francisco Henríquez y Carvajal, seguidos más tarde por Darío Contreras, Heriberto Pieter y Félix Goico, entre otros. La literatura llevó también a París, en busca de la perfección poética, a Tomás Hernández

Franco, quien en años posteriores a la Gran Guerra frecuentó salones literarios, vivió la bohemia efervescente de les *années folles*, el nacimiento del movimiento surrealista, el novísimo cine expresionista alemán y la nueva arquitectura lanzada por la *Bauhaus* de Berlín. Sin olvidar al pintor Jaime Colson, quien se codeó con la nueva pintura europea de "entre dos guerras", que encabezaban, entre otros grandes pintores de entonces, Picasso y Henri Matisse.

En el París del primer tercio del siglo XX, a pesar de las secuelas de la Gran Guerra, nació el movimiento surrealista encabezado por los poetas Breton y Aragon, al que se integraron, entre otros, los poetas Paul Éluard y René Char, así como los españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí. El surrealismo, que revolucionaría la literatura, la pintura y el cine mundial, en 1943 tendría una marcada influencia en el movimiento La Poesía Sorprendida de República Dominicana y años después en el pintor Iván Tovar.

Bajo la mirada austera y exigente de André Gide, uno de los *maîtres à penser* europeos de mayor influencia entonces, se destacan autores como Louis-Ferdinand Céline y su influyente *Voyage au bout de la nuit* y el autor de *La nausée*, el filósofo y dramaturgo Jean-Paul Sartre, existencialista de gran influencia intelectual desde 1945 en políticos, pensadores y escritores latinoamericanos.

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, inspirado en la Revolución de 1789, triunfa en los comicios de 1936 el Frente Popular, una coalición de izquierda que creía firmemente en el principio de igualdad de la Revolución francesa. En esos años de preguerra mundial, se redujo el horario de trabajo a ocho horas y se impuso el derecho a vacaciones pagadas y el seguro social obligatorio para los trabajadores. Conquistas sociales que, a pesar de importantes modificaciones, siguen vigentes hoy día.

El insaciable expansionismo de Hitler embistió París y Francia en junio de 1940. La mayor humillación que haya sufrido la capital cultural del mundo occidental en la era moderna. Cuatro años de humillación y colaboracionismo gubernamental con el invasor sin bajar la cerviz. Y en 1944, tras la Liberación, como si despertara de un profundo sueño invernal, sus intelectuales, filósofos, novelistas, cineastas y creadores de todo género se propagan por el mundo. Albert Camus y su *homme révolté*, su teatro, sus novelas, su filosofía del absurdo; el existencialismo de Sartre, el estructuralismo de Claude Levi Strauss, el cine de André Cayate, de Sacha Guitry, las novelas de Alain Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute, Michel Butor y Claude Simon, entre otros, destacados integrantes del *Nouveau roman* que con *la Nouvellevague* del cine liderada por François Truffaut y Jean-Luc Godard revolucionarían la literatura y el cine mundial de las últimas décadas del siglo XX.

Antes de la década 1960-1970, París, capital cultural de Occidente, era residencia de escritores como Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y otros latinoamericanos que integrarían lo que hoy se conoce como el *Boom* de la literatura de América Latina, una pléyade de autores que daría sus letras de nobleza universal a la literatura latinoamericana.

París no podía cerrar el siglo XX sin otra revolución, como la que realizaron los estudiantes en mayo de 1968. No tan violenta como la de 1789, pero se levantaba contra el viejo orden de la tercera, cuarta y quinta República. Una revolución que transformaría los antiguos usos y costumbres de la anquilosada sociedad francesa, del sexo, de la enseñanza universitaria y general para que, al concluir el siglo XX, el país ocupe un lugar señero en la Unión Europea y su nombre figure junto a Estados Unidos y Rusia, entre los protagonistas de la era espacial.

En estas primeras décadas del siglo XXI, cuando se comienza a examinar la superficie de Marte con fines de conquistarlo, es inevitable recordar al visionario Jules Verne y el viaje sin retorno de su novela De la terre à la lune. París, todavía cerrado por el implacable Covid-19: *flutuat nec mergitur.*

DELIA BLANCO *

El cuerpo en la complejidad del Caribe y de América

Las artes visuales y plásticas del Caribe han marcado significados, lenguajes, códigos, signos y variables entorno a la lectura del y de los cuerpos. El cuerpo-sujeto, centro del mensaje de la imagen, se impuso en la pintura clásica traída desde Europa en los siglos XVI, XVII y XVIII como representación del actor colonial, transbordador de los valores visuales y religiosos del colonizador sobre el colonizado.

El amo, el mensajero de la corona, el militar, el clero, señalan entre pelucas empolvadas, medias de seda, abrigos, chalecos, lazos y encajes, polvos de arroz y labios de carmín, la idea de llegar al Caribe y a América con el significado de cuerpo y arma de la corte de España, de Francia, de Londres y de las coronas danesas y suecas, así como de las tierras de Holanda. En todos los museos de historia, en los grabados, en las estampas, el cuerpo figura como cuerpo de poder y cuerpo de conquista. Estamos frente a un inventario de imágenes que pone en evidencia la transportación del modelo occidental al Nuevo Mundo; un cuerpo que en ningún momento entiende el espacio y lugar donde se encuentra, un cuerpo vestido y protegido por las vestimentas del frío de Castilla, de la Isla de Francia y de los pasillos señoriales de las cortes. Son cuerpos que llegan armados con los escudos de sus coronas.

WIFREDO LAM
• *LA JUNGLA (detalle).*
Óleo sobre lienzo,
239.4 x 229.9 cm., 1942.

El encuentro con las poblaciones autóctonas realza la relación vestimenta-desnudez en los primeros encuentros con las poblaciones amerindias, que se desenvuelven en una relación anatómica y epidérmica frente a los elementos naturales, como son sol, agua, viento, tierra, entre otros, en un cuerpo invitado a compartir la convivencia con la naturaleza y el cosmos, en una relación directa con el sol y la luna, con la luz y la noche, con el fuego y el aire; si bien hablamos del "encuentro de los mundos", esto pasa por el encuentro de los cuerpos. Cuerpo vestido, cuerpo escondido, cuerpo tapado, frente a un cuerpo abierto, un cuerpo desnudo, cuerpo comulgado con un entorno existencial.

Desde una perspectiva antropológica, el encuentro de estos cuerpos es portador de múltiples lecturas, una de ellas podría ser la dicotomía de un cuerpo occidental judeocristiano con todos sus significados morales y sociales, apartado de la creación, y un cuerpo integrante del conjunto de la armonía y del equilibrio entre la creación terrestre y haciendo cuerpo con ella. El primero se anuncia como cuerpo separado de ella por el referente a la socialización y a la distanciación de lo humano del conjunto de los elementos terrenales.

La referencia cuerpo vestido, cuerpo desnudo está cargada en este sentido de una metafí-

* *Es crítica de arte, gestora cultural y antropóloga franco-española.*
Es miembro de la AICA Internacional y ha curado múltiples exposiciones de arte.

sica, de pertenencia o no al conjunto de la creación, y marca una identidad de compenetración espiritual y simbólica con el mundo animal, vegetal y mineral que podemos canalizar en cuerpo-ritual, cuerpo-anímico, cuerpo funcional, y distinguirlo del cuerpo-vestido, cuerpo funcional y cuerpo institucional.

Cuando Agostino Brunias representa al jefe de los caribes negros de Saint Vicent, la desnudez se evidencia desde la perspectiva occidental de la estética del bon sauvage, cuyas mujeres se lucen con un exotismo encubridor de la anatomía sexual, como si estuviéramos en el mismo paraíso de Adán y Eva, con cuerpos en situación de una desnudez compuesta por la moral judeocristiana, que le oculta el sexo al cuerpo. Las esposas del cacique son portadoras de cargas silvestres en sus espaldas y solo una de ellas carga al hijo en brazos, envuelto en su pecho con un paño; esta obra, *Chatoyer, the chief of the Black Caraibes in Saint Vicent with his five wives,* de 1770-1780, muestra la pose del cacique, la posición del cuerpo-macho frente al cuerpo-femenino que carga con la maternidad y la sobrevivencia. Las cinco mujeres expresan en su diversidad de posturas la ofrenda y la entrega frente al cacique en posición de amo y dueño.

La representación del cuerpo va evolucionando con la historia y, a medida que nos alejamos de

AGOSTINO BRUNIAS • *CHATOYER, THE CHIEF OF THE BLACK CARAIBES IN SAINT VICENT WITH HIS FIVE WIVES • 10.75" x 9".*
Grabado de la pintura original realizado en 1796.

la visión de paraíso terrestre, el cuerpo se viste del entorno socioeconómico en las obras de Víctor Patricio de Landaluce, donde podemos ver la circulación social y el disfraz en el Día de la Epifanía en La Habana, donde se mezclan todos los cuerpos posibles en una misma sociedad. Los negros esclavos se visten de amos y de generales en un mismo desfile sincrético entre ritmos de tambores y saltos de macacos y brujos africanos.

Toda la sociedad, en el sentido carnavalesco y poético, funciona en un solo cuerpo-Caribe, porque todos los cuerpos hacen cuerpo en la comparsa, para que se abracen las damas con sus doncellas, los africanos con los indios, los negros con los blancos y lo profano con lo religioso.

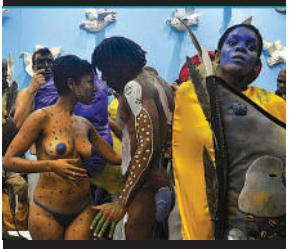
En ese Día de la Epifanía, con la profanación de los cuerpos nace el símbolo del cuerpo caribeño, cuerpo de todos los cuerpos, en un sincretismo de gestos, música y movimientos que van a nutrir las variaciones de apoderamiento corporal en las artes contemporáneas del Caribe.

El cuerpo en celebración y ritualidad se manifiesta en las obras performances del artista cubano Manuel Mendive; sus bailarines y percusionistas escenifican el lazo matriarcal con África y rompen la escala obligada por Europa; es un África en cuerpo presente traída de Ouidah. Del mismo impulso, la artista plástica cubana Zaida del Río reivindica su cuerpo-arte y sujeta en sus bailes a sus obras y en su función del cuerpo-espiritual surgido del Caribe para celebrar a Yemayá, la Diosa del Mar. En ese instante de nacimiento marítimo, acompañados por los ritmos de los tambores batá, la artista expone en las rocas de la playa del Morro de La Habana el cuerpo-divino, traído de África por el mar, liberado del barco negrero, cuerpo-mítico de la mujer negra, que se expone frente a los vientos y a las olas. En esa *performance* Zaida del Río celebra la africanidad de la otra orilla, África del Caribe, África de América, incorporada a la africanía mística, del cuerpo-espíritu y celebración.

Es, entre la ritualidad de los maestros primeros del vudú, en este caso de los maestros primeros de Haití, que el cuerpo se hace espíritu y metamorfosis. Existen obras impresionantes como la *Reina Erzulie*, del artista Robert Saint-Brice, donde el cuerpo es capa y figura del espíritu, como también las obras de Prospère Pierre Louis, en las que las figuras humanas evolucionan en un estiramiento de miembros que

MANUEL MENDIVE • *PREFORMANCE; sus bailarines y percusionistas escenifican el lazo matriarcal con África, rompiendo la escala obligada por Europa.*

Fotos: Tony Hernández Mena/AIN



parecen ser cordones umbilicales vinculados con el Gran Maestro, espíritu mayor de todas las metáforas.

El cuerpo-espíritu se manifiesta en toda la obra de la reconocida artista cubana Ana Mendieta, con un límite añadido al sacrificio. La figura del cuerpo Ana Mendieta la buscó en las cuevas taínas y arahuacas de la isla de Cuba, pero también la eternizó como esculturas rupestres, rindiendo homenaje ancestral a la divinidad del viento. Los cuerpos presentados por ella son como bajos relieves también incorporados en las paredes, es una compenetración literal, usando todas las porosidades y relieves de las piedras. Ningún artista del Caribe pudo identificarse tanto con la naturaleza como Ana Mendieta, haciéndose parte de ella, anatómica en ella, con sus *silhouettes*, serie de los años 70, cuando ella hacía *performances* rituales, utilizando su cuerpo como una ofrenda, haciendo unión con el universo. Las esculturas rupestres de Mendieta están en las cuevas de Jaruco, cerca de La Habana en Cuba, con sus formas que aluden a la matriz hembra como un bautizo del reencuentro con su origen materno en Cuba. La entrada del cuerpo en la roca, con figuras de vagina, dentro de la piedra, convirtiendo así la anatomía de la mujer en un referente de fusión vegetal y mineral, es prueba del cuerpo artístico trascendental con el paisaje.

Cuerpo-rito, cuerpo-símbolo, cuerpo-ofrenda, obra de Ana Mendieta, como elevación y reencuentro con la civilización perdida. Esta extraordinaria mujer se suicidó muy joven en la ciudad de Nueva York, donde fue acogida como exiliada política.

En propuestas más recientes, el cuerpo y la escultura toman una dimensión totémica en la obra de Louis Laouchez, artista de Martinica, residente por varias décadas en Costa de Marfil, quien está marcado por dos tendencias: una se identifica con figuras humanas apenas dibujadas, con trazos fuertes de color que aluden a la pintura naïve o primitiva, esculturas monumentales y totémicas en maderas preciosas cuyos troncos simbolizan el cuerpo del significado visual. Estas piezas de Laouchez evocan el bosque ancestral africano y se caracterizan como altares del reencuentro con los antepasados.

La presencia totémica del cuerpo, en la obra del artista dominicano residente en París, Radhamés Mejía, se hizo manifiesta con el proyecto de cuerpos pintados, que presentó en Chile en una performance con bailarines y bailarinas desnudos que se iban haciendo obra animada al evolucionar la música y el gesto del artista sobre su piel; como un ritual en posesión del trance y de la iniciación de las sociedades aborígenes maoríes oceánicas y africanas. El cuerpo pintado, en su función antropológica, evidencia la piel humana como el soporte mensajero de los espíritus, pero también de las divinidades en los momentos tribales de iniciación a la vida, y llamado a la muerte por conflictos entre grupos.

ZAIDA DEL RÍO • *DESNUDO CON FLORES*
Acuarela, 15 x 30 cm., 2006.

En el caso de este artista, la pintura seguía la línea anatómica para sacar de cada relieve corporal una fusión de imagen posible en la ejecución espontánea del artista. El ombligo mágico se convierte en pozo de gestación, parto y vida, los senos, en faros del camino, o nacimiento de un pene, las nalgas y espaldas siguen con la perversión de la imagen, la transformación de la anatomía, cuerpo de violoncelo y guitarra, visión abierta por Man Ray, que aquí se convierte en una llanura de Nazca. Cuerpos celebrados en geografías eróticas, en visiones alucinadas por luces ardientes del desierto, y celebraciones animistas donde hombre y mujer se fusionan en un solo ser, con la dualidad del sexo, hombre y mujer, solo seres. Seres de vida y muerte, de celebración y ofrenda, porque en estas performances sincréticas, lo profano participa en lo sacro, lo divino y la luz conviven con los misterios y las sombras, y los seres de vida animal o humana laten con un mismo corazón. Los artistas contemporáneos del Caribe le devuelven al cuerpo toda la dimensión borrada por

siglos de adoctrinamientos judeocristianos, que en nombre del dogma borraron la dimensión de todos los lenguajes vitales del cuerpo y del espíritu.

Cuando los cuerpos pintados por Radhamés Mejía llaman a una fusión de las formas anatómicas con el juego de imagen a través del trazo, es cuando la luna se estremece en cadera, nalga o pezón, en un concierto de visiones posibles y abiertas, camufladas en todo un proceso de transformación ceremonial y metamorfosis, que también encontramos en la gran diversidad de lenguajes de la poesía simbólica del Caribe y muy particularmente en los versos del poeta dominicano Manuel Rueda.

Anaisa Ezilí

Tu cuerpo de lagarto

que repta sobre mis escarpaduras

Te mueves ondulas sacrificas

tropel de yeguas jóvenes y cabritos ansiosos

serpientes enroscadas en la circunferencia

del jadeo.

Para muchos artistas, el cuerpo humano y el cuerpo animal son un solo cuerpo, es una comunión bautizada desde África que se libera en el Caribe, reencontrando el espíritu y los misterios al cruzar el mar.

En una factura expresionista y simbólica, el artista dominicano Elvis Avilés nutre la estética de la metamorfosis con sus personajes "chupacabras" y "bacás", que comparten los cuerpos y se definen en dos cabezas, con figura de caballo, macho cabrío, cabra, puerco, yegua, perro y aves indefinidas. La ritualidad de Avilés en su creación siempre se viste en una escenificación que conduce su lenguaje visual a un ritmo de "gagá", pues el cuerpo está rodeado por líneas que marcan el espacio de las divisiones de los indios, pero también las cintas del brujo y del Petró que en el rará (gagá) de Haití anima la comparsa.

En el caso del artista dominicano residente en París, José Castillo, la expresión del cuerpo se enciende en posturas más animistas, pues el gesto es siempre el del guerrero, y los cráneos, más que rostros, se definen por un guiño a las aves salvajes con un referente constante a la mano poderosa y al ojo único del ciclope o doble, pero siempre permanente.

En nuestro acercamiento mantenemos el referente "cesariano", cuya obra poética fusionó con la obra visual de Wilfredo Lam. Estamos con estos dos maestros frente a una estética y una poética que sirven tanto con la palabra como con la línea y el trazo la elevación del cuerpo y del espíritu caribeño, trascendido a todas las fusiones animistas traídas de las jeferías de Dahomey y Guinea, con todas las perspectivas de renacer en el Caribe. Escuchemos de nuevo a Manuel Rueda, en su impactante obra Makandal.

Nacimos...

La Nada estaba allí

en aquel boquerón de madreselvas

de orquídeas que jaspearon al aliento.

Oye la alerta del pájaro verdiazul

que se columpia y nos delata.

Perras famélicas

crecimos en bosques rayados de luna

atravesando el ojo de los huracanes.

Inocentes

mas los deseos crecieron en nosotras.

La estética de la metamorfosis de los cuerpos, en la pintura, la escultura y la poesía, es un hijos legítimo de Makandal. Sigamos con Rueda:

Yo, Makandal

animal-hombre

tendido en carne y en rugido en cauce líquido y en

veta sulfurosa

suave gorjeo en frondas de cambronales

y campeches

piel tendida y zurcida

a paso de bestia y caminante.

Poema de Eduardo Gautreau de Windt*

Doble vacío

RAÚL MORILLA • *CLAUSTRO PARA EL EDÉN. Gran Premio XXVIII Bienal Nacional de Artes Visuales, 2015. Detalle.*

I

...por un epíteto, un cateto, un verso, qué no darías…

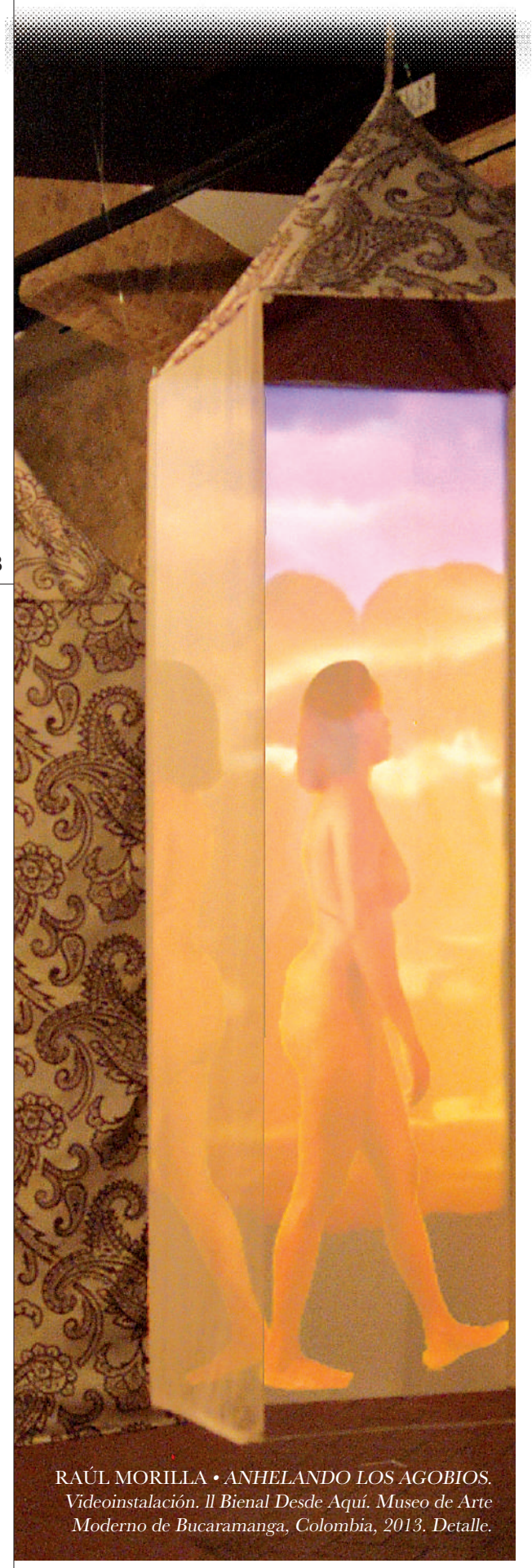
te sentenciaron a morir día tras día.
.., en estas comas suspensivas que resguardan tu ego.
Con esa vida suspendida en soluciones,
en proyecciones laterales de tu yo,
sin tú saberlo;
por la inconsciencia en que te encuentro ahora.

Lates, sí, pero a cuál precio.
Lates sí, pero sin tú saberlo.
Suceden los momentos infinitos,
suceden los minutos y las horas
controlados
y tú, que vivías en la espontaneidad de cada instante,
no puedes entenderlo,
no puedes aprobarlo.

¡Qué lástima, aeda de quebradas noches!
Viejo dios que ordenaste tanto.
Tu existir desordenado ahora
es solo una secuencia de tu ritmo,
de sístoles y diástoles en la agonía de un pronto acabar.
¡Descasa ya!
¡Vuela sin miedo!
Tus alas de cristal te lo permiten.
Vuela con la aurora
a la que tanto le cantaste en tus insomnios.
Insomnios pasionales con la musa.
Musa sin nombre que ya ni tu nombre recuerda.

→

* *Es poeta, cuentista, ensayista, gestor cultural y médico. Nació en Santo Domingo en 1962. Es autor de* Susurro de la lux, Sublime incompletud, Relatos de un silbo, *entre otros libros.*



RAÚL MORILLA • *ANHELANDO LOS AGOBIOS.*
Videoinstalación. II Bienal Desde Aquí. Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, Colombia, 2013. Detalle.

Vuela, salta, corrige aquel poema que dejaste en la mesa
olvidado, porque no servía.
Hazlo un canto final,
un miserere,
un réquiem *para tu extravío*
en la esperada despedida de tu último polvo.
Aquel que pronto ya serás.
Aquel que llevará todo el peso de tu sagrado nombre
bajo la losa fría que esculpirán los hombres.

II

Ahora veo a tu dama
y la delgadez extrema de su llanto
la completud de su rostro en armonía
la esbeltez de paloma nocturna
en desacuerdo con la vida en rodamiento.
Esperando el desenlace de tu aliento.
Planificando el canto,
ordenando el vestido
y las postreras flores.
Aquellas que en vida no te daba.
Aquella que en sus noches te negó.

III

Aguarda interminable.
Urgente está la aurora sin tu mirar de hombre.
Solícita la voz que retumbaba con el fuerte verso.
Llorosos los oídos que rítmicos
contaban los compases de tus cantos.

IV

Mi canto en tu agonía no te alcanza.
Y no hay llantos.

V

¡Escasos llantos para tantos cantos!

V

Ahora mi decir se agota.
Se nubla mi memoria
se anuda mi garganta
y no sé qué escribir,

por ti
por mí

(, solo se me ocurre este silencio,)

Vista de la muestra de Raúl Morilla en la sala de exposiciones del Instituto Camoes. Palacete Seixas, Lisboa, Portugal. 2014.

Súmate al silencio.
Ha fallecido un dios.
Un rugido de sol lo anuncia ya.
Un temblor entre las hojas derramado
y una llovizna tenue, como lazo al dolor.
Sin espacios mi pecho
no podrá albergar más contenido llanto.
Más lamentos borrosos por el papiro húmedo
que retienen unas líneas suspendidas.

Unos versos en agonía de muerte.

¿Dónde están sus musas ahora mismo?
Llorarán como yo.

¿A dónde partirán cuando el bardo se muera?
Yo las quiero encontrar.
Las quiero amamantar. Cuidar de ellas para mi sosiego.
Cuidar de ellas por tributo a él.

No hay neblina, no hay eclipse, no hay temblor,
y se murió un poeta.
Uno que derramó sus cantos por la Tierra
en reconocimiento por su don.

¿Por qué no llorará la Tierra en este día?
Por qué brilla tanto este sol.
Tal vez en esta noche no habrá luna.
Por la luz que en él hoy se extinguió.

Súmate a mi silencio
que ha fallecido un dios.

En textos amarillos desanda aún tu voz,
tu desatada voz
de viento y fuego,
de luz y de penumbras rejugadas.
Entre las piedras de esta mansión de sombras
resuenan aún tus sueños no cumplidos,
tu desgarrada ausencia, que no acaba de irse,
y la razón obstinada de mi dolor sin límites.
Maestro, cuánto debo escribir para alcanzarte,
cuándo debo partir en pos de ti.
A mí los insomnios me pesan.
Los ojos se me cierran y recula mi yo.
No soy tú, no eres yo.
Estoy forjado de otras argamasas,
con otro aliento que me impide el vuelo:
el doble vuelo que lograste tú.

PEDRO JOSÉ ORTEGA *

El viento frío, la ciudad...

René del Risco Bermúdez publicó el poemario *El viento frío* en 1967, en el corazón de un tiempo colapsado. De un lado, dominaba el terror militar, el egoísmo político y la codicia capitalista. Del otro, la entrega del sacrificio innumerable de las luchas civiles por la democracia, expediciones como la de Luperón y sus 12 apóstoles de la libertad (1959) y la Revolución de Abril del 1965. A esta fecha le antecedían 31 años de dictadura (1930-1961) y el golpe de Estado al gobierno democrático del profesor Juan Bosch (25 de septiembre de 1963). Se iniciaban los doce años de Joaquín Balaguer (1966-1978), uno entre muchos regímenes políticos siniestros y deplorables de América Latina por aquel entonces.

FERNELY LEBRÓN • *ABRIL 1965.*
Óleo sobre canvas, 40" x 54", 2015.

El contexto era tan dominicano como caribeño y latinoamericano. Hallaba expresión en la poesía social y política creadora de una estética de denuncia, utopías y cambio de época. Esta es una estética que, de hecho, aún perdura. Tan solo hay que recordar algunos de los que ejercieron mayor influencia, como el nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020) con su poesía de liberación, de esperanza y de patria; el salvadoreño Roque Dalton (1935-1975) con su canto de renovación y humanidad; el cubano Nicolás Guillén (1902-1989) con su tempo musical, de movimientos vivos, de resplandecientes colores, de tambores y de atabales; el martiniqués Aimé Césaire (1913-2008) con su reivindicación de la negritud, su admonición decolonial y su invitación a reconocer las raíces africanas de América Latina; el premio nobel de literatura, el chileno Pablo Neruda (1904-1973), con la exaltación extensa de la vida social cuya mayor altura está en el *Canto general* (1950), con la declamación de las cosas simples de la vida cotidiana de *Odas elementales* (1954) y con la sensibilidad política de su *Canción de gesta* (1960); y, en efecto, el mítico poeta dominicano del barrio Los Mina, Juan Sánchez Lamouth (1930-1968), con su *Oda al sentido petróleo de mi tierra*.

Paradójicamente, el libro solo tiene un poema cuyo contenido es explícitamente social y político. Es el último de la serie, se titula *No éramos tú ni yo…* En las demás composiciones, la ciudad se va elevando con piedras de distintos colores y talladuras: alegorías, evocaciones, alusiones, proposiciones de sabiduría arcana, finas metáforas, símbolos de la vida cotidiana, pausas y silencios.

* *Es investigador y estudia un doctorado en Filosofía en La Sorbona, París. Profesor de la UASD y del Instituto Global de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Tiene un máster en Filosofía en un Mundo Global por la Universidad del País Vasco-UASD y una licenciatura en Economía por la UASD.*

Es esto lo que con sutileza activa da carácter humano, social y político a la expresión poética de René del Risco Bermúdez. Todo objeto se revela al lector antes de ser declarado o denunciado, dando forma a la plasticidad enunciativa de cada verso, a la tensión dramática, a la exaltación lirica de la aliteración, a la atmosfera lúdica.

Cada poema es una construcción visualmente verídica, dictada en primera persona con materialidad casi absoluta, pero diáfana y flexible.

¿Qué es lo que nos sobrecoge y exalta de *El viento frío*, parido en este contexto histórico y de influencias literarias?

Para mí, dos elementos específicos: la plasticidad sencilla y viva de sus versos, que dan forma a la ciudad creada por el poeta, y la imagen del viento que circula de un poema a otro dando movimiento y unidad al conjunto.

Cada poema es una construcción visualmente verídica, dictada en primera persona con materialidad casi absoluta, pero diáfana y flexible, o más bien delicada en cuanto a la recepción de los sentidos.

Desde la belleza de su sintaxis, la ciudad creada por René del Risco Bermúdez nos ayuda a redescubrir aquella físicamente determinada que describen filósofos y sociólogos de diversas corrientes. Redescubrimos el poder del silencio y la nostalgia como una proyección subjetiva del porvenir que encontramos en intuiciones de Georg Simmel o en el significado de la vida cotidiana tocado por George Herbert Mead.

Cada poema es un universo y cada uno integra la ciudad creada por Del Risco Bermúdez. Gracias a esta armonía perfecta que los une, carece de interés escoger la mejor composición del conjunto de 18 poemas. Sin embargo, el texto titulado *Esta ciudad…* es un órgano vital de esta obra. Encontramos en sus versos motivos recurrentes en todo el poemario: el monólogo como modo enunciativo; la voz predominante del poeta que nos habla en primera persona; y la tensión entre la vida y la muerte, entre memoria y recuerdo y entre la extrema libertad y la sórdida opresión de la vida citadina.

En la escena de este monólogo, el poeta, hombre, busca "confundirse con los hombres". El poeta se desdobla en muchedumbre. Él pierde su identidad a cambio de nombrar lo que crea. Ser muchos a la vez y no ser es una evidencia constante que no solo encontramos en este poema de mi predilección. Así pues, la composición Esta ciudad…, al evocar esta tensión, conjura la esencial realidad que late como un corazón en la ciudad que él describe: la borradura del recuerdo en la memoria, la nostalgia, la soledad; la escena en la que todo lo vital pierde existencia o ha de perderla:

"Esta ciudad / en la que dejarás, tarde a tarde, / tus perfumes, / tus cabellos, / como se dejan cosas olvidadas / en la casa que habitamos alguna vez."

Se trata de la ciudad donde el sujeto abandona el camino recorrido:

"[…] en donde quedarán tus pasos / largamente tendidos, cruzados"

Donde dejarán de imponerse los cambios de humor, la personalidad, la honestidad o la hipocresía:

"[…] en la que dejarás […] tu rostro en los espejos,"

Donde se olvida la relación con un mundo físico posible o la experiencia que ya no podrá depender más de su aspecto perceptivo:

"[…] en la que dejarás / noche a noche / tu rostro en los espejos, / tus manos, tu calor / sobre el muro de tu balcón, / sobre las llaves, / sobre los libros"

Es la ciudad donde pierde o adquiere significado la intimidad y el mundo interior que es posible habitar:

"[...] en tanto que tus labios dirán palabras / que muchos jamás sabrán que pronunciaste."

En síntesis, en esta ciudad se nublan las formas del día y la noche, del movimiento y lo inerte, del ritmo y la danza que festeja los restaurantes, la música, los estrépitos del cuerpo que hacen celebrar la libertad, la danza de una naturaleza viva que nos rodea o la voluntad que nos impulsa hacia el porvenir.

La ciudad adquiere cuerpo a través de los objetos que transitan de un lugar a otro, develando los secretos que despiden por una sola vez el mágico universo de la cotidianidad. Y así como las cicatrices del cuerpo humano expresan rasgos de su historia vital, el monólogo del cuerpo-ciudad creado por René del Risco Bermúdez ejerce su mayor fuerza evocativa mediante el ritmo pausado y profundo que viaja hacia el interior del lector (nunca hacia la superficie de los sentimientos), y la aliteración que recorre los detalles del objeto enunciado.

En este monólogo, la historia del cuerpo-ciudad es la de esta tensión entre la vida y la muerte: la vida que, por un lado, es relación entre sujeto y otredad, y la muerte que, por otro lado, es movimiento de la nostalgia en el recuerdo o del abandono de todo aquello que una vez pareció tener significado o, acaso, de la soledad; esa soledad infinita y profunda que solo podemos experimentar en la muchedumbre.

Por esto, tal vez, el poema no impone un final ni posible ni imposible, el poema continúa siempre abierto, escrito detrás de sus eternos puntos suspensivos, como una admonición que advierte la persistente voz de un destino que nos espera con templanza admirativa:

"Esta ciudad / no te olvidará ni un solo instante, / como todos, estás para esta muerte!"

Quiero ponderar una cuestión más sobre este magnífico poemario. Me refiero a la imagen del viento. ¿A qué debemos el título *El viento frío*? ¿Acaso el autor desea captar el desdoblamiento que sufre la imagen de una ciudad solar, como Santo Domingo, en sus colores, inclinaciones y humores?; ¿o tal vez busca expresar esa sensación capaz de embelesarnos, de aturdirnos o sobrecogernos al contemplar la ciudad como un objeto integral?; ¿o es que quizá ese "viento frío" es la representación del movimiento que el poeta nos ofrece a través de sus personajes, de sus enunciaciones, de sus silencios, de sus escenas?

En respuesta a esto..., los motivos del título podrían ser variados, pero la alusión al viento es constante de un poema a otro revigorizando la unidad del conjunto y el movimiento citadino que muchas imágenes expresan. A veces la función del vocablo es figurativa y simbólica. En algunos casos es concreta y objetiva, aludiendo con mayor frecuencia a la brisa (o al viento) que proviene del mar, como en los poemas *En la ciudad...* y *No era esta ciudad...* En pocos casos el significado del vocablo subyace en el trasfondo de lo que el verso dice. En uno de estos, el viento es conjura de una fuerza sobrenatural, oculta, que conmueve.

Con este lazo de unidad interior, en movimiento, la ciudad poética trasciende la ciudad localizada donde se escribe la obra e impone su función esencial al ritmo de las imágenes y los recursos literarios empleados. Todo se integra en el tráfico de imágenes y recursos de la ciudad poética. Y es así como esta se amplifica hasta convertirse en imagen del Caribe, o en imagen de cualquier ciudad de América, o en imagen de toda ciudad donde para vivir es necesario el recuerdo, el olvido y la soledad: la ciudad adquiere el cuerpo de un ser, que es humano, animal o que es el viento

mismo, como se advierte en estos versos del poema *Viento frío*: "el viento frío que acerca su hocico suave / a las paredes, / que toca la nariz, que entra en nosotros / y sigue lentamente por la calle, / por toda la ciudad…". En fin, lo cierto es que cada referencia al "viento" (o al campo semántico de este vocablo) es indicador de unidad y movimiento incesante, siempre abierto, como se puede leer en estos versos del poema *Belicia, hoy quiero cantar…*: "De todos modos, Belicia, / si levantas tus ojos / verás pequeñísimas partículas de polvo / buscando el viento, / desaparecer…".

Encontramos también el viento como signo de adversidad sobrecogedora en los versos del poema *Si he llegado a tus manos…*, que declaran: "Si he podido llegar a ti, / si he podido encontrarte / cuando más duro era el viento, / (y) más sordas las palabras".

O podemos apreciar el viento como signo de esperanza que se respira en un balcón que ondea como bandera de libertad, como se aprecia en los versos del poema *El diario caminar…*: "Una mano encenderá una luz en esta hora, / será cuando la espuma estalle / y yo piense en el niño y el hombre/ de otra ciudad. / En la mujer con su guitarra / en el último balcón, / al viento...".

Y esta esperanza libertaria nos propone mirar hacia el porvenir y cerrar puertas al pasado, porque entonces el poema termina diciendo: "No será como aquella vez / cuando, sentada junto a mí, / tomabas las cosas de otro modo... / Ahora iremos reconociendo las esquinas, / los trabajos, / las vidrieras, / el diario caminar hacia otro tiempo...".

Podemos también percibir el viento que opera como una fuerza oculta de la naturaleza sobre los objetos. Por ejemplo, en el poema *Preferiré recordar…*, que exalta "aquella despellejada ciudad / que veíamos con ojos irritados / cuando la madrugada comenzaba en el olor de las fábricas, / y el vestido negro te caía febrilmente / desde el hombro…".

Esta función de la imagen del viento nos recuerda algunas obras, como Las olas, de Virginia Woolf, o *El ruido y la furia*, de William Faulkner. En la primera, el movimiento nace de la viva musicalidad de la palabra escrita. En la segunda obra, el movimiento se desprende de la profundidad del silencio impreso en los diálogos.

Hasta aquí he compartido algunas impresiones sobre la plasticidad poética de la ciudad creada por René del Risco Bermúdez y sobre la fuerza lúdica de la imagen del viento y su función activa en la congruencia orgánica de los poemas comprendidos en la obra *El viento frío*. Pero este poemario contiene muchos otros aspectos que deberían ser estudiados: su ejemplar fuerza lírica, su profundidad dramática, el uso de los tiempos verbales, la presencia del yo poético (tal vez de influencia romántica), la relación casi perfecta entre metáfora y realidad, la representación lúdica del recuerdo y el olvido, las múltiples alusiones del poeta a la muerte, al destino, y el uso constante (casi obstinado, pero siempre apropiado) de puntos suspensivos que sirven al poeta para evocar silencios, premoniciones, anticipaciones; y, en fin, el desencanto de ese tiempo en que comienzan a morir las ilusiones y a brotar la desesperanza y la desgracia inevitable.

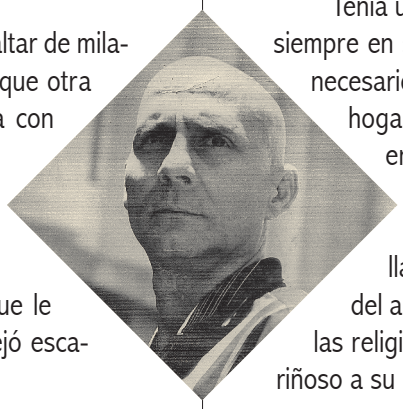
Todos estos elementos albergan un horizonte de sentidos al que solo el lector puede aspirar, pues de ellos nace lo indecible: la experiencia estética que resulta de leer poesía… desde la que nace toda la ciudad.

FREDDY GINEBRA *

Paul Giudicelli cumple 100 años

Taciturno, de pocas palabras y mirada perdida en el horizonte. Nunca le vi un pelo en la cabeza ni decir una palabra de más. Todos los días se refugiaba en su cueva de las maravillas, donde lienzos desnudos le retaban, pasaba horas combinando colores, mezclando nuevos elementos, borrando trabajos que consideraba no alcanzar lo que su imaginario le dictaba. Muchas veces lo vi sentado contemplando algunas de sus obras terminadas, en algunas creo le adiviné una sonrisa, en otras una honda preocupación.

Poca gente entraba a su altar de milagros, tenías que ser invitado, una que otra vez pude colarme y él se divertía con mis comentarios.



— ¿Estás cansado?

— Nadie se cansa de hacer lo que le apasiona, me falta el tiempo —dejó escapar sin mirarme.

Y sin decir más se enfrentó al inmenso lienzo que se poblaba de líneas y de figuras taínas y de arena, y de pócimas secretas.

Cuando al final del día, si es que el día tenía final, se daba un baño frío, se quitaba sus manchados pantalones cortos y su camisa llena de huellas maestras y se disponía a dar su acostumbrado paseo por el Conde, caminaría hacia la Cafetera, se reuniría con escasos amigos y en silencio los escucharía hablar. Cuando la noche le arropaba desaparecía en su habitación en un silencio cómplice que escandalizaba.

Mi tío Pol era diferente a los demás tíos, no reía mucho, pero cuando lo hacía su sonrisa inundaba el espacio. De vez en cuando algún colega, amigo o comprador venía a su estudio y él le mostraba sus obras.

— El dinero me sirve para comprar más lienzos y más pintura. —Nada más le interesaba.

Tenía un solo traje gris oscuro que usaba siempre en sus exposiciones, nada más le era necesario. Durante el día trabajaba en un hogar de ancianos con las monjas, no era practicante, pero tenía una fe fuerte en su Dios, me consta que las monjitas del asilo, como él las llamaba, le querían mucho; a la hora del almuerzo llegaban los manjares que las religiosas le obsequiaban, el tío era cariñoso a su manera.

Una vez le mostré con temor un poema a la muerte que había escrito, me miró a los ojos y sonrió con ellos.

— Creo que nos parecemos —comentó.

— ¿Te gustó? —insistí—, y afirmando movió la cabeza. Me sentí premiado. Hubiera querido que me abrazara, pero no lo hizo, quizás era pedir demasiado.

* *Es gestor cultural, cronista, articulista, publicista y director-fundador de Casa de Teatro. Nació en Santo Domingo en 1944. Es autor de los libros* Celebrando la vida *y* Antes de que pierda la memoria, *entre otros.*

** *Tomado de* Diario Libre.

PAUL GIUDICELLI • *GAGÁ. Mixta sobre cerámica, 76 x 145 cm., 1960.*

PAUL GIUDICELLI • *PELEA DE GATOS. Mixta sobre cerámica, 60 x 135 cm., 1962.*

PAUL GIUDICELLI • *BRUJO DISFRAZADO DE PÁJARO. Mixta sobre canvas, 130 x 97.55 cm., 1964.*

El día que ganó el premio León Jimenes se vistió de gala, pasó el día sonriendo, todos en la casa estábamos felices, le pregunté que cómo se sentía, y sin perder la mirada alegre, contestó:

—Ahora más comprometido con mi trabajo.

Este año mi tío Pol cumple 100 años, lo vi partir cuando apenas tenía 46, durante toda su enfermedad nos hizo creer que no padecía nada, lo vi disimular el dolor cuando, sentados en la mesa, intentaba comer un pedazo de pan, llorábamos por dentro. Una vez me dijo que todo pasaría y que saldría de esto, traté de estar a su lado hasta su último minuto. Me prometió pintar un Cristo cuando sanara, que ese Cristo estaría lleno de luz, luego me pidió que le buscara un helado... fue su excusa para que no lo viera morir.

Lo que él no sabe es que no ha muerto, mi tío Pol vive en la eternidad.

Paul Giudicelli en su taller, *1963. Fuente: AGN.*

AMABLE LÓPEZ MELÉNDEZ *

RAÚL MORILLA

¡El desafío de los sentidos y el pensamiento!

En los últimos tiempos, hemos visto (no sin preocupación) que en las artes visuales hay un progresivo y enfermizo alejamiento del hombre, de la figuración, de pajas como formas hacia el signo referente de esta polisémica escritura que son las artes visuales. Es por ello que al leer (o ver) las obras de Raúl Morilla, reafirmamos de nuevo los aportes e influjos de William Blake, Paul Devaux, Paul Klee y Darío Suro (este último, vegano como él y como yo), celebrantes, todos, del cuerpo desnudo, de sus agujeros y sus aromas, que son al final verdaderas obras muy conspicuas en el goce.

Pastor de Moya. *Raúl Morilla. Correlatos del Corpus. SD., 2012.*

En las últimas dos décadas, Raúl Tamayo Morilla (1972), desarrolla con genial lucidez un cuerpo de obras instalativas de lectura abierta y despejada que deviene prueba axiomática de los máximos niveles de recursividad conceptual, efectividad expresiva y esplendor metafórico que admiten las nuevas prácticas artísticas en Santo Domingo. La creadora y la poética visual de Raúl Morilla, traslucen su signo implicatorio, desbordando lo objetivo y lo performativo al desatar respuestas dialógicas; interacciones lúdicas, cognitivas, políticas, éticas y culturales.

Durante este trayecto y mediante una serie de videoinstalaciones, esculturas y dibujos, Raúl Morilla desarrolla una poética eminentemente lúdica y materializa una producción simbólica polivalente y de vital carga reflexiva sobre los rizomas ontológicos; los espacios sígnicos y las radiaciones imagéticas de nuestra memoria histórica, material y emocional, así como sobre los ritos, juegos, colisiones y mitologías deseantes del folklore posmoderno.

Videoinstalaciones como las tituladas *Banquete Desalmado* (2006); *Me, mi y conmigo*, premiada en la XXIV Bienal Nacional de Artes Visuales (2007); *Para penetrar las moradas clandestinas*, presentada en la XXV Bienal Nacional de Artes Visuales (2009); *Reencarnaciones Alternadas*, Mención Especial en la Primera Trienal Internacional del Caribe (2010); *Convidando al Sosiego*, presentada en la XXVI Bienal Nacional de Artes Visuales (2011) y *Ensimismados*, Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno, confirman los niveles proféticos y aleccionadores de libertad creadora y depuración conceptual suma Raúl Morilla a la creación visual dominicana del siglo XXI.

Este tirante y estelar cuerpo de obras, opera como inagotable y esplendido caudal de

* *Es crítico de arte y curador. Subdirector del Museo de Arte Moderno. Pasado presidente de AICA/República Dominicana.*

imágenes, ideas y reacciones especulares sobre las raíces identitarias; la subjetividad; la devastación ecológica; los rituales hedonistas del caos cotidiano y el itinerario entrópico del propio artista, además del absurdo secular, espectral y alucinatorio del contexto político, sociocultural, psicogeográfico y psicohistórico que le ha tocado vivir.

Banquete Desalmado, presentada en el Gran Hotel Barceló-Lina, en el marco del proyecto "Arte Barceló/Nuevas Propuestas" (2006), se registra como una de las primeras videoinstalaciones de Raúl Morilla. En esta reacción interactiva, Morilla deconstruía las mitologías, rituales y espejismos del hastío; la alienación; la monotonía; los artilugios pasionales de la *cultura light* y las efímeras bagatelas del folklore posmoderno.

Para penetrar las moradas clandestina, destacaba por su elemento principal: una casita típica flotante, elaborada en madera de pino criollo y techo de zinc. La puerta de la casa era una pantalla que proyectaba imágenes como un espejo inflamable, una cascada imagética de escenas intimas, visibles, invisibles y latentes de los sujetos en su vital cotidianidad. Una escalerilla de madera nos invitaba a subir y penetrar la casita flotante como cómplices inevitables de las circunstancias, verdades, afirmaciones y negaciones de los otros.

Convidando al Sosiego es una videoinstalación cuyos principales elementos son un sofá estilo Luís XVI y un ventanal en altura que se conecta al piso con una escalera de madera. "El sofá, en vez de esperar el *derrier* de algún visitante, es el terreno para un pequeño árbol que pasa a ser el protagonista de nuestra propuesta", declara su autor. El espacio estático y tenso; el elemento acogedor del estiloso sofá y la ventana como espejo gaseoso, configuran el escenario distópico y paradójico de la destrucción de la Naturaleza y la inmolación de la humanidad.

Ensimismados, fue articulada mediante cinco elementos arquitectónicos-como fuentes colgantes-, envueltos en una especie de trama, similar a la de las redes de la pesca tradicional, dentro de los cuales se proyecta un vertiginoso estallido de imágenes, tanto de seres humanos como de

RAÚL MORILLA • *REMANSOS ANCESTRALES.*
Videinstalación urbana. Parque Las Flores. La Vega, 2018.

elementos de la naturaleza. Tal como precisa Raúl Morilla, los elementes estructuradores y las imágenes vitalizadoras de esta imponente videoinstalación, constituyen la "expresión del miedo tácito a dejar de ser, enfrentar la posibilidad de la inexistencia, convertirnos en un reflejo de nuestra propia introspección y perder el control de nuestra humanidad para ser sólo un recuerdo conmemorado y solapado".

En el 2013, Raúl Morilla, participa como invitado especial en la II Bienal Internacional de Arte "Desde Aquí" y presenta su videoinstalación *Anhelando los agobio*s, en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, Colombia. En el 2014, presenta su exposición individual *Comiendo Ansias* en el Palacete Seixas, sede central del Instituto Camoes, en Lisboa, Portugal. En el 2015, con su videoinstalación *Entrando en las Afueras*, impacta en la XII Bienal de La Habana, Cuba. En el 2017, su videoinstalación *Ansias Empacadas*, llama poderosamente la atención en la V Bienal de Arte Latinoamericano del Bronx, Nueva York, EE.UU. En este mismo año, presenta su formidable videoinstalación *La procesión va por dentr*o, en el Salón de Actos de la Maison de la UNESCO, en París, Francia.

Personajes y otras historias para no contar, es el título una serie de dibujos sobre tela, papel, cartón y papel Kraft en diferentes formatos, exhibida junto a *La procesión va por dentro.* En esta serie, Raúl Morilla materializa una deliciosa "prosopopeya" imaginaria y fantasmática que prolifera como "galería crítica" de intrigas, paradojas imagéticas y sujetos de trazos, apariencias, perfiles, facciones y gestuales psicológicos "trastornadores".

En la muestra de la UNESCO, curada por Aurora Martínez, Raúl Morilla, también exhibió una selección de cinco dibujos en gran formato, extraídos de la serie *De las pasiones internas y demás catarsi*s, caracterizada por una dicción plástica de toque surreal, instinto posexpresionista y tipologías antropológicas cuyos rasgos y gestuales expresivos, traslucen sus más recónditas pasiones y actitudes. En estos dibujos, Morilla logra imágenes estremecedoras y graciosas con las cuales provoca la reflexión sobre las reacciones y emociones que desatan los cambios de contexto cultural, ambiente, ubicación y circunstancias que confrontan los sujetos desarraigados.

Ansias Empacadas, aperaba como orquestación de sugestivo impacto visual y efectiva "liquidez" metafórica en la cual Raúl Morilla combinaba una diversidad de medios, recursos y materiales (proyectores, videos, colcha espuma, sogas,

RAÚL MORILLA • *AGONÍA DE LA MEMORIA. Intervención del Hotel Mercedes. Video intalación. Premio del XXVlll Concurso de Arte Eduardo León Jimenes, 2021. Fotografia de Esteban Cepeda.*

textiles y fibras sintéticas), aportando una de las obras de mayor capacidad dialógica del principal núcleo expositivo del evento desplegado en los espacios de The Andrew Freedman Home, en el Bronx, NY.

Articulada por tres grandes bultos, pacas o "envoltorios" de colcha espuma, desplegados de forma separada en el piso y sobre los cuales se proyectaban videos con imágenes mixtificadas y absurdas de personas, objetos, vestuarios, paisajes, armamentos, juguetes, situaciones, acciones, reacciones, presencias, tiempos y espacios alterados, *Ansias Empacadas*, precisaba una disposición profundamente reflexiva, ética, lúcida y sensible, sobre los terribles efectos emocionales del ecocidio y los procesos de extravío, banalización y cosificación que traspasan las identidades individuales y la misma condición humana en el instante del vacío globalizado.

"En un mundo virtual, en un mundo de imágenes, lo importante son los signos. El contenido puede estar como puede no estar. Nadie lo va a echar en falta. En estos tiempos que corren, lo más importante no es ser, sino parecer. Los hilos del mercado han calado hasta lo más hondo"… (RM).

Remansos Ancestrales, ha sido una de las más recientes y espectaculares videoinstalaciones materializadas por Raúl Morilla en el espacio urbano. La misma fue presentada, entre abril y mayo del 2018, en el Parque Las Flores de La Vega, ciudad natal del artista. La pieza fue estructurada mediante un juego de módulos verticales y telares transparentes, como especie de prismas o ramales colgantes que proyectaban imágenes en movimiento. Los telares imagéticos, "bañaban" una "estancia" de sombras con tres "acogedores" clones de sillas victorianas que atraían poderosamente a los visitantes hacia el ensoñador y maravilloso viaje de la nostalgia y hacia una experiencia estética fascinante .

Presentada en el marco de la exposición colectiva "Hecho Aquí: lúdico y profano", en La Casa de la Cultura de La Vega; el Museo Sacro de La Vega; el Museo del Carnaval Vegano y el Parque Las Flores, *Remansos Ancestrales*, fue una videoinstalación/ intervención con la cual Raúl Morilla volvió a intensificar el desafío de los sentidos y el pensamiento de los espectadores, suscitando al aire libre un utópico y cautivador "remanso" de la ensoñación que evocaba con insólita efectividad poética los espacios populares de la memoria, la solidaridad identitaria y los cordiales parloteos citadinos.

Asistimos a un baile de máscaras en que nos movemos todos: los países, los gobiernos, las instituciones, los medios, la familia, las relaciones interpersonales. Si todo remite a lo material; si todo se puede tasar y medir; si todo está dirigido a la codicia, reina la desconfianza generalizada, incluso entre hermanos, pues siempre se asoma la sospecha del prójimo que se acerca a dar la mano.

Raúl Morilla, 2019.

Vestigios de Sombra, es una videoinstalación/intervención urbana, presentada dentro del eje Dimensión Móvil del XXVII Concurso Eduardo León Jimenes (2019). En la misma, Raúl Morilla abordaba el acelerado proceso de desarborización que sufren las principales ciudades de nuestro país. Esta intervención, constituyó una singular y elocuente mirada sobre la naturaleza y la vegetación como elementos claves del desarrollo social integral, pero más aún como llamada de alerta ante el irracional proceso urbanizador que vuelve nuestras ciudades cada vez más áridas, inhóspitas y grises.

El Premio del XXVIII Concurso de Arte Eduardo León Jimenes (2021), por su instalación/ intervención urbana titulada *Agonía de la memoria*, sobre el histórico edificio que alojara el antiguo Hotel Mercedes en la ciudad de Santiago de los Caballeros, constituye el más significativo galardón obtenido recientemente por Raúl Morilla. Este reconocimiento, otorgado de forma unánime por

el Jurado de Premiación, integrado por Gabriela Rangel (Venezuela/Estados Unidos); Gerardo Mosquera (Cuba); Raquel Paiewonsky y Sara Hermann (República Dominicana), ha reafirmado a Raúl Morilla como el más resuelto, productivo y brillante entre los instaladores dominicanos contemporáneos.

Exigentes y respetables, los jueces de dicho concurso, procedieron deslumbrados y precisos, otorgando el premio a la majestuosa intervención de Raúl Morilla. Otros premios fueron para José Morbán por "Monte Grande/Paramnesia" y Guadalupe Casasnovas por "Fauna extinta del Ensanche Piantini" y "Sitio arqueológico e histórico de la calle 12 #24". Cada premio, tuvo una dotación económica de RD$500,000.00. Por su obra "Atesoro", Julianny Ariza Vólquez, obtuvo el Premio Editorial, consistente en fondos de producción para la elaboración y publicación de una monografía sobre su obra.

RAÚL MORILLA • *A DOBLE CARA.*
Mixta sobre papel.

En doble vía, desde la espectacularidad surtida por el espacio urbano, Raúl Morilla instalaba su *Agonía de la memoria*, cubriendo los portales de los dos primeros niveles del icónico edificio del Hotel Mercedes, declarado Patrimonio Nacional (1991), con una lona amarilla, impermeable y traslúcida que, gracias al dispositivo electrónico, se inflaba y desinflaba rítmicamente como la respiración humana.

Los huecos del chanfleado del histórico edificio, operaban como proyectores de imágenes y sonidos evocadores de anécdotas, rumores, vivencias y hechos memorables en Santiago de los Caballeros. Así, *Agonía de la memoria* fue una intervención instalativa urbana sobre un ícono patrimonial portador de esencias.

Morilla se vale principalmente de la arquitectura, la escultura, el vídeo y las irrupciones instalativas site *specific*, poniendo en espejo una serie de fenómenos conectados a lo espiritual, lo perceptivo y las sensaciones, mediante un manejo prodigioso del espacio, la arquitectura, el ritmo, el sonido, el color y la imagen en movimiento.

Además de suscitar la reflexión profunda sobre los íconos patrimoniales y los espacios míticos de la memoria, en su obra global, Raúl Morilla aborda cuestiones imbricadas con problemáticas cruciales de nuestro tiempo como el ecocidio; la migración; el desarraigo; los rituales consumistas de la poshumanidad; las prácticas estéticas contemporáneas; el hedonismo y el vacío espiritual del *Cyborg deslumbrado*.

Esto lo confirma la lucida y precisa reflexión del reconocido escritor Fernando Cabrera: "El mayor acierto de Morilla ha sido descubrir un punto de inflexión latente en el entorno histórico del primer Santiago de América; esa estructura mágica, solemne, que se resiste a la muerte… Con audacia, Morilla, cónsono con el Borges del poema "Casi juicio final", ha visto con asombro lo que otros con costumbre. La ejecución de su proyecto acaso valida las bondades de las estrategias preconcebidas y direccionadas de las nuevas bases de la bienal, pero también alerta sobre la necesidad de que estos reflejen válidamente la necesidad de representación de la sociedad y sus circunstancias".[1]

Uno de los desafíos planteados por Raúl Morilla desde su brillante y conmovedora *Agonía de la memoria* al sujeto social, sensible y crítico, es la respuesta urgente del pensar desprejuiciado que requieren hoy las prácticas creadoras implicatorias como la que él mismo materializa. Respuesta que ha de develar las constantes clave de la hiper-

1 Fernando Cabrera. "Resonancias emocionales de la Bienal de Arte Eduardo León Jimenes". https://acento.com.do (27-03-2021).

mímesis desbocada y la frívola filigrana discursiva que también pervierten una parte notable de la producción artística dominicana de estos días.

En el proceso constructivo y orquestador de su *Agonía de la memoria*, Raúl Morilla utilizaba un sistema de tuberías con más de 100 metros lineales para la distribución del aire activador de los bombachos que cubrían los vanos de los niveles segundo y tercero del mítico Hotel Mercedes. Seis blowers de sistemas centrales de aire acondicionado, expulsaban y extraían el aire. Un temporizador, permitía el bombeo del aire cada ocho minutos, simulando el ritmo de la respiración humana.

Como requerimiento, fue emitido un seguro de responsabilidad. Tres proyectores de 5 mil lúmenes, disparaban las imágenes desde el interior sobre dos pantallas retro proyectables. En los tres primeros niveles del edificio, fue instalado un sistema de redes eléctricas, controlado por un "Mainbreaker" para regular el voltaje y mantener la iluminación.

El esplendor disruptivo en cuanto a lo técnico, lo conceptual y lo visual, además de la profusión espectrológica y metafórica de la intervención/video-instalación de Raúl Morilla en el arruinado y agónico Hotel Mercedes, nos permiten calibrar los altos niveles de reflexividad con que resiste su obra reciente al mismo tiempo que nos incitan a leer este tipo de irrupciones estéticas e instalativas como legítimo y efectivo constructo de polivalencia significativa y efectividad creadora en el contexto artístico dominicano de la posmodernidad.

Agonía de la memoria, no sólo ha sido la obra más radiante, libertaria, revitalizadora y absolutoria del XXVIII Concurso de Arte Eduardo León Jimenes. El premio más esperado y celebrado, también ha revalidado el consagratorio instante creador registrado por Raúl Morilla con su imponente *Claustro para el Edén* que le valiera el Gran Premio de la XXVIII Bienal Nacional de Artes Visuales (2015). Asimismo, con esta espectacular orquestación, Morilla ha resituado la producción artística dominicana contemporánea con unos niveles frenéticos de creatividad recursiva, riqueza visual y lucidez metafórica.

RAÚL T. MORILLA | BIOGRAFÍA RESUMIDA

Arquitecto, pintor, dibujante, diseñador, escultor e instalador, Raúl Tamayo Morilla Rodríguez (La Vega, 1972), realizó sus primeros estudios en la Escuela Municipal de Bellas Artes Francisco Soñé. Es egresado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Santiago de los Caballeros (UTESA). Es también graduado en Historia del Arte y realizó cursos y talleres artísticos en la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, así como en Santo Domingo y La Habana, Cuba. Desde 1994, forma parte del cuerpo docente de la Universidad Católica Tecnológica del Cibao (UCATECI).

En el 2012, presenta su videoinstalación titulada *Ensimismados*, la cual tuvo una enorme acogida durante más de siete meses en la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno, marcando récord de audiencia y recibiendo crítica positiva de reconocidos especialistas. En este mismo año, participa como invitado especial en la Segunda Bienal "Desde Aquí", Bucaramanga, Colombia. En el 2014, presenta su exposición individual *Comiendo Ansias* en el Palacete Seixas, sede central del Instituto Camoes, Lisboa, Portugal. En el 2015, con su videoinstalación *Entrando en las Afueras*, asiste a la XII Bienal de La Habana, Cuba. En el 2017, con su videoinstalación *Ansias Empacadas*, participa en la 5ta. Bienal de Arte Latinoamericano del Bronx, Nueva York, EE.UU. En este mismo año, presenta su videoinstalación *La procesión va por dentro*, en la explanada central del Salón de Actos de la Maison de la UNESCO, París, Francia.

Entre sus principales reconocimientos, destacan: Premio Único del Concurso de Escultura Prats Ventós, Centro Cultural de España, Santo Domingo (1996); Premio XXIV Bienal Nacional de Artes Visuales (2007); Premio II Bienal Paleta de Níquel, Museo Cándido Bidó, Bonao (2007); Premio XXII Concurso de Arte León Jimenes (2008); Mención Especial Primera Trienal Internacional del Caribe, Santo Domingo (2010) y el Gran Premio de la XXVIII Bienal Nacional de Artes Visuales con su videoinstalación *Claustro para el Edén* (2015). En el 2021, obtiene el Premio del XXVIII Concurso de Arte Eduardo León Jimenes por su videoinstalación urbana *Agonía de la memoria*, sobre el histórico edificio del Hotel Mercedes en la ciudad de Santiago de los Caballeros. Las obras de Raúl Morilla, forman parte de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Santo Domingo; Centro Cultural León Jimenes, Santiago de los Caballeros; Universidad Católica Tecnológica del Cibao (UCATECI), La Vega; Museo Cándido Bidó, Bonao; Palacio Municipal de La Vega y el Museo del Diseño de Holón, en Israel.

YUNI RAMÍREZ *

Por favor, no vengas

(Cuento)

Creo que él se electrocutó, entonces no soy culpable de que se haya ahorcado. Me voy a volver loco, mi niña, mejor no vengas a visitarme esta semana.

No vengas a visitarme esta semana, mi niña. Es un mal momento. Anoche me acosté llorando y soñé que me electrocutaban. No vas a creerme. Eso me recuerda los choques eléctricos del psiquiátrico, también los derrames cerebrales. ¿Crees que yo esté por morirme? No me preguntes por qué lloraba. A mi edad, me da vergüenza, mi niña. Soñé también con tu tío Arnaldo, que se ahorcó en el baño y me sentí culpable. Qué manía esa de sentirse culpable por haber discutido con una persona minutos antes de que se quitara la vida. No tenía que sentirme así, mi niña. ¿Qué culpa voy a tener de que tu tío se suicidara?

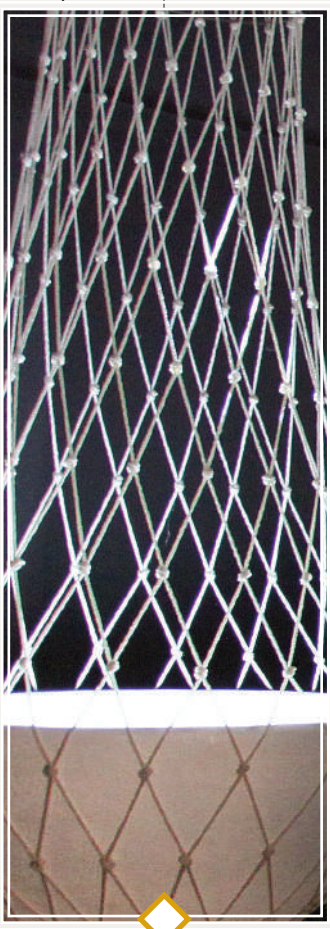
RAÚL MORILLA • *SIN TÍTULO.* *Dibujo sobre papel, técnica mixta. Colección Museo de Arte Moderno.*

Quisiera contarte lo que se siente cuando a uno lo electrocutan. Nunca pensé que se pudiera sentir algo como eso. Me levanté preguntándome por la variedad de formas posibles. Ojalá pudiera contárselo a tu abuela. Hace tantos años que me dejó. Ya debió haber olvidado el camino de regreso. Ella era una loca despistada. Siempre salía de la casa y dejaba la llave adentro, así que a lo mejor se quedó encerrada en algún lugar y nadie llegó a salvarla. Pobrecita, mi niña. Lo malo de estar enfermo es que uno no puede ir a buscar a las personas que ama ni llega a amar a las que encuentra. Para poder dormir, te imaginas a la guitarrista con la que querías escaparte. Nunca te lo conté. Ella era una mujer extrañísima y me dio miedo, no sé.

Quiero que investigues qué significa soñar que te electrocutas. Tal vez le quieras preguntar a la computadora y ella te explique. Si tu abuela estuviera aquí, me diría. Quise averiguar con el enfermero, pero ése no sabe nada. Es demasiado joven para saber, aunque tú también lo eres y sabes mucho. Supongo que porque estudias y te pareces a la guitarrista de las orejas grandes. El enfermero es un tonto, yo preferiría estar en otra clínica porque sus cuidados me ponen nervioso. Me ponen tenso sus pies que andan de un lado a otro arrastrando la

* *Es cuentista y guionista. Obtuvo el primer lugar en el Premio Joven de la Feria del Libro. Tiene un máster por la Universidad de Sevilla, España. Estudió Letras en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, de donde se graduó con una tesis sobre René del Risco.*

tierra. Cuando le veo los pies, pienso en las uvas, las ciruelas y las frutas que se comen mejor con los dedos. No sé. Ése no sabe nada. Solo seguir órdenes. Le digo: apaga la luz para que no sepan que estoy aquí, y él la apaga. Solo sabe seguir órdenes. Qué rabia me da, mi niña. Ayer vino la doctora que me da la medicina. Le dije que no podía atenderla porque te iba a escribir. Escríbele, contestó. Mañana temprano viene el señor que limpia, le pediré que lleve esta carta al correo. Él es mi amigo, eso sí, tiene su carácter; una vez discutimos y para molestarme dijo que tú no existías, y claro que me eché a reír de su ocurrencia y desde ese día somos como dos hermanos.



La semana pasada soñé con un carro morado, tantos carros negros que hay en esta ciudad y vengo a soñar con uno morado. Mi mente está hecha un disparate con esto de los sueños, además los carros me ponen nervioso, pienso que se me quieren tirar arriba nada más de verme y yo entonces quiero morderlos por una goma y acabar con el asunto. Una vez le dije a tu abuela que nunca me iba a comprar uno. Se enojó y me dijo que no fuera tan bohemio. Qué voy a ser bohemio, le dije, estaba mal enredado y no disfrutaba mi desorden. Se puso morada de rabia, tal como te escribo, creo que por eso me he soñado con un carro, no veo otra razón, y de un color que no me gusta, que trae recuerdos del rojo y la sangre derramada. Da igual. Qué me importan los colores si veo el dedo acusador de tu tío Arnaldo que se ahorcó por mi culpa.

No quiero que vengas a visitarme esta semana. El enfermero me está cuidando bien y prefiero que no te molestes. No sufras, mi niña, yo también quiero verte. Ya sé que te irás lejos, me lo dijo la doctora. Le dije que sí, que ya me habías contado y que me alegré mucho por ti. ¿Para dónde vas? Puedes decírmelo, sé que podré mandarte mails a donde quiera que vayas. Ella dijo que no, pero tranquila, no te pongas triste, es que ella desconoce cómo se hace y piensa que tampoco yo sé. Es lo más fácil. El enfermero pondrá las letras en la computadora y le dará a enviar. Ya me dijo cómo es. Lo que no me gusta es que se enterará de lo que te escribo y no me sentiré con la misma libertad de preguntarte algunas cosas. Él dice que debe leer lo que pongo en la carta para meterla en el teclado. No entiendo nada. ¿Hay otra forma de hacerlo? Mejor me enseñas cuando vengas. Quiero escribirte sin que ese muchacho lea.

¿Sabes? Pienso en tu tío Arnaldo, mira que venir a suicidarse así. Tú, tan linda, tenías que nacer en esta familia. Tengo que hacerte una pregunta: ¿La tierra es redonda con un ligero achatamiento en los polos o es en mi cabeza? Me he levantado pensando en eso, creo que por el corrientazo. Es que paf se te despabila el lado izquierdo del cerebro y paf el derecho. No sé si una cosa tiene que ver con la otra, aunque pregúntale un poco a la computadora a ver si tengo la razón.

El carro, mi niña, ahora deseo comprármelo. ¿Qué marca crees que sea mejor? He pensado en un Rolls Royce o un Cadillac. Le conté al enfermero y se echó a reír. No sé qué tiene eso de risible, le dije. Qué la gasolina está cara. Cómo si alguien le hubiera preguntado, cada día es más entrometido. En mis tiempos si a una persona no le pedían que opinara, no opinaba. Qué va a saber un enfermero de autos. Es demasiado joven. No debería opinar. ¿Ves por qué me acuesto llorando y tengo pesadillas? En estos tiempos, hay algo que no funciona bien en la cabeza de la gente, mi niña, tienes que cuidarte mucho. Sobre la forma de la tierra, no te olvides, el movimiento de rotación y esas cosas. Es que, ay, mi niña, toda la noche soñé con tu tío Arnaldo, mojado y desnudo como cuando se ahorcó. Ahora que lo pienso, quizás por eso me electrocuté, él estaba mojado y desnudo, con un alambre de corriente en el cuello. Creo que él se electrocutó, entonces no soy culpable de que se haya ahorcado. Me voy a volver loco, mi niña, mejor no vengas a visitarme esta semana.

NATACHA FELIZ FRANCO *

WILLIAM OSPINA

"Yo solo creo en la identidad como la capacidad de conocer, de amar, de celebrar y de proteger lo que somos, nuestra naturaleza, nuestra memoria y nuestra fuerza creadora"**

La "América mestiza" es develada por este escritor en sus novelas y ensayos, en los que los puntos comunes se mezclan y la esperanza es la luz que guía el futuro de este "mundo en gestación".

1. **Su padre era cantante de folclore, y usted ha hecho referencia a los días de su niñez en que en su casa no había libros, pero tenían todas las canciones. ¿Ha tenido alguna influencia la música en su carrera literaria?**

Mi padre era un apasionado conocedor del cancionero latinoamericano. Y para mí las canciones populares forman un corpus poético muy valioso, porque unen la sencillez de la expresión con la intensidad del sentido y del sentimiento. Creo que tanto mi vocación por la poesía como mi amor por los relatos nacen de esa relación temprana con las canciones y con la música verbal.

2. **¿Tenemos conciencia de que somos una "América mestiza", como le gusta llamar a nuestra América? ¿Existe una identidad latinoamericana?**

Somos un continente muy singular. Ya los primeros pobladores del territorio eran inmigrantes llegados de Asia, aunque su larga exploración del continente los fue convirtiendo en nativos. Europa se esforzó después por borrar esas cosmovisiones originarias, y no fue fácil construir una identidad mestiza, porque había demasiadas cosas silenciadas y proscritas. Yo diría que solo a partir de la independencia política, siempre incompleta, y de esa otra independencia que fue el modernismo literario y estético, nuestro continente emprendió su doble tarea de hacerse contemporáneo y de tomar conciencia de su originalidad. Al comienzo solo teníamos una conciencia regional o a lo sumo nacional, y solo por momentos tuvimos verdaderas aventuras continentales. Ahora es más fácil ver a Latinoamérica desde afuera, desde Europa, por ejemplo, o desde Oriente, que desde su propio interior. Aquí nos vemos un poco como extraños, pero desde lejos ven nuestras afinidades y nuestro estilo compartido. Una lengua continental sin dialectos, unos orígenes comunes, gestas casi unánimes como la Independencia y el redescubrimiento de las culturas postergadas y marginadas, una literatura llena de diálogos internos, tantas cosas que el mundo advierte y valora: la música, la gastronomía, la vitalidad en nuestro estilo de vida. Habría que decir incluso que algunos males compartidos como la violencia y la exclusión son también parte de nuestro ser continental. Pero lo mejor es que mientras otras grandes

* *Es narradora, poeta y periodista, nacida en Baní. Ha trabajado en la prensa radial y escrita. Es autora del poemario* Detrás de octubre *y del libro de microrrelatos* 9 caminos al cielo.

** *Entrevista realizada antes de la Feria Internacional del Libro Santo Domingo 2019 para ser difundida en medios impresos.*

RAÚL MORILLA • *DE LAS PASIONES INTERNAS Y DEMÁS CATARSIS. Dibujos sobre soportes diversos, 2017.*

culturas planetarias viven más bien de la nostalgia de sus tiempos dorados, Latinoamérica se ve sobre todo como una expectativa de futuro, como un mundo en gestación.

3. **Se ha interesado en documentar la conquista de América en ensayos y en la trilogía de sus novelas *Ursúa*, *El país de la canela* y *La serpiente sin ojos*… ¿Qué despertó en usted el interés por documentar esa parte de nuestra historia? ¿España debe pedir perdón a Hispanoamérica por la conquista?**

Todos necesitamos conocer nuestro origen, los caminos y las mezclas que nos llevaron a ser lo que somos. En mi caso esa ha sido una necesidad creciente. Cada vez me interesa más, cada vez me asombra y me conmueve más la historia, a medias inexplorada, de este continente. En cuanto a las disculpas, no creo que sean lo más importante. Lo fundamental es no olvidar, recuperar la memoria de todo lo que puede ayudarnos a creer más en nosotros mismos y a proteger este mundo, recién explorado y ya tan amenazado. Yo solo creo en la identidad como la capacidad de conocer, de amar, de celebrar y de proteger lo que somos, nuestra naturaleza, nuestra memoria y nuestra fuerza creadora.

4. **Este año arribamos a la 22.ª Feria Internacional del Libro de Santo Domingo, ¿cómo valora usted este evento con relación a otras ferias latinoamericanas?**

Las ferias del libro han ido creciendo y cada vez convocan más a los lectores, pero todavía nos falta mucha integración. Sería deseable y posible un mercado común del libro, el esfuerzo por construir y compartir una gran biblioteca de autores del continente que circule por todos los países. Convertir estas ferias en foros sobre los desafíos de la actualidad, ya que sin duda los libros son instrumentos muy poderosos para compartir una mirada sobre el mundo y la búsqueda de soluciones en estos tiempos peligrosos.

Poemas de Arelis Taveras Collado*

GUSTAV KLIMT • *DÁNAE*
Óleo y oro sobre lienzo, 32.25" x 32.25", 1908.

Mujer rota

Cuando las ganas de vivir
compiten con granos de mostaza.
Cuando los días de primavera
se tiñen de morado y gris.
Cuando el maquillaje no puede,
a pesar del intento, ocultar tu dolor.
Cuando las esquirlas de tu alma
afloran lo rota que estás.
Cuando las palabras desgarran tu garganta
sintiéndose presas en su propio hábitat
y en silencioso grito
te dicen
que no sólo tras la muerte
se conoce el infierno.

Por cada segundo

Por cada madrugada
noche
instante compartido
por cada sístole y diástole
que me reviven y refuerzan.
Por tu tiempo
mirada
sonrisa
y alborotada paz,
tus brazos al sostenerme
y tu lengua
que me deshace
quiebra
reduce
y a la vez me sublima,
llevándome a ansiar
cada segundo de vida
y de petite mort *junto a ti.*

Agótame

Que no queden fuerzas,
suspiros
humedad
gritos
sed
ni vida.

Y luego...
Luego, agótame otra vez!

* *Es poeta y gestora cultural.*
Poemas de su autoría están incluidos en la antología Sororidad *del Grupo Mujeres de Roca y Tinta, del cual fue miembro.*

S.O.S.

Lobo estepario,
retozas con mi existencia
sacudes mi naturaleza
a través de inesperados silencios.

Derribas temores
engulles mis penas
lames mis heridas,
esas que hoy desbridas
a colmillazos, sin apósito.

Y mi perfecto cosmos alegórico
se mancha.

¡S. O. S.!

Concilio de palomas

Ayer
tropezaba con sus reuniones
en cualquier lugar,
me regocijaba al verlas
Quietud y equilibrio en un cable
del tendido eléctrico
Amor
en las ramas de algún árbol
Alegría
en una plaza, tras el maíz esparcido
Libertad
al atravesar el espacio azul
con sus alas abiertas, bañadas de sol.

Hoy
sus concilios transcurren igual
mas
envidio hasta el dolor,
sus rutinas,
en tiempos de encierro,
pandemia y soledad.

GUSTAV KLIMT • *JUDITH I*. *Óleo y oro sobre lienzo, 33" x 16.5", 1901.*

La señorita en el corredor

Desierto el corredor. La señorita, impaciente y angustiada, lo transita una y otra vez. La majestuosidad del entorno no llena el vacío y la soledad que siente en su interior. Ensaya la forma de salir —sin ser vista— de la solariega casa, hacia las barracas o los matorrales a fundirse con un color prohibido para ella.

Marabrazos

Acaricias mi piel con tus besos de sal. Me sacudes con cada rumor de ola que lleva a escuchar el horizonte como promesa de paz, diluyendo en cada abrazo los témpanos del alma.

GUSTAV KLIMT
• *DEL ÁRBOL DE LA VIDA.*
Óleo sobre lienzo, 195 x 102 cm, 1909.

Huidas y retornos

Existen seres cuya vida
es una carretera
de huidas y retornos.
La transitan temerosos
inseguros
incapaces de tomar
la decisión oportuna
en el cruce de caminos.
Los escombros del pasado
les cargan la mirada
no distinguen la señal
de avance o retorno, y
el camino se les hace
dolorosamente eterno.

Silencios

Con el titilar de unos cuerpos lejanos
en el techo de la noche inmensa
me sumerjo
como quien huye
de un día asfixiante.
No sé si han transcurrido minutos o siglos.
Siento un parpadear cercano
que me susurra:
Desde lejos acompaño tus silencios
río y muerdo el polvo contigo.
No sé en qué cuadrante
ni el minuto exacto
pero me inunda la certeza de que titilaremos juntos
luego de un estallido apasionado y húmedo
derramando estelas de azogue que salpicarán calma y quietud
y con ello salvaremos nuestras almas
del desgarre de silencios y soledades
mientras
naufragamos en la multitud de este globo marmoleado de suspiros
por los siglos de los siglos.

12 horas

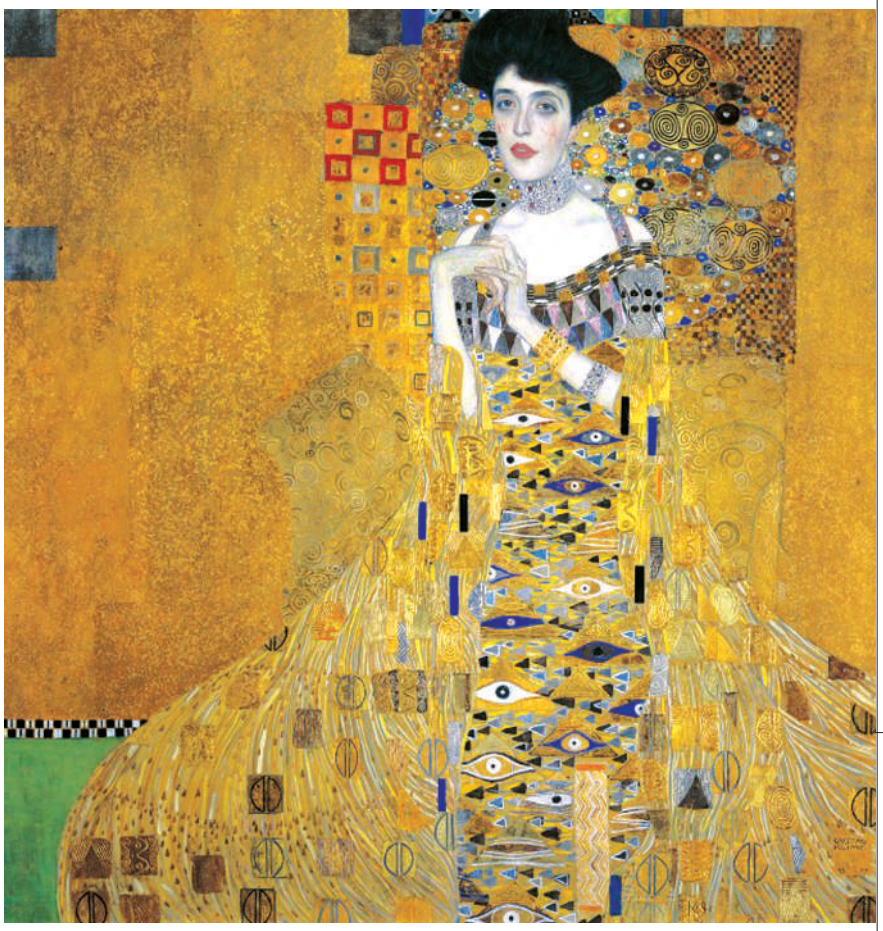
Noches que se vuelven
un bafle de sensaciones
donde una sístole y una diástole
acompasadas a justa medida,
son el preludio en el que
te permites odiar al sol.

GUSTAV KLIMT • *MEDIZINE*
Óleo y oro sobre lienzo, 430 x 300 cm, 1900/07.

En octubre…

En octubre
cantan todas las tardes
hieren algunas canciones
desgarran las mentiras
duelen nuestras dudas
celebran la vida
muchas noches.

Se nace y se vive
un poco más,
en octubre.



GUSTAV KLIMT • *ADELE. Óleo y oro sobre lienzo, 55" x 55", 1907.*

Estos ojos

Con estos ojos
que son los mismos
los míos, los de siempre,
puedo ver ahora otras versiones
de la misma realidad.
Puntos ciegos que pasaron
inadvertidos
hoy arrojan luz y claridad.
Palpo lo que siempre
estuvo ahí
sólo que estos ojos
no querían ver.

GUSTAV KLIMT • *HOPE II*
Óleo y oro sobre lienzo,
43.25" x 43.25", 1908.

Gota de vida

En una gota
se refleja la vida
cabe la vida
se reinicia
se contempla
se siente
se disfruta,
en una gota se hace la vida.

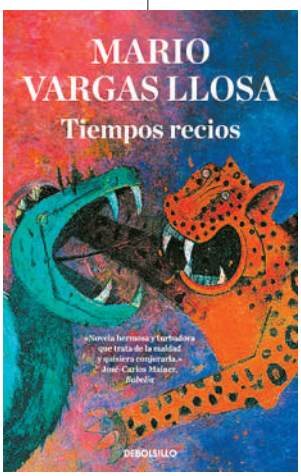
Gota de mar
de lluvia
café
sudor
licor
rocío
sangre
lágrimas,
gota de esperma.

VÍCTOR ESCARRAMÁN *

La sombra de un personaje en la luz de *Tiempos recios: Miss Guatemala*

Cada palabra tiene consecuencias. Cada silencio, también.
J. Paul Sartre

Siempre es saludable establecer un punto de apoyo cuando se hace uso de la palabra, mucho más si se trata del abordaje objetivo de una novela. Empero, si la obra en cuestión fue escrita por un hombre de letras con los registros de Mario Vargas Llosa, el asunto se complica, pues se trata de una dualidad: un teórico del género y un experimentado cultivador con peso específico en el parnaso mundial como uno de los mejores creadores de textos narrativos de largo aliento.



Conocí al autor en la adolescencia (finales de 1984) por su avasallante narración, para muchos su obra cumbre, *La ciudad y los perros*. Desde aquel vínculo emocional con su admirable aliento y su original talento narrativo, lo he seguido con avidez.

En su más reciente obra: *Tiempos recios*[1], somos partícipes de los múltiples laberintos, vaguedades, fortalezas y miserias de la vida de una mujer singular. De nuevo, Eva se desnuda ante nuestros ojos, esta vez de la mano de un Vargas Llosa que conoce los enigmas de un arte difícil y escurridizo como la novela. Para lograrlo se vale de esta precoz mujer predestinada por ciertos aires vanidosos, a la que la vida engalana con majestuosa belleza y escasas fibras maternales. Hablamos de Marta, un personaje camaleónico, nombrada indistintamente como "Marta Borrero", "Miss Guatemala" o por el diminutivo de "Martita".

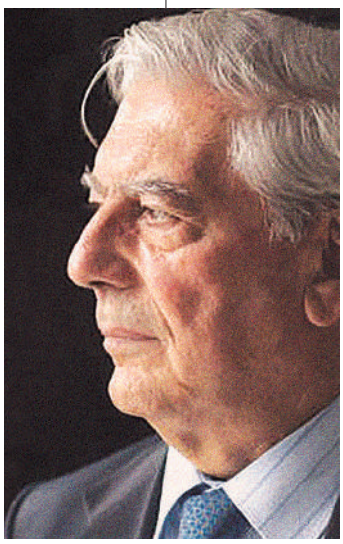
Si emprendemos una arriesgada travesía analítica, especie de auditoría, no al autor ni a la trama, tampoco al conjunto de personajes o al argumento de la novela, sino al personaje en sí, nombrado en la novela como "Miss Guatemala", es debido a su desarrollo, donde escarbamos para exponer la técnica del dato escondido, espaciado, polvoreado o deshilachado en las tramas de muchas de las obras del autor, cuya destreza es juiciosa, magistralmente analizada y esgrimida. Una de las motivaciones se origina en algunas "sombras" durante el proceso de lectura y en la necia manía de escudriñar actitudes de los personajes. De ahí que, en el fascinante y escabroso recorrido por la novela, encontramos algunos atajos, y otros nos condujeron por abruptos y pétreos caminos, lo que confirma el evidente enfrentamiento a una historia diseñada por la ingeniería sin igual de un curtido novelista.

** Es narrador, poeta, ensayista y abogado, nacido en La Vega en 1967.*
Es autor de las novelas La venganza del obispo y Rostro y sombra, del poemario Huellas difusas *y del libro de cuentos* Al límite del tiempo. *Fue miembro del Taller de Narradores de Santo Domingo y del Movimiento Interiorista.*

En su tesis doctoral *Historia de un deicidio*, Vargas Llosa confiesa:

> "Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de sustitución por la realidad ficticia, que el novelista crea (...), la raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida. Cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad (...)"[2]

Historia de un deicidio analiza la sustancia novelística de su contemporáneo del *Boom*, Gabriel García Márquez, a quien el autor de *La casa verde* redimensiona a lo largo de su tesis desde una amplia perspectiva de los hechos novelados por el autor de *Cien años de soledad*.



Mario Vargas Llosa

Tiempos recios[3] funda sus raíces en una serie de hechos históricos de mediados del siglo XX, primariamente en la República de Guatemala, concretamente sobre el golpe de Estado contra el Gobierno del presidente Jacobo Árbenz Guzmán y otras actuaciones políticas y sociales del resto de Centroamérica y el Caribe, matizados por la magia de los recursos más eficaces de la ficción. Dichas actuaciones golpistas fueron promovidas por los más retrógrados grupos del poder norteamericano durante el Gobierno del presidente Dwight D. Eisenhower (1953-1961). Células del imperio enquistadas en Washington actuaban a través de algunos brazos ejecutores como el Pentágono y la CIA, contando, además, con la especial y decisiva participación del embajador norteamericano en el país centroamericano, John Emil Perifoy —apodado "el Cowboy" o "el Duro"—. Dichos grupos de poder basaron sus acciones en un supuesto temor que infundían sindicatos de trabajadores y pequeños terratenientes guatemaltecos que resultaban sospechosamente comunistas para el imperio.

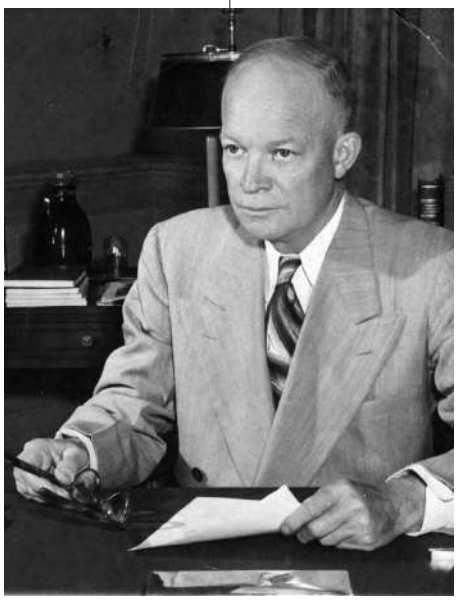
Sin lugar a dudas, el comunismo se fue convirtiendo en una mentira, por la manipulación de algunos medios, presidentes y tiranos de la región como lo fueron Fulgencio Batista, de Cuba, Rafael Leónidas Trujillo, de República Dominicana, y Jean C. Duvalier, de Haití, que permitieron el libre accionar de espías matones, golpistas y células subversivas dentro y fuera de sus fronteras. Para ello, contaron con el maniobrar estratégico del Pentágono, la CIA y el apoyo económico de la United Fruit Co., quienes lograron convertir en verdad la mentira de que esa parte de América se inclinaba al comunismo.

A lo largo de las 353 páginas de la novela, se percibe la fina mecánica en el diseño estructural de *Tiempos recios*, formado como un corpus integrado e integrador. De la obra, recibe el lector el beneficio de dejarse llevar por el hueso de la historia. Se descubre una silueta con forma de cuerpo humano que se sostiene sobre sus dos pies. Esto es, 32 capítulos (el cuerpo con sus piernas) y sus dos brazos extendidos, como los apartes titulados "Antes", que sería el brazo izquierdo, y "Después", el derecho.

El "Antes",[4] un refulgente rayo de sol, es una sustanciosa mezcla de historias, trabajadas con sabiduría ensayística de hechos reales, donde el autor comenta la vida política, social y económica no solo de Guatemala y sus países vecinos, sino que también incluye al Caribe, donde reaparece la legendaria, poderosa y millonaria United Fruit Co., compañía bananera que, al inicio del siglo XX, ya extendía sus tentáculos por Honduras, Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica y Colombia. En el mundo literario caribeño, es una empresa con aires mitológicos por la frecuente presencia que ha mantenido en muchas páginas de importantes obras. Dicho consorcio empresarial ha sido denunciado recurrentemente en varias de las obras que cuentan las luchas sociales de los pueblos latinoamericanos por las tropelías cometidas. Entre las

figuras más destacadas que se han referido a ella en sus obras, están los premios nobel Miguel Ángel Asturias en la novela *El Papa verde*, Pablo Neruda en el poema "La United Fruit Co." y García Márquez en *Cien años de soledad*.

Otro personaje que goza de mucha atención en el texto es Edward L. Bernays, representado por el narrador como un títere, debido a las múltiples tareas que realiza al inicio en favor de los grupos de poder, a quien el habilidoso Dios lo suelta y lo jala para ambientar y justificar sus acciones en las que sustenta, ampara y socorre instituciones como escuelas, hospitales e iglesias, constituyéndose en la cara que trabaja en favor de los pueblos. Además, representa las actividades genocidas de la empresa bananera. Daba las pautas para la publicidad y los artículos de opinión servidos en los medios masivos de prensa para, a partir de las posibilidades que generaran sus acciones, mantener el estado de cosas en favor de la empresa bananera, así como de importantes sectores de la comunidad centroamericana. De esta forma se apoderaron y dirigieron influyentes resortes económicos y políticos de la región.



Presidente Dwight D. Eisenhower.

En la misma sección ("Antes") pueden descubrirse también los asomos y forcejeos generados por la interminable guerra fría entre Estados Unidos (EE. UU.) y la Unión Soviética (URSS): "¿Cómo convencer a la opinión pública de que Guatemala está convirtiéndose en un país en el que el comunismo es ya una realidad viva y que, sin una acción enérgica de Washington, podría ser el primer satélite de la Unión Soviética en el nuevo mundo?".[5] Se aprecia en el argumento de esa parte la prevalencia temática sobre las luchas, pugnas o forcejeos imperialistas, es decir: EE. UU. y la antigua URSS, por imponer sus aspiraciones dominantes por encima de los anhelos populares de los pueblos.

Marta es una protagonista de triple vida, pues, además de su existencia real como persona, lo que se puede confirmar en la sección que cierra esta novela, intitulada "Después", en su seductora participación, que ya nos había deleitado en otra obra novelística (*Johnny Abbes vivo*, suelto y sin expediente), la voluminosa e interesante novela de la autoría del premio nacional de literatura, el dominicano Tony Raful. La obra de Raful argumenta una trama histórica que coincide con Tiempos recios en algunos personajes imprescindibles como Johnny Abbes, Carlos Castillo Armas, la misma Miss Guatemala y otros. Concuerdan también dichas obras en algunos hechos históricos, en su temporalidad histórica o en locaciones geográficas. No obstante, el enfoque de la novela de Raful va directo al asesinato del presidente Carlos Castillo Armas, el mismo que en *Tiempos recios* protagoniza el derrocamiento de su compatriota Jacobo Árbenz Guzmán. Su asesinato real y novelístico (el de Castillo Armas) fue enteramente patrocinado por el tirano Rafael Leónidas Trujillo Molina, a través de su matón Johnny Abbes García, otro "héroe" (también de triple vida), como por el apoyo del Gobierno de Estados Unidos con el auxilio de la CIA y el concurso de otros Gobiernos "anticomunistas" de América.

En ese apartado, "Después", el personaje de Martita, ahora de carne y hueso, de semblante humano y voz tierna, compone otro centelleante rayo de sol en la novela, porque, a pesar de algunas nubes que de momento se sobreponen en la luminosidad de Tiempos recios y la certeza de ella como personaje, en la clausura de la trama, representa un resistente eslabón que redondea esta, dentro de un eje rotatorio entre realidad y ficción.

Marta debuta en *Tiempos recios*[6] en el momento de su nacimiento: Al quinto año de continuos fracasos, vino al mundo Martita Borrero

El golpe de estado orquestado por la CIA instaló al Carlos Castillo Armas (al lado del conductor) como presidente para reemplazar a Jacobo Arbenz. AP Photo.

Parra, a quien, desde la cuna, por lo bella, viva y vivaracha mirada, apodaron Miss Guatemala. Si el caballo de Don Quijote, fue caballo antes de nacer, Marta fue bella desde que abrió los ojos. Hija de Martita Parra y un importante abogado y profesor universitario de nombre Arturo Borrero Lamas, Marta, aún adolescente, con apenas quince años se relacionó con el doctor Efrén García Ardiles, especial amigo de su padre. Debió matrimoniarse de manera forzosa para enmascarar un "embarazo accidental", por el nefasto proceder del doctor García Ardiles, 28 años mayor que ella. Este hecho provocó el quebrantamiento de la amistad entre el abogado Arturo Borrero y el doctor Efrén Ardiles García. La actuación del médico provocó que Miss Guatemala fuera apartada de cuajo y para siempre de su original seno familiar.

El primer llamado de atención que nos dio la novela sobre la protagónica participación de Marta en la obra lo encontramos en una pregunta que formula el narrador omnisciente:

> "¿Tuvo Martita una niñez feliz? [y a seguidas encuentra la respuesta] Ella se lo preguntaría muchas veces en los años venideros y se respondería que sí, si se entendía esa palabra como una vida tranquila, ordenada, sin sobresaltos de niña protegida, regalada por su padre, rodeada de criadas. Pero la entristecía. La entristecía no haber tenido nunca el cariño de una madre. Hacía una visita al día —el momento más difícil de cada jornada— a esa señora siempre en cama que, aunque fuera su madre, nunca le hacía caso".[7]

Como establece la cita, los problemas familiares de Marta no fueron, probablemente, la causa de las acciones improvisadas que gravitaron a lo largo de su vida como personaje en esta novela. Como se verá en el desarrollo de estas notas, muchas de sus acciones, para nuestra limitada capacidad analítica, no se justifican, lo que nos ha dado en denominar como "Sombras", salvo que comprobemos que de lo que se trata es que el narrador haya decidido jugar con la psicología del lector, tapando o escamoteando datos, cuestión que trataremos de rastrear.

La idea de no contar Marta con el cariño de su madre, que yacía en cama, agobiada por una enfermedad que al parecer no le permitía expresar odio ni alegría ni el más mínimo asomo de sensibilidad, le hiciera convertir sus sentimientos de madre en algo tan árido en sus recuerdos, solo comparable a un costado del Sahara. ¿No podía su madre establecer vínculos con la hija, decir algo

El presidente Jacobo Árbenz Guzmán renunció a la presidencia el 27 de junio de 1964. Foto: Getty

como: ¡Hola, mi reina!, cómo te fue en el colegio, qué merendaste, qué hizo tu grupo en la clase de arte, cuándo vendrán tus amigas a nuestra casa? Es decir, actuar como una madre normal. En su actuación como personaje de novela, Marta Borrero se niega de forma consistente a ofrecer una imagen de niña sufrida o de hija desprovista de las cosas materiales que gustan a los niños, porque lo tenía todo. Tampoco ese narrador, que a veces lo sabe todo, relata si habría sido maltratada por su padre o por otra persona. En la extensión del relato no encontramos la evidencia.

Con la madre enferma, ella debía sufrir, aun siendo un personaje de tinta y papel. Su psicología debería buscar una aproximación a lo humano, con profundos sentimientos de alegría, o pesadumbre. Su madre no la percibe como hija y eso debería flotar en la superficie de sus recuerdos, de su actuación novelística tanto en lo argumental como lo emocional-psicológico.

Expresamos lo anterior a menos que el narrador de Tiempos recios se haya propuesto como estrategia narrativa —y no es contradictorio pensarlo— diseñar un personaje de estructura emocional rectilíneo y disimulando emociones (destreza del autor), para convertirlo en alguien que, conforme pasa el tiempo, involuciona. De ser así dicha destreza, la sombra que opaca al personaje quedaría pulverizada por otro fulminante rayo de sol.

Desde luego, sus signos de niña y adolescente niegan la existencia de huellas o rastros de amargura o pesadumbre emocional: falencias psíquicas, desaliento, agresividad, recogimiento, vejación sexual, visitas al psiquiatra o al terapeuta. O vestigios de uso de drogas, bipolaridad, descuido físico, carencia de atención, promiscuidad, falta de sueño o alguno de los síndromes conocidos que utilicemos como diagnóstico para determinar la causa de las diferentes actuaciones de Miss Guatemala.

Emocionalmente hablando, Marta actúa como una piedra —cuerpo que no siente— luego de abandonar su hogar, su esposo y su hijo de cinco años. Es la razón por la que nos preguntamos: ¿por qué la posición del narrador de parir una Miss Guatemala con ese encajonamiento tan alejado de la emoción humana, sin razones entendibles para comportarse de forma sesgada?

Un elemento que aporta a la aclaración de lo que representa Marta es lo que ocurre mi-

Jacobo Árbenz Guzmán fue conocido como el "soldado del pueblo. Foto: cuatrof.net.

nutos antes de la definitiva decisión de abandono. La joven madre visitó la casa de su padre y, mientras esperaba saber si su padre aceptaba recibirla y perdonarla por la deshonra del embarazo, es cuando rememora uno de los únicos y fríos recuerdos sobre su hijo:

> "Marta se sentó en el poyo que circundaba el zaguán y esperó, en estado febril, el regreso de Símula. Recordó que había abandonado a su hijo dormido y que probablemente nunca más volvería a verlo. (... ¿Así tan fácil? ¿Marta tenía ya una decisión...?) ¿Qué sería de él en el futuro? ¿Qué suerte correría? Sintió un estremecimiento en todo el cuerpo, pero ya era tarde para arrepentirse. ¿Qué hecho tan grande habría acontecido antes de ese momento en el cerebro de Miss Guatemala, que le pulverizó los sentimientos, le descompuso el alma o le infectó el corazón, para tomar una decisión tan drástica contra un infante que había procreado para unirse como amante a un hombre, desconocido para ella?"[8]

Imagino que la acción del personaje está justificada en la precocidad que implica la manera en la que creció y cómo llegó a la adultez. Estos dos acontecimientos justifican ciertas actitudes, aunque no sean suficientes para sustentar acciones posteriores como lo evidencia la siguiente cita: "Vemos como ciertos indicios, ciertos datos, por ejemplo, el encuentro con (...) se transforman en una escena y en un universo imaginativo...",[9] apunta sobre el particular el crítico y novelista Ricardo Piglia, buscando alguna explicación sobre una de las subtramas de El pozo de Onetti, calificado por él como una ficción de otro universo. Vargas Llosa parece emparentar ciertas formas con las mismas estrategias de Onetti.

Considerando la brillantez, la experiencia narrativa inigualable, la erudición en la estructuración de tramas novelísticas, a simple vista, se pudiera pensar que el Vargas Llosa creador de *Tiempos recios*, autor de *La ciudad y los perros, Conversación en la catedral* y otras extraordinarias novelas, con personajes ficticios de una factura humana incalculable, eligió para Martita una psicología con detalles humanos atípicos que entendimos necesario abordar por las escasas vibraciones que

expresa. Podría haber sido por alguna incontinencia de tiempo o, en el mejor de los casos, haciendo uso de la vieja técnica de omitir o escamotear datos en las narraciones, destreza narrativa muy utilizada en clásicos arquitectos de cuentos y novelas del siglo XIX como Hemingway, Grillet o más cercanos, como Faulkner, Rulfo, Onetti, y muchos otros cirujanos de la técnica y de la escuela del *Boom*.

Al adentrarnos en las entrañas de esta reciente novela, el desliz o la maestría resaltan en la arquitectura psicológica y en el comportamiento per se del personaje Marta Borrero (Gloria Bolaños Pons). Constituye un hoyo negro cuando lo comparamos con el esplendor y refinamiento de otros personajes, que funcionan de modo tan verosímil en los ambientes para los que fueron creados. Para mencionar dos: Alberto Fernández (el Poeta) y el Jaguar en *La ciudad y los perros*, clásicos personajes vargallosianos, delineados con maestría y un dominio espectacular de la técnica, como igual sucede con Hortensia, bautizada La Musa, de *Conversación en La Catedral*.

Los de *La ciudad y los perros*, por ejemplo, son personajes que viven en una atmósfera novelística efectiva, si se quiere, alienante en su contexto argumental, con escasa libertad para desarrollarse, sometidos no solo a rígidas normas, sino también a un estricto control de pensamiento. Situaciones estas que les limitan, incluso, la firmeza de sus valores. Esto permite que ganen en profundidad, en verosimilitud, en persuasión, porque nacieron con perfiles redondos y afirman un máximo de empatía con el lector.

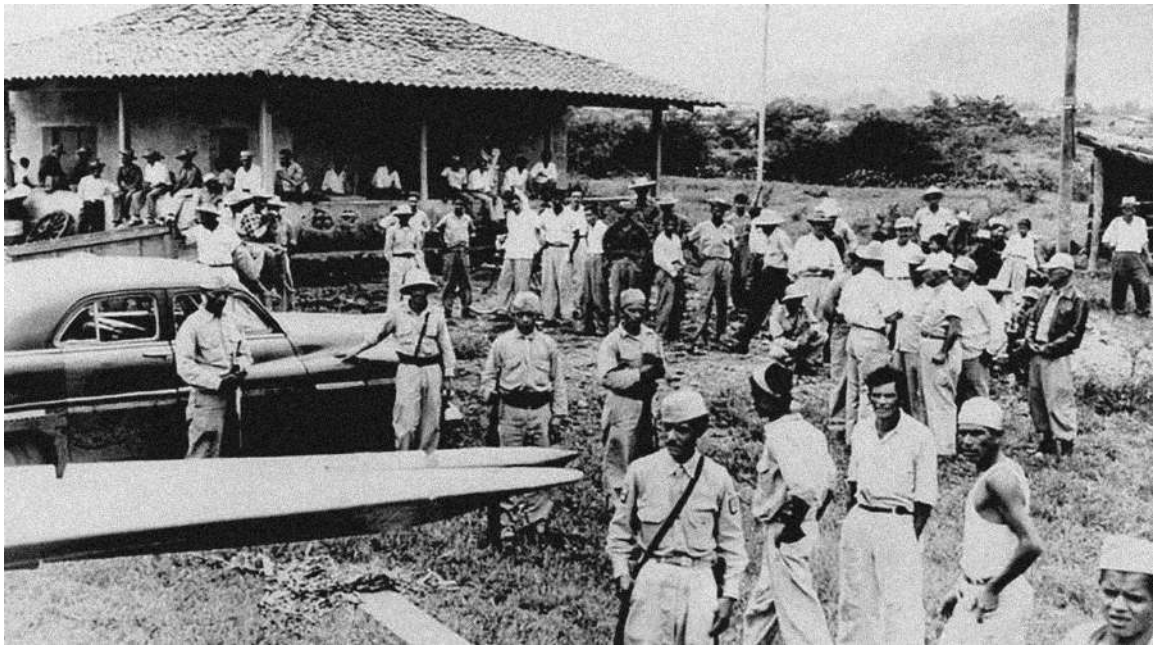
En el caso del Poeta, asume una doble identidad dentro del colegio. Por momentos se muestra insensible, bruto, descortés, hosco y manipulador, pero siempre recobra la forma para no involucrarse en los pleitos y bromas, incluso burlas de ataque a la sexualidad. Es decir, que en la conformación del Poeta, como personaje novelesco, aun poseyendo una personalidad maltratada, simulada en oportunidades, el Dios constructor del mismo se tomó tiempo para que el personaje mostrara sus propias fallas internas, sus sentimientos oscuros, sus acciones socialmente impropias, también las humanas cuando la conciencia sangraba. Su esencia compasiva, que no encontramos en Miss Guatemala, obedece a una construcción psíquica rectilínea, ajena a los sentimientos de madre y esposa, resultando endeble y fallida.

En cuanto a Hortensia (la Musa), una cantante de cabaret caracterizada como escaladora social, con buena presencia física y sobradas habilidades personales, hace sincronía con su forma de ser al involucrarse sentimentalmente con hombres de poder político y económico, tomando como escenario el burdel donde canta, su centro de trabajo. Hortensia razona, y reconoce, sobre la generalidad de sus miserias emocionales y sus intereses sociales y económicos. Analiza las oscilaciones de sus posibles víctimas y hasta se auxilia de Queta, una prostituta en ejercicio de *La Catedral*, que utiliza a conveniencia de sus maquinaciones, al considerar que algunas exposiciones suyas reducirían su condición de artista.

> "Cuando lees un relato de ficción lo primero y más importante que estás haciendo es conocer gente. Los personajes son el núcleo de cualquier historia. Los que interactúan e influyen en todos los demás elementos de la ficción, son capaces de crear la sensación de personas de carne y hueso que viven, respiran, piensan y tienen emociones. El autor necesita que tu lector sienta que tus personajes tienen sustancia, que son auténticos (...)"[10]

Esto sostiene Brandi Reissenweber en la obra *Escribir ficción, guía práctica de la Escuela de Escritores de Nueva York*. Es un criterio que el narrador omnisciente de Tiempos recios no desconoce, a pesar de su actuar a ultranza. Olvidó de esa forma que el personaje necesitaba algunas dosis del aliento vital que exige la existencia para ejercer genuinamente su papel terrenal, un componente ineludible para que germine en sus pensamientos y actuaciones la semilla del encanto, la verosimilitud, perfume de lo irrefutable.

Otra hipótesis podría ser que el Dios, convertido en narrador, se haya dejado embrujar



Estados Unidos temía que Guatemala se volviera un satélite soviético en su zona de influencia en el continente americano.

por el arrojo que, en algunas actuaciones, ejerce el personaje, una cuestión muy común en el arte narrativo, dejando flotar lo superficial a cambio de la médula de lo emocional. O simplemente el narrador quiso dejar a conveniencia del lector la asimilación psicológica del personaje en el plano superficial de la estructura y no la digestión de las historias paralelas que habitan en la subtrama de la narración.

Aunque el narrador se esmere en ocultar datos de forma deliberada, hay actuaciones del personaje que deberían manifestar un comportamiento síquico más transparente, más abierto, en pos del robustecimiento de la certeza, cualidades que inducirán al lector a sentir que está frente a un ser que ríe, llora, come y orina. Un ser de sangre y hueso, un ente que, en lugar de mostrar una fisura en su papel novelístico, inocule persuasión y compenetración en la mente del lector.

Esa sombra nunca se hubiese apreciado si, en vez de florecer Miss Guatemala como madre, el narrador la hubiese presentado como violada por Efrén, sin el embarazo. Martita lo denunciaba y su padre lo obligaba a casarse con ella —como lo hizo— para atenuar el escándalo. Luego, ella abandonaba el hogar asediado por una crisis depresiva ocasionada por el estupro. Claro, este atrevimiento nuestro solo tiene como objetivo excluir la condición de madre en la novela, y no estuviéramos especulando, porque, a fin de cuentas, el narrador tiene la absoluta libertad de proyectar sus personajes en la forma en que guste, por ser la novela el mundo de lo imaginario. En este caso, lo que parece haber sucedido es que el Vargas Llosa de los planos entrecruzados habría plantado su estrategia hechicera y que el lector se sirviera a sus anchas.

El Jaguar, otro palpitante personaje de *La ciudad y los perros*, posee una identidad de adolescente magistralmente creada por Vargas Llosa, narrado, en primera persona, que presenta un discurrir afanoso, sentimental y franco; creado en una atmósfera que le permite reconocer sus hechos y pensar en el arrepentimiento cuando fue empujado por malas compañías al robo y a otros tipos delictuales.

Si bien existe en ese micromundo llamado novela un cosmos de tinta y papel, también es cierto que el lector se acerca a ese universo porque, aun a sabiendas de las emociones que el narrador esconda, el escritor debería esforzarse para que personajes y tramas sean adecuadamente digeridos como una experiencia verídica. El hecho de que El Jaguar se tome tiempo para afligirse y pensar en sus desventuras y miserias lo convierte en héroe de tejido y sangre, sensible al dolor y al miedo.

El Poeta y El Jaguar jamás serían creíbles si hubiesen sido presentados como hombres de bronce, aunque en el pensamiento y la actuación humana todo es posible, deberían ser el ejemplo para una mujer que abandona a su hijo de cinco años, y en 32 capítulos se oculta en grado tan extremo para que, en varios años del tiempo novelístico, no le surjan al menos algunas gotas de sudor del arrepentimiento o para que exhale un estornudo emocional sobre su hijo: su sangre. Es una madre antinatural y sin resortes. No es que estemos planteando un personaje prototipo, de ser así estaríamos encajando a Martita en el perfil del personaje común y lineal, eso nunca; pero sí, apostamos a una Miss Guatemala con fibras de carne para despreciar, voltear la cara o fingir un hálito de remordimiento. Es así como en el trayecto del ejercicio lector encontramos algunos filamentos de recuerdos, cinco años después, una evocación generada desde Santo Domingo, adonde huyó tras abandonar su país: "De pronto se acordaba de la ciudad de Guatemala, del doctor Efrén García Ardiles y del hijo que había abandonado allá, de pocos años de nacido (...) Seguiría vivo el niñito que parió",[11] pero no tuvo nostalgia ni deseo de llorar ni ese deseo acuciante de volver a verlo vibrar en la piel que tienen las madres cuando se alejan unos días de su hijo.

Desde la perspectiva de la psiquiatría, podría entenderse que Marta pudo haberse visto afectada por lo que esa ciencia de la conducta denomina amnesia disociativa. El *Manual DSM* (compendio de información psiquiátrica) la define como un trastorno que ocasiona la pérdida de memoria o crisis para recordar alguna información personal importante que en la normalidad el individuo nunca olvidaría, se manifiesta con traumatismo o estrés severo, ocasionado en algún tipo de abuso o maltrato constante.

La cronología vivencial del personaje de Marta Borrero carece de dicho diagnóstico. El embarazo en una adolescente es un hecho que pudo haber ocasionado algún trastorno emocional considerable, tratándose de una relación entre una quinceañera y un hombre veintiocho años mayor, pero que el narrador omnisciente ocultó. Podría haberse diseminado como dato escondido en la obra el posible abuso de la menor, pero ni el relator se toma tiempo para al menos irlo insinuando, espolvoreando o dosificando en los capítulos subsiguientes, ni tampoco ella lo expresa en sus pensamientos, monólogos o en sus diálogos, ni siquiera frente a Símula, su nana, compañera y confidente en la adultez. Lo emocional y humanamente lógico tanto desde la óptica de la vida real como en la ficción novelada sería que el personaje viviera sumido en su propia patología, queriendo insuflarle al ambiente y la atmósfera una abundante carga de verosimilitud. Un ejemplo de esa situación hubiese sido que durante el proceso de embarazo la joven se tomara algunos momentos para llorar, imbuida en los desasosiegos, o para intentar vaciar sus amargos períodos de mareos y vómitos en los oídos de alguna de sus amigas de confianza del colegio, que al menos lo intentara, independientemente de que el padre la confinara en su casa, tras el hecho de haberla excluido del mundo social. O que, en el peor de los casos, después de haberse persuadido del atropello sexual, cavilara amargamente evaluando denunciar ante la justicia la acción ominosa de su verdugo, el doctor Ardiles.

Frente a la falta de claridad y la hendidura que se advierte en la configuración del personaje de Marta Borrero, nos queda seguir explorando el recurso del dato escondido o elíptico, ardid narrativo que el mismo autor de Tiempos recios sugiere para crear expectativa o suspenso. Así, en sus *Cartas a un joven novelista*,[12] sostiene que el dato escondido, en su abanico de posibilidades, no es más que un conjunto de acciones operadas a partir de pequeños indicios en la mente del lector: "Silencios significativos, datos escamoteados por un astuto narrador que se las arregla para que las informaciones que calla sean sin embargo locuaces, azucen la imaginación del lector, de modo que éste tenga que llenar aquellos espacios en blanco de la historia con hipótesis y conjeturas (...)", pero el mismo autor enuncia que el uso de la técnica del dato escondido como hipérbaton (descolocar una palabra) o "narrar por omisión" no puede ser gratuito, arbitrario. "Es preciso —agrega— que el silencio del narrador sea significativo, que ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la

historia, que esa ausencia se haga sentir".[13] Desde luego, esto no es lo que ocurre con el personaje comentado, donde no se escamotea nada, al contrario, porque desde el inicio conocemos cómo la señorita Marta perdió la virginidad.

Refiere Vargas Llosa, poniendo como ejemplo el caso de la Tremebunda en la novela Santuario del maestro William Faulkner, el hecho de la desfloración que sufre Temple Drake, una acción criminal ejecutada con una mazorca de maíz realizada por Popeye, un psicópata sexual. " (...) el cráter de la historia está desplazado y disuelto en hilachas de información que permiten al lector, poco a poco y retroactivamente, tomar conciencia del horrendo suceso".[14]

Surge de nuevo el caso de Miss Guatemala, luego de un largo periplo en las páginas del libro, donde el narrador nos permite escudriñar y analizar reflexiones o símbolos, por ejemplo, maltratos perpetrados por su padre para que abortara, porque en lo más profundo de su ser pensaba que ese niño era bastardo. Suponía que no debió haber manchado el buen nombre de una de las familias más importantes de la capital guatemalteca. "Aunque su padre rogó y amenazó a la niña con los peores castigos, Martita, dando muestras del tremendo carácter que tenía y de lo lejos que llegaría en la vida, se negó terminantemente a revelar quién era (...)".[15] Cita que le permite al lector percibir la tozudez reinante en Marta y su determinación referente al embarazo, pues no hay en sus palabras ni en su conducta ni en el diseño del personaje ningún atisbo de que tal actitud arrastre consigo actuaciones potenciales a futuro. Es decir, son acciones intrascendentes que nacen y mueren en el mismo lugar donde nacieron: "He hablado con Efrén y hemos llegado a un acuerdo. Se casará contigo de modo que esa criatura no nazca como esas crías que paren las perras en la calle y pueda llevar un apellido (...)".[16] Contrario a cualquier criterio propiciador de un aborto de parte del doctor Borrero, padre de Marta, o por el autor del embarazo, el doctor Efrén Ardiles, ella lo deseaba y acariciaba un deseo inquebrantable de que el niño naciera.

De la misma forma que tus personajes tienen una vida exterior y otra interior, el mundo de esa novela también tiene una vida mental, expresan Howard Mittelmark y Sandra Newman en su obra *Cómo no escribir una novela*,[17] para referirse a los diferentes mundos novelísticos, afirmando, además, que el autor debe conocer los avatares propios del lector que se ejercita de forma rápida, y en ocasiones, despistada. Normalmente el lector es incapaz de sacar conclusiones por sí mismo. En el caso de Miss Guatemala, su manifiesta deshumanización como persona (personaje) pudo haber quedado solucionada con el uso del manido *flashback*, técnica en la que pocos autores compiten con don Mario. La mejor prueba la tenemos en la obra de arte que representa para nosotros el genial capítulo 7 de *Tiempos recios*. [18]

Todo aquello está basado en lo que denominamos aridez materna, atributo que ocasiona felicidad extrema en la mujer dado que el parto y el consecuente cuidado de un hijo significan la consumación de su existencia, de su yo maternal.

En ocasiones, el ejercicio de la crianza deriva en exceso de estrés, desaliento o depresión, incluso con severos intentos suicidas o deseos de matar a la criatura. Pero esa conducta criminal no intencional tiene su génesis en fallas psíquicas, como lo sería la depresión posparto. Un ejemplo ilustrativo de lo anterior es el juicio del rey Salomón, episodio del Antiguo Testamento *(I Reyes 3: 16-28)*, que, además de demostrar su grado de sabiduría, enseña el amor platónico que desarrolla una madre por su hijo. En la historia dos prostitutas se presentan ante el rey y una de ellas, en calidad de demandante, le expone que ambas habían vivido juntas y, por coincidencia, habían parido dos varoncitos en la misma fecha. Su contraria se había acostado encima de su hijo y lo había asfixiado. Se acusaron de mentirosas, planteando las dos el derecho sobre el niño vivo. Salomón deliberó sobre el caso y pidió que le trajeran una espada. Después ordenó a uno de sus hombres dividir en dos partes el bebé y entregar un pedazo a cada mujer. La madre del niño vivo exclamó horrorizada: "¡Por favor, Majestad! ¡Dele a ella el que está vivo, pero no lo

mate!". El rey detuvo al ejecutor y ordenó entregar el niño a esa mujer.

Frente al comportamiento del personaje de Martita, en su fluir dentro del papel de madre en la atmósfera novelesca, ¿cuál hubiese sido la posición de Marta frente al rey Salomón, mirando a su criatura en los brazos de un verdugo que solo espera un gesto para dividirlo? Esta hipótesis se basa en su actitud confusamente despistada, ignorando o extirpando para siempre de su memoria al niño formado en su vientre, lo que por simbología natural constituye la esencia nata de la condición de mujer (la procreación y continuidad de la especie), así como una extensión de su cuerpo que se hizo viable en su mismo cuerpo y con su sangre: "A Martita no le gustaba recordar a esa criatura que había abandonado (...) cuando pese a todo, se metía en su conciencia, no pensaba en él como hijo suyo".[19] Pero también la prerrogativa natural de dar a luz y criar es el atributo nato que consuma la condición de mujer. Acontece que, cuando ya creemos que nos hemos librado de la tenebrosidad de la bendita sombra, encontramos que el narrador se esmeró en ocultar cualquier perturbación física sufrida por ella a la hora de su nacimiento o en el transcurrir de su niñez. El personaje nunca mostró inconformidad con la apariencia física o intelectual de la criatura. Si el niño hubiese nacido con el síndrome de Down —trastorno relacionado con retrasos intelectuales, apariencia física atípica y demoras en el desarrollo—, sus acciones en la novela hubiesen sido distintas, pero nunca se da una explicación contraria. Por eso nos azota la razón al pensar que, si hubiese sido Marta una de las madres demandantes del rey Salomón, probablemente la criatura objeto de la querella hubiera sido desmembrada.

Para ayudar al mezquino narrador omnisciente de *Tiempos recios*, dichos traumas pudieron asociarse a una depresión posparto ocasionada por inconformidad de la madre u originada en la aparición de malformaciones, cuestión que no se registra en el niño del doctor Efrén.

> "Aunque es cierto que las vidas emocionales de los personajes no deben describirse hasta su más leve parpadeo, estos deben tener una vida emocional. Si alguien pierde su trabajo, debe sentirse enfadado. (...) De hecho, el autor debe dar cuenta de los pensamientos y los sentimientos de sus personajes, incluso aunque no esté pasando nada espectacular. Si no lo hace así, parecerá que el personaje ha dejado de tener pensamientos y emociones. (...) actuaría desde el punto de vista de un zombi, provocando que la obra pierda credibilidad". [20]

Esto afirman Howard Mittelmark y Sandra Newman respecto al papel desacertado e impasible de un personaje.

Asumiendo que en el universo literario no hay verdad absoluta, porque todo es supuesto e inmaterial, y ubicándonos en la posición del autor, con relación a lo planteado con Marta, sobre la esterilidad funcional del personaje, manejado bajo la sombrilla de la técnica del dato escamoteado deliberadamente por el narrador, para que sea el lector quien lo complete, nos queda encontrar alguna explicación o solución lógica a este subterfugio o inventiva narrativa utilizada en la literatura para trastocar el entendimiento del lector.

> "La omisión temporal de datos específicos obliga al lector a interactuar con el autor en la medida en que se ve obligado a rellenar la información silenciada, inventando o adivinando una posible respuesta lo que da origen a las múltiples interpretaciones (variedad) de un mismo asunto. Al desafío polisémico que tanto se valora en los ambientes literarios. A través del dato escondido se representa la ambigüedad y ambivalencia de la vida humana. No es posible abarcar todas las perspectivas de un hecho humano, la relatividad de la vida real se re-crea (...)"[21]

De estar construido el personaje bajo la simbología del dato escamoteado, deberíamos entonces encontrar una doble vida en Marta Borrero, donde la escisión de una emoción o información de

su vida secreta, importante en el núcleo de la novela, resurja como indicio en alguna actuación o diálogo. El lector, basado en esa pista, se vería obligado a imaginar, a curiosear o fantasear en la subtrama o en la relectura, buscando ambivalencias de un comportamiento que debería parecer humano, aun exista en el encuadre de la novela.

En cambio, haciendo acopio de la libertad que otorga la ficción al ejercicio de la narrativa, el mismo narrador se tomó un tiempo de reflexión en la relajada vida de la amante Martita Borrero, para pensar en algo tan difuso como Johnny Abbes García:

"¿Cómo haría el amor esa blandura con hinchazones que era el agregado militar dominicano? Nunca había visto un ser humano tan poco apuesto como Johnny Abbes García, aun así, o tal vez por eso, el personaje la intrigaba. Desde que lo había conocido pensaba en él con frecuencia.

> ¿Por qué? ¿Qué había en ese dominicano que mereciera la curiosidad que despertaba en ella? ¿Su fealdad física? ¿No serás una pervertida?, (...) se preguntó (...)[22] ¡Pese a los celos de Carlos! Miss Guatemala se tocó allá abajo, entre las piernas, y comprobó que estaba mojadita. ¿El recuerdo de ese horror de hombre la excitaba? Se rio un rato de sí misma, en silencio. Tenía tiempo. Abbes García vendría a las nueve y media (...)" [23]

Sencillamente las precitadas citas desencadenan en otra gnosis que robustece nuestra posición.

Guardando la distancia entre lo humano racional y la sinrazón de los componentes del reino animal, en el ejercicio de la crianza, nuestros congéneres más cercanos según la cadena de ADN (99%), el chimpancé o primate, manifiestan un comportamiento etnológico en donde la madre es pieza clave en la crianza y desarrollo de la cría, manteniéndola bajo absoluta vigilancia y ofreciéndole alimento, protección y conocimientos hasta los 4-5 años. Incluso, la hembra busca mantener vínculo con la criatura que ya ha dejado de amamantar mientras permanezca en el grupo comunitario, como igual sucede con los humanos. A Marta no le importó la suerte de Trencito ni encontró cabida para el amor filial. Su diseño a todas luces insuficiente, buscando una razón psicológica, parecería estar motivado en el embarazo temprano, una de las opciones que tiene el lector a las que asirse, pero no es suficiente debido a que el narrador se encargó de ocultarlo.

Al inicio de la obra, específicamente en la página 110, minutos antes de tomar su calamitosa decisión (el abandono de su niño), Marta confiesa lo que será su rol de madre. Después de esa actuación, no hay dato que buscar, pues el narrador dejó en otro cofre las emociones maternas al entender quizás que no servirían para nada en el andar de la novela. El único personaje que posibilitaba la solución del tranque es Símula —como se ha sugerido—, su eterna confidente, quien, por ejemplo, le insistiera en que debía preocuparse y pensar más en el niño, que era parte de su carne, o le sugiriera que ella se lo traería los sábados en la tarde, aunque lo devolviera en la noche a su casa. Símula componía la ramificación de la segunda Marta, la otra vida de Miss Guatemala, la conocía desde su nacimiento y luego continuó su acompañamiento en su papel de amante.

Una especie de puerta trasera o cadena obligada en la vida de ella y del niño. Otra hipótesis para que el personaje no se viera afectado por la falta de certeza pudo haber sido que, luego de escapar de su casa, Marta se demoliera pensando cómo regresar a escondidas e intentar robar el niño, o pidiera a uno de los guardias que la cuidaba o a Mike Laporta, representante de la CIA que la visitaba regularmente junto a Johnny Abbes, que le resolvieran ese problema emocional. Al menos, que lo pensara. Tampoco encontramos un diálogo con su nueva pareja, el presidente Carlos Castillo Armas, manifestando preocupación. Un espacio donde ella sugiriera la posibilidad de llevar el niño a su casa. Al contrario, Miss Guatemala nunca olvidó agendar o asistir a una recepción diplomática. O cuando "el gringo que no se llamaba Mike", representante de la CIA, le dijo que un vehículo conducido por el matón cubano de apellido Gacel la pasaría a buscar, que Johnny Abbes García la sacaría de Guatemala porque su vida corría grave peligro: "Cuando el auto partió, Marta advirtió que se había olvidado de despedirse de Símula (...)". [24]

Y por qué si Martita sospechaba que quizás sería esa su última vez en su natal Guatemala,

a pesar del apremiante momento que vivía, tuvo tiempo para recordar a Sìmula, pero no advirtió ni le provocó una rotura en el alma la suerte futura de su abandonado hijo Efrén. Ya es odiosa la mezquindad de este sol, que no hace nada para evitar la opacidad de su luz con la insufrible tenacidad de la sombra en el personaje de Miss Guatemala.

No hay ningún rastro suelto de dato o información secreta, escondida o suelta en las páginas de *Tiempos recios* para entenderlo como dato escamoteado. Como dice Leda Salazar Piaggio sobre el estudio crítico en la vida escritural de Vargas Llosa:

> "Pocos son los novelistas latinoamericanos que han escrito sobre el fenómeno literario —se refiere al estudio de la técnica del dato escondido— de una manera tan práctica y completa. El caso de Vargas Llosa es, por lo tanto, digno de ser analizado, puesto que todas sus apreciaciones surgen de su profesión de escritor y de su propia experiencia como lector". [25]

Eso evidencia que la noción planteada no es tan descabellada. Más bien, es una legítima preocupación del lector por la admiración sentida en favor del narrador y por la obra. Significar que esta obra fue escrita a los 84 años y es evidente que cualquier desliz u omisión debería estar atenuado en dicha razón. Pocos escritores a esa edad conservan la envidiable capacidad mental para tejer un telar novelístico como la obra comentada.

Como en todo viaje exploratorio (auditoría) emergen algunos hallazgos, entonces a modo de conclusión debemos decir:

No hay personaje novelístico perfecto, pero si este se va a aproximar al ser humano en sus actos, debería expresar alegrías, tristezas, compulsiones, arrojos, arrepentimientos; atributos esenciales en el comportamiento físico y emocional del hombre. También la belleza física o literaria, las turbaciones, los defectos, los gestos bien hilvanados representan ambientes que provocan adhesión apasionada de los lectores en favor de algunos personajes y obras como lo hacen Don Quijote, Sancho Panza, Madame Bovary, Ulises, Aureliano Buendía, Gregor Samsa, El Poeta, El Jaguar, Hortensia, por tan solo referir una muestra.

Desde el ángulo del autor y en el comportamiento o papel actoral de madre ejercido por Miss Guatemala, su linealidad de emoción, recuerdos y actuación tan coherentes colocan al personaje de Marta en el eje modelador de la trama, a pesar de su tozudez y aridez maternal. De manera contradictoria, esa "sombra", en vez de opacar, la hace brillar y la define con un carácter propio, indicativo de que su perfil pudo haberse tratado de una estrategia de su creador, en su arquitectura, respuesta que probablemente quedará guardada en las fronteras del libro.

En cambio, como lector majadero, considerando que el personaje fue creado por un Dios que quiso asemejarlo a lo humano, hay una parte del personaje que al parecer fue trastocada por la intromisión perversa de la serpiente del paraíso, provocando disfuncionalidad en lo más sensible del humano, el don de las emociones. De momento, hasta el mismo personaje se hace ver irreal y superficial. No obstante, aceptando la atenuante de que el supremo que creó a Miss Guatemala hace acopio de su licencia inventora (su deicidio), quizás quiso agarrarse del artificio escamoteador para esconder datos, hechos o emociones, lo que nos lleva a entender que el narrador fue más mezquino de lo normal en el prorrateo de las emociones, al llegar en ocasiones al exceso de la insensibilidad. Por ejemplo: El hecho de que en el tiempo novelesco, en un recorrido desde la página 113 a la 351, Marta solo tuviera tiempo para recordar a su hijo abandonado en tres ocasiones, y en dos de ellas o lo hace con desparpajo o con un dejo de desprecio, nos deja la oportunidad de especular que su Dios creador prefirió mostrar el papel político de ella en lugar de las emociones maternales. Sin embargo, dichas pifias en nada desmeritaran el inmenso valor ni de la obra ni de la parte observada. Al contrario, en su argucia, el narrador nunca nos contagió con ninguna afectación interna o conflicto psicológico que demos-

trara un socavamiento en el alma y en las fibras de la conciencia de Marta, para dar al traste con un rechazo maternal tan despótico hacia el niño ni durante el embarazo ni en el periodo posparto. Todo ello, tomando en cuenta lo establecido por las ciencias psiquiátricas y psicológicas, dedicadas al estudio del comportamiento humano. Tampoco desde los linderos de la crítica literaria, que sin ser un canon trata de aproximar la tinta y el papel al corazón, a la sangre y a los huesos. Esos destellos humanos son importantes para el perfil de nuestro personaje, porque el abandono de un menor por parte de su madre no debería ser tratado de forma tan sencilla, fugaz y seca.

La lógica de lo natural haría pensar que debería ser una decisión emocionalmente aterradora para la madre, salvo que, en el momento de la decisión, la mujer esté pasando por un estado crítico de depresión o locura que aleje de su cerebro toda actitud de discernimiento. Sin embargo, debe apuntarse que en el abanico de falencias humanas todo es posible, y eso beneficia la sagrada licencia del Dios narrador, en su cosmos, porque no existen leyes que encadenen al narrador ni a nadie, pues es una de las gracias y libertades que lo enaltecen, aunque la crítica observadora bosqueje algunos parámetros, como plantean Howard Mittelmark y Sandra Newman.[26]

En nuestro caso, como lector, nos activó el chip de la necedad, para atrevernos a este enfoque, la forma tan fácil en la que Marta se relaciona con el presidente Carlos Castillo Armas. Fue curioso cómo Miss Guatemala, "la Barragana del Palacio", y el presidente se encadenan en una relación sin que previamente ni el narrador ni los demás personajes nos hayan mostrado siquiera un acercamiento en lo familiar, laboral o en lo social. O para ir al extremo, para que pareciera más creíble, el narrador sugiriera un acto de infidelidad que aconteciera en una fiesta o en cualquier acto protocolar donde ambos coincidieran. Incluso hasta por la vía de un sueño. O mediante la sugerencia de una actuación más atrevida y vulgar como lo sería el proxenetismo, ideado por un asistente presidencial que habría visto a la Martita tan hermosa como atrevida y se la sugiriera al presidente. Luego, la seducción, el encantamiento y el abandono de su casa para convertirse en amante. O que Marta fuera víctima de un secuestro y, por su afán de brillar en la sociedad y después de un acto de amor forzado con el presidente, decidiera aceptar el rapto como algo bueno en su vida al entender que su futuro cambiaría para bien. Es la razón por la que estimo atípicas algunas actuaciones tanto del narrador como del personaje mismo, aunque en el zigzagueante mundo del actor novelístico es perfectamente aceptado cualquier perfil de personajes.

Nunca lo expresado en este manifiesto compondrá un canon. La literatura se conduce con sinuosidad de virus y silencio de células, que, sin razones aparentes, prefieren mutar para hacerse meritorios. El narrador de *Tiempos recios* siguió inmutable por los caminos ficcionados. Nos quedamos entre asomos de claridad por la duda de un sol cauteloso y las insistentes brumas de una sombra indeleble.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Tiempos recios*. Penguin Random House, Alfaguara, octubre de 2019. Barcelona.
2. *Historia de un deicidio*, epub libre. Tesis doctoral de Mario Vargas Llosa, junio de 1971.
3. Ob. cit.
4. Ob. cit., p. 15.
5. Ob. cit., p. 25.
6. Ob. cit., p. 29, capítulo 1.
7. Ob. cit., p. 32.
8. Ob. Cit.
9. Ob. cit.
10. *Escribir ficción. Guía práctica de la Escuela de Escritores de Nueva York*. Alba Editorial, octubre de 2012.
11. Ob. cit., p. 222.
12. *Carta a un joven novelista*. Punto de Lectura. Santillana Ediciones Generales, SRL, 2012.
13. Ibídem.
14. Ibídem.
15. Ob. cit.
16. Ob. cit., p. 36.
17. *Cómo no escribir una novela*. Howard Mittelmark. Sandra Newman. Seix Barral, febrero de 2018.
18. Ob. cit.
19. Ob. cit., p. 159.
20. Ob. cit.
21. *Teoría de la prosa*. Ricardo Piglia. Eterna Cadencia SRL Editora, Argentina, febrero de 2019.
22. Ob. cit.
23. Ob. cit., p. 158.
24. Ob. cit., p. 181.
25. *Análisis de las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Seminar Paper Editora, 1996.
26. Ob. cit.

EULOGIO JAVIER *

Promesa cumplida

(Cuento)

Quedamos en vernos el miércoles por la tarde. Yo tenía unas horas libres y quería aprovechar para hablar con ella. Ambos sabíamos que nos interesaba, pero ambos nos esforzamos, sin lograrlo, en disimularlo. Pero bien, yo tenía la intención, como salía por primera vez con ella, de llevarla a un restaurante en la Zona Colonial, pero ella me frenó.

—Disculpe —todavía no se arriesgaba a decirme tú—, creo que deberíamos ir a un lugar más íntimo. Si no me equivoco, creo es ese su deseo, y por qué no decirlo, soy partidaria de la hipocresía pero no hay que abusar, también es el mío. El exceso de hipocresía, como el de sinceridad, son inhumanos.

—Bien, ¿una cabaña sería?

—Sería perfecto.

—Pues si vamos a una cabaña, entremos a un supermercado para comprar alguna bebida. Algún vino o whisky, a menos que prefiera ron o cerveza.

—No hay ningún problema en eso, me gustaría tomar vino, pero el único vino que he tomado en mi vida es La Fuerza.

—Encontraré uno que te pueda gustar.

Pensé en Foucault y *los nombres y las cosas* y me llegó la idea de por qué las clasificaciones. Si realmente las cosas están debidamente ubicadas en su justo lugar, o hay una arbitrariedad que nosotros nos empeñamos en ordenar y luego asimilar ese orden. Decidí comprar dos botellas de vino, no recuerdo la marca, pero sé que eran californianos. Lo recuerdo porque los vinos de esa procedencia, por lo general, tienen un sabor un tanto dulce que los hace más tolerables a los paladares no acostumbrados.

Llegamos a la cabaña, antes le había preguntado si tenía preferencia por alguna. Algunas personas pueden salir con otra porque están interesadas en ella, porque quieren vengarse de alguien o simplemente porque quieren olvidar a alguien. Los motivos son infinitos, por eso pensé que alguna cabaña en particular podría traerle algún recuerdo agradable o nostálgico. Me dijo que cualquiera daba igual, sin embargo, le llamó la atención La Univ, quise adivinar que, como no era bachiller, eso me lo confesaría luego, estar en un lugar con ese nombre podría darle la sensación de otro estatus.

—Solo quiero pedirte, puedo decirte tú porque en tus ojos veo un corrito de confianza, que me permita decirte la razón principal que me motiva a reunirme contigo. Necesito contarle una historia porque quiero que la escribas. Eres escritor por lo que veo.

—¿Cómo lo sabes? —le pregunté confuso.

—Todo en su momento —me dijo—. Pero bien, sin rodeo, en una ocasión, siendo yo muy joven.

* *Es cuentista, profesor y ensayista. Nació en Nagua en 1963. Es profesor de la Escuela de Letras de la UASD y autor de los libros de cuentos* Odio a los espejos *(2006) y* La destrucción de la estatua *(2011).*

RAÚL MORILLA • *ANHELANDO LOS AGOBIOS. Videoinstalación. II Bienal Desde Aquí. Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, Colombia, 2013.*

—¿Más de lo que eres ahora?

—No soy tan joven, ya lo verás, pero estoy un poco como frisada en el tiempo, es decir, ya el tiempo para mí no cuenta.

Mi confusión seguía en ascenso y prosiguió.

—Pues como te iba diciendo, estando yo muy joven recibí una amenaza de alguien para quien yo era un amor imposible. Y ese alguien me imploraba que, aunque fuera un solo día, permitiera que me poseyera para él guardar ese recuerdo en la mente y pensar que en su vida había sido feliz, aunque fuera por un instante, y que si yo aceptaba y tenía miedo de su discreción él se suicidaría, porque ya eso era suficiente para su vida. Yo me negué, tal vez tuve miedo de una determinación tan rotunda, entonces vino la maldición. Pensé en un cuento del gran Boccaccio, pero esperé a que continuara. Entonces me dijo: "Te juro que te poseeré en algún momento, no daré mi último suspiro sin hacerlo, tenlo por seguro". No le hice caso, me casé con un hombre a quien amaba y él también a mí, o tal vez lo simulaba, pero no creo que haya gran diferencia entre un amor verdadero y una buena simulación. Lo cierto es que una noche, mientras dormía, soñé que, cuando me bañaba, entró este señor, se paró en mi habitación, esperó a que yo saliera del baño. Yo lo oí cuando entró, pero pensé que era mi esposo.

"Puedes gritar si quieres, nadie te va a oír, total es un sueño, y he venido a cumplir mi amenaza. No he tenido descanso ni siquiera después de muerto".

"Deberías olvidarte de eso" —le dije—, pero como era un sueño y en principio estuve confundida, pero en el sueño volví a la realidad y recordé que estaba muerto, y, bueno, no puse mucha resistencia, pero eso como que lo desmotivó un poco. Tal vez nunca se enamoró de mí, pero mi negativa lo hizo obsesionarse. Se dice que triste del ser que se enamora y es aceptado. El que tiene la suerte de ser rechazado, por lo menos, tiene razones para pasarse la vida pensando que tuvo la oportunidad de haber sido feliz. Entonces, cuando vi su desinterés, me sentí desafiada y tuve que seducirlo, cosa que, como usted, supongo, sabrá, no conlleva gran esfuerzo de una mujer, sobre todo si se trata hombres latinos. Al parecer, cualquier hombre latino que desaproveche

la oportunidad de estar con una mujer se pasará la vida al igual que el día de Bloom, atormentado inversamente, no porque le vayan a ser infiel, sino porque su hombría peligra, y es posible, si es católico, que hasta se confiese por haber cometido un pecado tan siniestro.

"No te escaparás", me dijo en tono amenazante. Y entonces comprobé lo que antes había sospechado, y tal vez la razón por la cual no lo había aceptado. Dirán ustedes que yo nunca lo quise y tal vez tengan razón, yo tampoco lo sé.

No te desesperes, sé que el mejor lugar para contar una historia no es una cabaña, un motel, pero te aseguro que cuando termine la historia no pondré ninguna objeción y podrás, al igual que él, cumplir tu sueño.

—Puedes seguir contando, y me vas a perdonar, pero por tus expresiones, supongo estarás de acuerdo conmigo en que las relaciones sexuales no son un favor de nadie para nadie, es una actividad recíproca o debería serlo, por lo que nadie hace favor a nadie y nadie debe estar agradecido de nadie. Ese problema se resolvió en la antigua Grecia cuando se planteó quién tiene mayor placer sexual en el acto sexual, el hombre o la mujer. El conflicto solo pudo ser solucionado con la intervención de Tiresias, quien afortunadamente había sido castigado, y, por ende, fue mujer durante siete años y pudo, por su experiencia, explicar el secreto, que, al parecer, la mayoría de los varones no conoce y que le costó la vista (ese fue el castigo, tal vez), pero también pudo vivir por siete generaciones (esa fue su fortuna, tal vez).

—Te sorprenderá si te digo que lo que dices o vas a decir, lo que piensas o vas a pensar, ya está en mi conciencia. Sé todo. Tengo la capacidad de ver todo porque soy eterna.

El hombre había participado de manera normal en el diálogo y habría pensado que esta mujer estaba completamente desquiciada, de no ser por algunas precisiones que le hizo sobre algunos hechos recientes de su vida. Como aquel en el que una joven casada, mientras se tomaban unos tragos y conversaban a orillas del mar en Puerto Plata, le dijo: "Estoy tan emocionada que si yo no fuera tan fiel a mi marido te resolvería ahora tu problema ahora mismo" (obviamente, se refería a que podría ofrecerle su sexo como un obsequio, a lo que él le respondió que eso no era su problema). Por eso y por otros detalles, la comenzó a tomar en serio y olvidó por completo el objetivo de la salida y se dedicó a escuchar.

Ella fue hija única, sus padres tenían una fortuna considerable, ya eso en una cultura como la nuestra, en la que nuestro valor se establece, no por nosotros, sino por lo que simbolizamos, le garantizaba el afecto de muchos, y esa fortuna fue su desgracia pues pasó su juventud asediada como una Penélope. A tal punto que se convirtió en una especie de premio para sus pretendientes, todos la creían tan grande que ninguno creía merecerla. Cuando se casó, su esposo la valoraba tanto que se creía inmerecedor de tal premio. Esto, sumado a la envidia que despertaba en sus antiguos pretendientes, lo convirtió en una persona obsesivamente celosa.

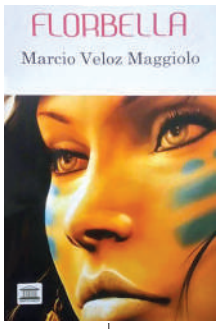
—Fui asesinada por mi esposo. Esa noche llegó un poco tarde y entró sigilosamente a la casa, ahora que estoy muerta sé que siempre entraba así y también sé con quién estuvo esa noche, porque el hecho de que una persona sea celosa no garantiza que sea fiel, incluso puede ser una máscara. Sintió que había alguien en la casa. Yo estaba dormida, más bien estaba soñando, soñaba con el hombre que me había amenazado con poseerme (esas no fueron sus palabras, habló como hablan en mi pueblo, dijo que me lo arremangaría, aunque fuera el día de su muerte o después). Yo sabía que era un sueño y por no eso me resistí, comprobé, como había sospechado, que la vida de los sueños es tan intensa o más que lo que llamamos realidad, que tal vez es una degradación de esa otra realidad que llaman sueño. Viví intensamente la ejecución de su amenaza. Mi esposo no pidió explicación porque, antes de despertarme, vio que tenía en mis genitales semen recientemente derramado. A pesar de mi eternidad, no pude precisar si su espíritu aprovechó la agonía para trasladar hasta mí su cuerpo, o si ya estaba completamente muerto.

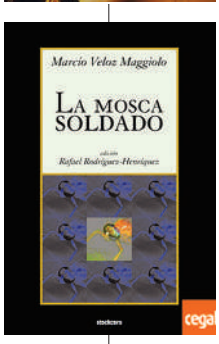
"No te vayas —me dijo—, que te contaré otras cosas después que hagamos el amor". Pero no tuve valor para esperar. Solo me salva que esto sea un sueño. Espero despertar algún día.

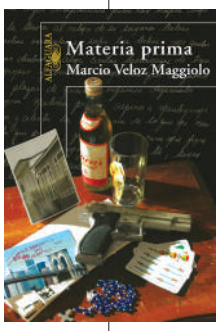
BERNARDO VEGA *

Marcio Veloz Maggiolo**

Tuve el privilegio de acompañar en innumerables trabajos de campo arqueológicos a Marcio Veloz Maggiolo, recién regresado de España, donde estudió antropología. Es después de varias horas de andar juntos en mulos, de compartir comida enlatada y dormir en casa de un campesino, cuando se profundizan las amistades. También participamos en varios congresos arqueológicos caribeños, y lo tuve como jefe de investigaciones cuando dirigí (1977-1982) el Museo del Hombre Dominicano, hoy lamentablemente cerrado y maltratado en su renovación.







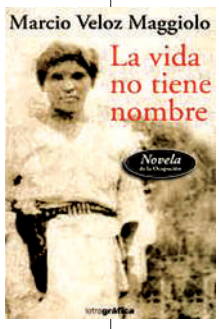
Marcio escribió treinta y seis libros sobre literatura. También treinta y cinco sobre arqueología y, en por lo menos tres de sus novelas, mezcló la ficción literaria con su experiencia como arqueólogo.

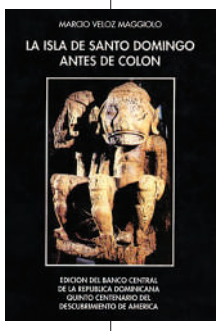
En 1976 publicó un libro de carácter científico, *Medio ambiente y adaptación humana en la prehistoria de Santo Domingo*. Es el viejo dilema sobre si el medio ambiente cambia, el hombre primitivo tiene que modificar su conducta, o, alternativamente, cómo las labores del hombre provocan un cambio en el medio ambiente. No era lo mismo en la época prehistórica vivir en una zona de manglar que en un lugar donde abundaba la cacería. Apenas cuatro años después de ese trabajo, Marcio publicó *La biografía difusa de Sombra Castañeda*. Esta novela que se inicia con la frase *...inauguró sus silencios fusilando lagartijas... gobernó, azul de retóricas, las mariposas y el viento, la luz, la sonrisa amarga del pinar...*, tiene lugar en el arroyo Mordán, una zona manglera, en Barreras, ubicada en las estribaciones de la loma de Martín García, en la desértica zona costera al sur de la plena de Azua. La única aldea cercana es "Los Negros".

En varios momentos de la novela se plantea el dilema sobre medio ambiente y adaptación: "Debe ordenarse primero el medio para reordenar al hombre… yo hubiese logrado escribir un libro sobre ello" (pág. 28) … "Es cuestión de ordenar el medio y luego ordenar a los que viven en él" (Pág. 33) … "Cambiar el medio para cambiar el orden… la gran concepción. Cambiar el hombre para cambiar el medio" (pág. 72) … "Sé que tu idea más provocadora es la de transformar el medio para cambiar el hombre" (pág. 91) … "Cambiar el medio para cambiar el hombre. Desde hace tiempo sabías que para hacerlo era necesario apresar, destruir" (pág. 172) … "Supo que primero era necesario cambiar al hombre" (pág. 187). El tema del medio ambiente y la adaptación constituye pues el *leitmotiv* de esta narrativa.

* *Es economista, historiador, columnista y arqueólogo, autor de decenas de libros. Fue gobernador del Banco Central, embajador dominicano ante la Casa Blanca, director del periódico* El Caribe *y de la revista* La Lupa sin Trabas. *También presidió la Academia Dominicana de la Historia.*

** *Tomado de la revista* Plenamar.





Por eso luego sobreviene el gran [illegible] bocadura del río Soco. Marcio y su equipo bio: "El barrero tiene ahora perfiles de océano. El agua ha crecido y las casas se han empinado por encima del oleaje. El viento de la cordillera se ha mudado para los barrancos y el entierro de Mimilo sigue campo abajo, mientras truena, llueve, ventea por la vez primera en muchos siglos y las nubes proyectan nuevas sombras sobre los picos somnolientos de la tierra de Martín García" (págs. 193 y 210).

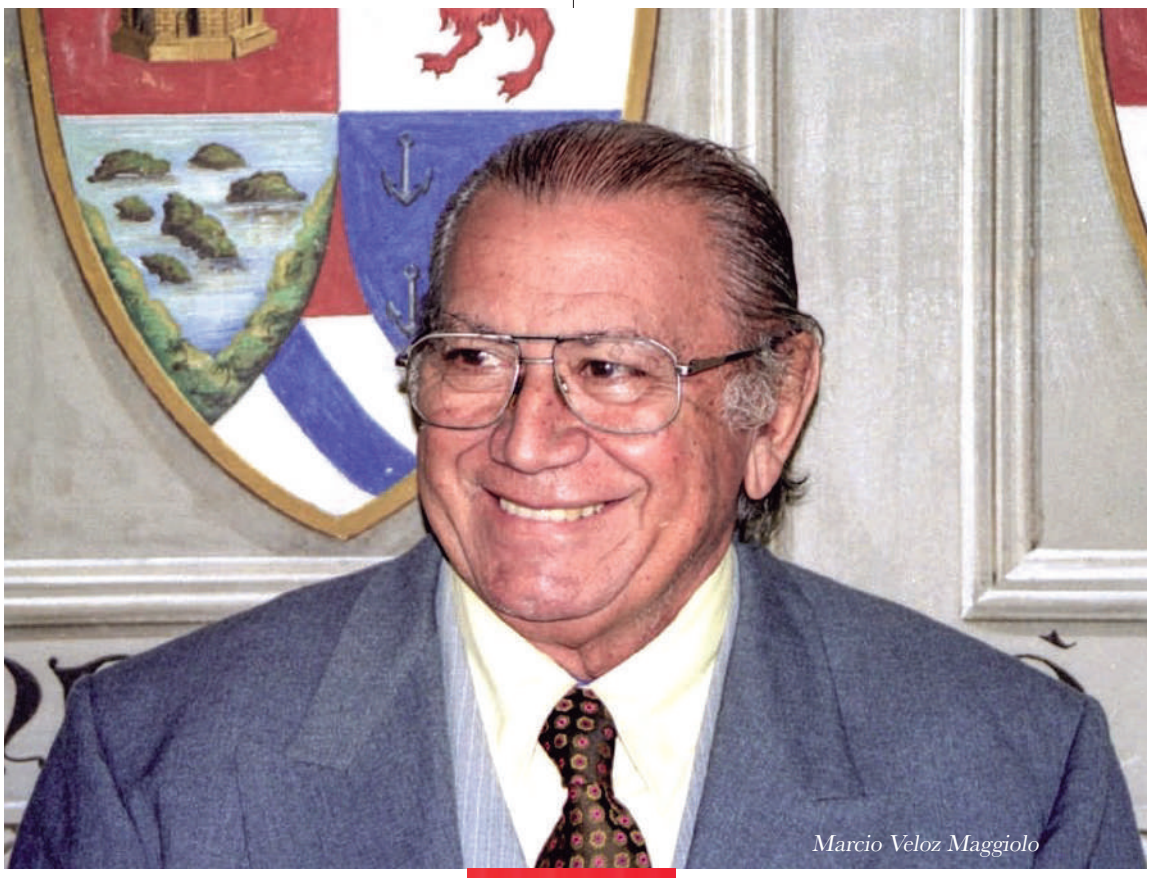
Marcio pasó bastante tiempo en Barreras, donde localizó el yacimiento arqueológico más antiguo de la Isla, un pre-ceramista que utilizaba el sílex, es decir el pedernal, abundante en aquella zona. Cuando Enriquillo negoció la paz y se trasladó de las lomas de Bahoruco a Azua, para vivir allí tuvo que cruzar la hoy llamada loma de Martín García y que el cronista de Indias definió como "la loma de los pedernales".

En la obra hay continuas referencias al panteón africano, citando a Anaísa, el gagá, el bacá y el petró, pero también al panteón taíno, citando a Boinayel, Opiyelguabirán, a las ciguapas, los galipotes, las opías, los biembienes y los zánganos. Marcio también cita los crímenes cometidos contra los presos políticos utilizados para el corte del sisal durante la etapa final de la dictadura de Trujillo.

Florbella (1986) es una breve novela que trata sobre cómo en la zona del río Soco, durante una prospección arqueológica, se encontró el cadáver de una mujer indígena que daba la impresión de ser de muy alto rango. Este tema, como veremos, sería tratado en una tercera novela.

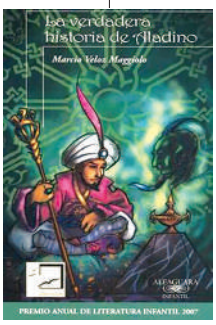
La mosca soldado (2003) es esencialmente una novela que describe un trabajo arqueológico efectuado en la de arqueólogos tenían planeado escribir un libro sobre sus hallazgos, pero se lo impidió, entre otros factores, la muerte del antropólogo físico Fernando Luna ("Galeno") Calderón. *La mosca soldado*, que sustituye el trabajo científico pero lo trata en forma novelística, está dedicada a José Alcina Franch, el conocido arqueólogo español, maestro de Marcio mientras estudió en España, quien había fallecido recientemente, y a Fernando Luna Calderón, quien moriría poco después. En esta novela de más de 200 páginas, hay continuas referencias a los arqueólogos más cercanos a nuestro autor: Mario Sanoja e Iraida Vargas, de Venezuela; Carlos Angulo, de Colombia; Clifford Evans y Betty Meggers, del Instituto Smithsonian de Washington; y también a arqueólogos dominicanos: Renato Rímoli, experto en fauna, Emile de Boyrie y Bernardo Vega de Boyrie. También hace referencia al obrero Juan Rosado ("Juan Pescao"), a quien Marcio enseñó las técnicas sobre cómo trabajar un yacimiento arqueológico. Marcio fue evolucionando en la metodología que utilizaba en sus análisis arqueológicos, pasando de la escuela norteamericana del profesor Irving Rouse, de la Universidad de Yale, al marxismo y su énfasis en los modos de producción. Por eso en esta novela hace referencia a "investigadores sociales", supuestamente marxistas, pero también al "marxismo mágico" que tanto había utilizado en *Sombra Castañeda*.

Al recibir *Florbella*, José Alcina Franch le escribe a Marcio: "Tu *Arqueonovela* ha venido a inmiscuirse en mi reflexión sobre la valoración que podemos hacer de 'otras arqueologías', más allá de la pura y simple arqueología académica cuando ese indefinido post modernismo, como el polvo y la contaminación urbana, se cuela imperceptiblemente por las rendijas también de la ciencia". Luego


Marcio Veloz Maggiolo

se refiere a la "arqueología fantástica" citando las películas sobre Indiana Jones, los platillos voladores de Von Daniken y novelas históricas y arqueológicas como *Sinuhé el egipcio*, *Yo Claudio, Memorias de Adriano*, etc. Con relación a *Florbella*, Alcina Franch dice: "Se trata de la obra de un novelista con experiencia y garra y al mismo tiempo es arqueólogo profesional y al que, por añadidura, le apasiona la política de su país". El enterramiento precolombino del Soco "te ha permitido salir de la realidad por el camino de una fantasía que podría situarse en el terreno de lo especulativo", tratándose de una "arqueonovela".

Alscina Franch finaliza citando cómo Gregorio Marañón trató de hacer lo mismo en el área de la medicina. La profesora de la Universidad de Alabama del Sur, Isabel Zakrzewski Brown, en un artículo explica como *La biografía difusa de Sombra Castañeda* se logra mediante "la creación de un mundo mágico y alegórico… se re-presentan fragmentos de la historia dominicana desde la época colonial hasta 1961, con énfasis en los mitos y el folklore dominico-haitiano y la inclusión de una interpretación provocativa de las culturas taínas y africanas".



Y es que Marcio, en sus novelas, no solamente introduce sus conocimientos de arqueología sino también de antropología. Uno de los temas básicos de *La mosca soldado*, y que da origen al extraño título de la obra, es el uso que hacían los indios de la guáyiga y cómo la ponían a podrir a la intemperie para que surgieran larvas con qué alimentarse, larvas que, a su vez, producían la mosca soldado.

Tengo un recuerdo muy personal del yacimiento del Soco. Marcio me

entusiasmó para acompañarlo y trabajarlo, pero fui solo y se me olvidó llevar el carnet de investigador del Museo del Hombre Dominicano, el cual autoriza a hacer arqueología en el país. Al rato de estar allí, fui delatado y llevado al destacamento del ejército nacional, en el ingenio más cercano, donde el cabo, con mucha seriedad, escribió en su libreta que yo estaba acusado de "Robo de la arquitectura de los indios". Poco después logré acceso a un teléfono y llamé a quien tenía que llamar en Santo Domingo. El teniente jefe del destacamento recibió una llamada de un coronel y fui liberado. Al otro día el teniente se apareció en el Museo del Hombre Dominicano con los artefactos que yo había desenterrado, pues tenía instrucciones de entregarlos allí. Se sintió muy sorprendido al ser yo quien lo recibía.

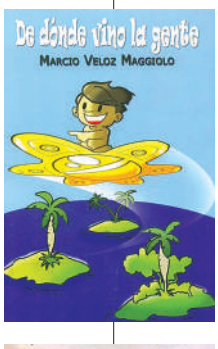
PUBLICACIONES ARQUEOLÓGICAS Y ANTROPOLÓGICAS DE MARCIO VELOZ MAGGIOLO

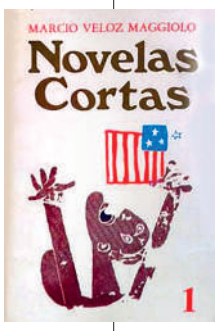
Arqueología prehistórica de Santo Domingo. Singapur, New York, McGraw-Hill Far Eastern Publishers (1972).

El Caimito, un antiguo complejo ceramista de las Antillas Mayores. Marcio Veloz Maggiolo, Elpidio Ortega y Plinio Piña P. Santo Domingo, Ediciones Fundación García Arévalo, 1974.

Esquema para una revisión de nomenclaturas arqueológicas del poblamiento precerámico en las Antillas. Plinio Piña, Marcio Veloz Maggiolo y Manuel García Arévalo. Santo Domingo, Ediciones Fundación García-Arévalo, 1974.

Poblaciones aborígenes de la isla Española. Santo Domingo, Museo del Hombre Dominicano (1973 o 1974).





Apuntes sobre prehistoria de Santo Domingo. Santo Domingo, 1974.

Cayo Cofresí, un sitio precerámico de Puerto Rico. Marcio Veloz Maggiolo *et al.* Santo Domingo, D. N., Ediciones Taller, 1975.

Arqueología de Yuma, República Dominicana. Santo Domingo, Taller, 1976.

Medioambiente y adaptación humana en la prehistoria de Santo Domingo. Santo Domingo, Ediciones Taller, 1976-1977.

Arqueología de Punta de Garza. Marcio Veloz Maggiolo *et al.* San Pedro de Macorís, R. D., Universidad Central del Este, 1977.

Arqueología de Cueva de Berna. San Pedro de Macorís, R. D., Universidad Central del Este, 1977.

Indigenous art and economy of Santo Domingo = Arte indígena y economía en Santo Domingo. Santo Domingo, República Dominicana, Ediciones Cohoba, 1977.

De dónde vino la gente. Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1978.

Investigaciones arqueológicas en la provincia de Pedernales, República Dominicana. Marcio Veloz Maggiolo, Fernando Luna Calderón, Renato O. Rímoli. San Pedro de Macorís, R. D., Universidad Central del Este, 1979.

Sociedades arcaicas de Santo Domingo. Santo Domingo, Museo del Hombre Dominicano, Fundación García-Arévalo, 1980.

Modos de vida mellacoides y sus posibles orígenes: un estudio interpretativo. Marcio Veloz Maggiolo, Elpidio Ortega, Ángel Caba Fuentes. Santo Domingo, Museo del Hombre Dominicano, 1981.

Arqueología y patrón de vida en el poblado circular de Juan Pedro. Marcio Veloz Maggiolo, Elpidio Ortega. Santo Domingo, República Dominicana, Museo del Hombre Dominicano, 1986.

Los inicios de la colonización en América: (la arqueología como historia). José G. Guerrero, Marcio Veloz Maggiolo. San Pedro de Macorís, R. D., Universidad Central del Este, 1988.

Panorama histórico del Caribe precolombino. Santo Domingo, República Dominicana, Banco Central de la República Dominicana, 1991.

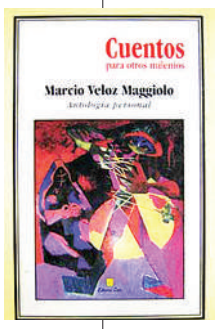
Fundación de la villa de Santo Domingo: un estudio arqueo-histórico. Marcio Veloz Maggiolo, Elpidio Ortega. Santo Domingo, República Dominicana, Comisión Dominicana Permanente para la Celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América, 1992.

Archeologia della scoperta colombiana. Roma, Instituto poligráfico e Zecca dello Stato, 1994.

Barril sin fondo: antropología para curiosos. Santo Domingo, Editora de Colores, 1996.

Historia, arte y cultura en las Antillas precolombinas. Marcio Veloz Maggiolo, Daniela Zanin. Ciudad Universitaria, Santo Domingo, R. D., Editora Universitaria-UASD, 1999

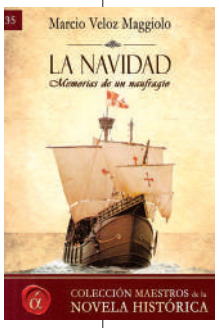
La mosca soldado. Madrid, Ediciones Siruela, 2004.



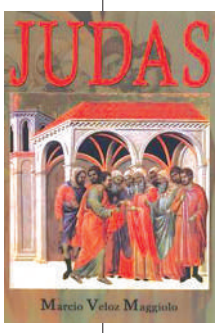
Dominican Cultures: The making of a Caribbean society (Bernardo Vega, editor). Contribuyen José del Castillo *et al.* Traducción del español por Christine Ayorinde. Princeton, Markus Wiener Publishers, 2007.

Taínos: orígenes, cultura, creencias, arte, herencia. Textos: Manuel García Arévalo et al. Santo Domingo, República Dominicana, Odebrecht, 2012.

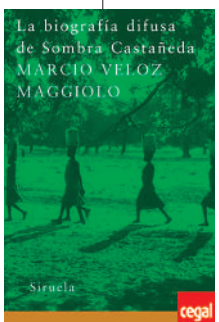
Marcio Veloz entre amigos.



Historia general del pueblo dominicano. Coordinador general, Roberto Cassá, auspiciado por Juan Bautista Vicini Lluberes; dirección de publicación, Bernardo Vega; coordinación general y editorial, José Chez Checo. Santo Domingo, Academia Dominicana de la Historia, 2016.



Indígenas e indios en el Caribe: presencia, legado y estudio. Edición y compilación Jorge Ulloa Hung y Roberto Valcárcel Rojas. Santo Domingo, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2016.



Historia de la cultura dominicana: momentos formativos. Santo Domingo, República Dominicana, CPEP, Comisión Permanente de Efemérides Patrias, 2018.

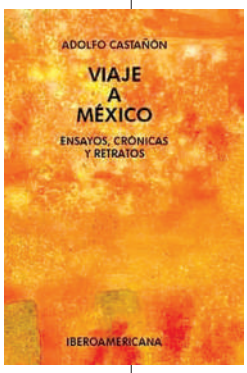
VIANCO MARTÍNEZ *

"La poesía acompaña al hombre, tanto en su luz como en su sombra"

[Entrevista a Adolfo Castañón **]

Es arqueólogo, cronista, ensayista, poeta, lector, devoto de los clásicos, editor y traductor. Hasta astrónomo es. Pero dice que su principal oficio, el que prefiere para andar con él encima y el que más le acomoda, es el de paseante. "Un paseante que va por todos lados recogiendo olores, sabores, frutos, flores, recuerdos, signos, personas".

Adolfo Castañón (Ciudad de México, 1952) es un hombre de mirada escurridiza e ideas profundas al que le gusta caminar y ver las horas pasar. Le gusta decir "como Michel de Montaigne, soy ondulante y diverso". Y le gusta decir que empezó a leer "por imitación, por desconcierto, por miedo, por codicia, por ambición y por presentimiento de algo".



Viste con tanta sobriedad que parece un ser de otro tiempo y cuenta que se hizo paseante por hambre de conocimiento y por necesidad, y traductor para parecerse a los escritores que traducía.

De su padre, que era historiador, aprendió a mirar de cerca los lugares y su historia, y de Octavio Paz, a quien conoció luego de la matanza de estudiantes en Tlatelolco de 1968, el gusto por las palabras.

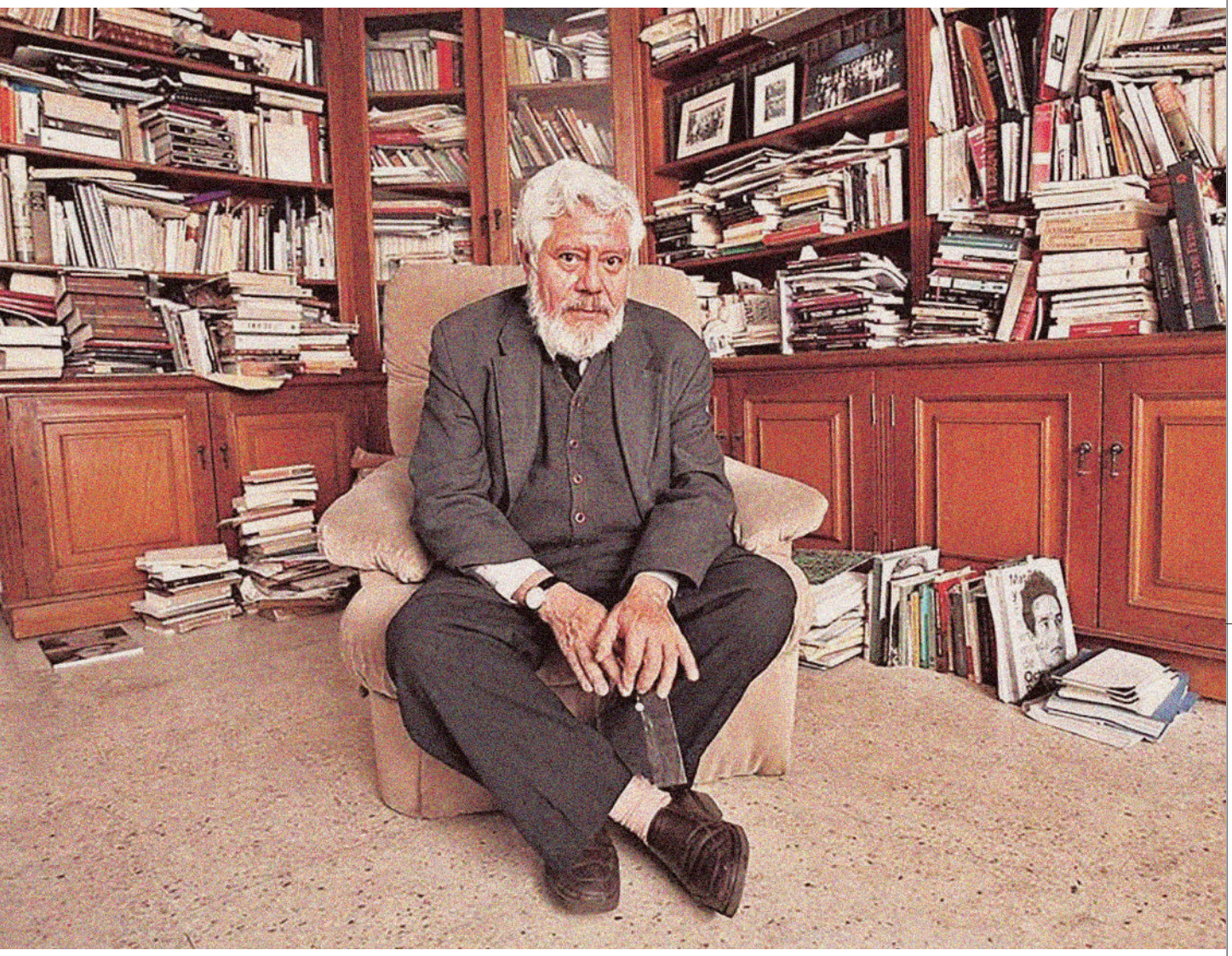
Adolfo Castañón se ha movido con soltura en un universo donde gravitan los nombres y las obras de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Carlos Monsiváis, Octavio Paz, José Luis Martínez, Carlos Fuentes, George Steiner, Jaime García Terrés y Jesús Castañón Rodríguez, que era su padre. De ellos se ha nutrido y a cada uno debe algo.

Adolfo Castañón acompañó a Octavio Paz a la Academia Sueca en 1990 a recibir el Premio Nobel de Literatura. Recuerda que trabajó con él en la última etapa de su vida. "Yo fui uno de sus lugartenientes en el sentido editorial de la palabra y fui la persona que trasladó los manuscritos del poeta a Estocolmo".

Y desde esa cercanía pudo atesorar conclusiones como esta:

** Es periodista e investigador con una vasta experiencia como cronista, reportero y entrevistador. Es autor de* Palabras ajenas: escritores extranjeros de paso por Santo Domingo *(2007).*

*** Es ensayista, crítico literario, cronista, poeta, cuentista, editor y traductor mexicano, nacido en 1952. Ha obtenido el Premio Nacional de Literatura Mazatlán y los premios Xavier Villaurrutia y Diana Moreno Toscano. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2003, el Gobierno de Francia lo designó Caballero de la Orden de las Artes y de las Letras. Ha publicado más de 30 libros en diferentes géneros literarios. Fue miembro del Consejo Editorial de las revistas* Vuelta *y* Plural, *fundadas por Octavio Paz. Actualmente está editando la correspondencia completa entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Es autor de Santo Domingo a la vista, Viaje a México, Tránsito de Octavio Paz, América sintaxis, Alfabeto de las esfinges, entre otras.*



Adolfo Castañón

"Él era muy celoso de su propia identidad literaria, poética y cultural. Era un gran maestro porque era muy exigente. Y era muy exigente porque él le tenía un gran respeto a su propio genio. Octavio Paz no era una persona que dejara que otro le corrigiera sus textos, no era una persona que confiara la suerte de un manuscrito a un agente literario".

Adolfo Castañón ha hecho suyos los lugares que ha visitado, los ha escrito y los ha descrito en textos que hoy son referentes. Ya los cronistas lo consideran un pensador. Tiene una obra ensayística de alta ponderación entre los intelectuales y sus crónicas de viajes literarios también han creado una referencia. Con más cincuenta libros publicados, siente que la literatura le ha dado una visión más aguda de la vida y le ha ayudado, según dice, "a saber morir".

¿Qué ponderación tiene de la vida y la obra de Pedro Henríquez Ureña?

— Pedro Henríquez Ureña es un emblema, un síntoma, un símbolo de la unidad de la cultura hispanoamericana. Don Pedro, igual que su hermano Max, fue ciudadano dominicano y, en cierto modo, también ciudadano mexicano. También podríamos decir, intelectualmente por lo menos, ciudadano argentino.

Él es un emblema, es un representante, es un síntoma de la unidad profunda de la cultura de Hispanoamérica.

Don Pedro nos es muy familiar, pero en realidad no sabemos muy bien cómo podemos calibrar quién era. Era un lector, un maestro, un escritor, un filólogo, un crítico literario, un crítico

de la cultura, un filósofo de la historia, un musicólogo, un etnomusicólogo, un folclorista, un lexicógrafo, un historiador y, sobre todo, un maestro.

De su obra vamos a decir que es una casa que tiene cuatro puertas, que son una, la puerta de sus propios escritos críticos y ensayísticos, la puerta de su creación literaria porque él es autor de *Cuentos de la Nana Lupe*. La puerta, que es. curiosa y azarosamente, una de las más conocidas, de la correspondencia, tanto con sus amigos como con su propia familia, y finalmente, yo diría la puerta de la cátedra y de la enseñanza.

Esta última es una puerta muy grande porque don Pedro fue el maestro de una generación de maestros, que en México es la Generación del Centenario, y tuvo como condiscípulos, discípulos, amigos, colegas, compañeros de viaje a figuras como Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Julio Torri, Manuel Toussaint y otros.

En México dejó una huella muy profunda. Él es uno de los responsables, de los facilitadores, de la Generación del Centenario y de la Generación del Ateneo. Esta casa con cuatro puertas, que es la de don Pedro Henríquez Ureña, es una casa que está en movimiento, que está en la historia, que está en desarrollo, aunque él haya muerto hace más de cincuenta años.

Las secuelas de su enseñanza todavía están ahí. Pongo un ejemplo. Él fue un investigador en el campo de algo que se llama ahora, con palabras un poco pomposas, el patrimonio inmaterial de América Latina, que es la danza. Él hizo una formalización, rastreo, investigaciones sobre danza, contradanza, danzón, mambo, cosas que en un momento dado no se tomaban en serio. Y en ese sentido, don Pedro no es una figura aislada. Don Pedro Henríquez Ureña, digamos, tiene un primo cultural, intelectual, muchos parientes culturales e intelectuales; uno de ellos, muy cercano, es el erudito y escritor cubano Fernando Ortiz, que también se ocupó de temas de música, precisamente, y de cultura y de creencias y de supersticiones.

Para decirlo en una sola palabra, es uno de los personajes en los que se sostiene la cultura hispanoamericana contemporánea moderna. Él es el autor de diversas síntesis, como es su libro Las corrientes literarias en Hispanoamérica, de diversos estudios críticos, que además de estudiar puntualmente, ya sea a Pedro Henríquez Ureña o a Sarmiento, lo que está detrás es la conciencia de que la cultura americana es una cultura de una gran magnitud, de una gran dimensión, de una gran solidez. Entonces, mi ponderación es de admiración.

¿Más allá de la huella profunda que dejó don Pedro en México, se le puede dar un lugar en la intelectualidad latinoamericana?

— Sí. Don Pedro Henríquez Ureña es uno de los enciclopedistas americanos, junto con Lezama Lima, Alfonso Reyes, Borges, antes Andrés Bello, Rufino José Cuervo. Él tiene un lugar en esa avenida enciclopédica del conocimiento americano, de la gnosis americana que diría José Lezama Lima. Tiene, además, discípulos. Don Pedro fue maestro, pero maestro de verdad. Don Pedro se muere de un infarto tomando el tren para llegar a su clase en La Plata y lo estaban esperando en esa clase unos niñitos de secundaria, que ahora algunos de ellos destacaron, como puede ser, por ejemplo, Saúl Yurkievich, o el escritor Juan José Saer.

Ahí entramos en una dimensión, en un terreno que tiene que ver con el de la figura del maestro en América Latina, que es una figura que por una parte tiene un gran predicamento, importancia, pero, por otro lado, en la praxis también vemos que el maestro es maltratado, humillado, postergado, recluido, subasalariado, porque América Latina es un continente enfermo de falta de confianza en sí mismo. Eso se refleja en aquellos que transmiten el conocimiento. El que transmite un conocimiento latinoamericano, a veces, lo prestigiamos, ennoblecemos, consentimos y apapachamos, y a veces, lo despreciamos, lo humillamos fuera de la casa.

¿Don Pedro es un olvidado?

— Sí, como es olvidada la cultura latinoamericana por los latinoamericanos mismos. A veces la cultura latinoamericana tiene más vigencia en Alemania, Suecia, Finlandia y Noruega que en América Latina.

Esa actualidad de la cultura latinoamericana en Europa es una desactualidad de la cultura latinoamericana en América Latina. En ese contexto, don Pedro Henríquez Ureña es un olvidado y es un recordado, y es un emblema de América Latina para lo bueno y para lo malo.

Ese es un síntoma de la relación de América Latina consigo misma. Un poco de nuestra propia orfandad y nuestro propio desamparo ante nosotros mismos. Somos quizás, como diría el dicho, "candiles de la calle y oscuridades en nuestras casas".

Quizás el gran mérito de don Pedro Henríquez Ureña es, precisamente, el haber sido candil de su propia casa.

Cuando usted empezó a buscar un camino en el arte y la literatura, ¿qué influencias tuvo y qué peso tuvo su papá, el historiador Jesús Castañón Rodríguez?

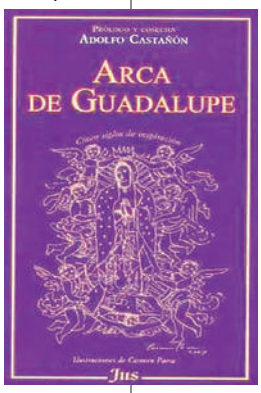
— Yo te respondería de la siguiente manera. Primero, un saludable no sé. Segundo, su pregunta presupone un grado de autoconciencia que a lo mejor el joven, adolescente y niño no tenía.

Yo empecé a leer un poco por imitación, por desconcierto, por miedo, por codicia, por ambición, por presentimiento de algo, y en el camino me fui encontrando de pronto con que dentro de todo aquello, que era más o menos azaroso y caótico, podía haber un ánimo de regreso a la propia casa, a la propia plenitud, infancia, Edén no perdido, pero quizás un poquito soterrado.

Yo tengo 56 años, empecé a leer relativamente joven. Soy hijo de una persona que fue muy ilustrada o educada, don Jesús Castañón Rodríguez. He tenido la fortuna de tener maestros justamente como Octavio Paz, muy conocido, como José Luis Martínez, menos conocido y que fue uno de los discípulos predilectos de don Alfonso Reyes. Gracias a él, precisamente, se rescató, se reeditó la correspondencia de Pedro Henríquez Ureña.

Tuve la fortuna, también, de tener maestros como Jaime García Terrés, y en el extranjero, a distancia, porque lo he conocido, lo he traducido y he escrito sobre él, como Georges Steiner. Creo que, en ese sentido, por las circunstancias de mi biografía, se me dio la posibilidad, como si fuera yo un niño consentido de la humanidad, mi Principito, de tener un maestro de esgrima, que fue Octavio Paz, un maestro de atletismo, que fue José Luís Martínez, un maestro de poética, que fue don Jaime García Terrés, un maestro de historia, que fue Jesús Castañón Rodríguez, un maestro de lenguas y literatura comparada como es George Steiner, y dos maestros de escrituras espontáneas como Carlos Monsiváis y Carlos Fuentes.

Pero creo que mi mayor fortuna es haberme dado cuenta de que tenía yo estos maestros y esta fortuna de darse cuenta de que yo tenía esos maestros es lo que yo quisiera transmitir en esta entrevista.



Muchas veces tenemos el tesoro debajo de la silla en la que estamos sentados, estamos parados en un pozo de petróleo y no nos damos cuenta de que lo tenemos. A lo mejor estamos buscando el gran maestro por allá y lo tenemos a la vuelta de la esquina, disfrazado de conserje o disfrazado de una persona modesta.

¿Cómo ha evolucionado su comportamiento de lector a través de los años? ¿Usted empezó leyendo los clásicos?

— Ah, es una buena pregunta. Yo empecé leyendo dibujos animados y oyendo cuentos que me recontaban mis padres. Mi padre siempre me sugería que leyera los clásicos. Realmente los empecé a leer tarde, pero una de mis primeras experiencias con la lectura tuvo que ver con mi descubrimiento de la arqueología.

A mí me atraía mucho, me hechizaba el pasado remoto, me fascinaba Troya, aunque no hubiese leído más que una sinopsis de la Ilíada. Me fascinaba la vida, la biografía de Arthur Schliemann, que fue el descubridor de Troya, o de Howard Carter, el descubridor de las pirámides de Egipto y de las momias, o Thompson, el descubridor de las ruinas mayas.

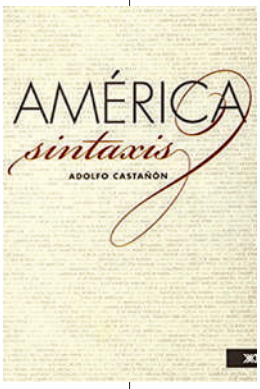
Mi primera intención literaria y cultural fue desarrollada en torno al misterio y la memoria de las ruinas. En 1973, cuando yo tenía 21 años, con el producto de mi primer libro, fui a hacer un largo viaje con boleto solo de ida a Grecia, Israel, Turquía, Francia, Italia. Fui con mis propios medios, como *hippie*, pidiendo

aventón. El móvil de ese viaje era comprobar si, en efecto, aquello existía. Las ruinas griegas; el templo de Palas Atenea, en Atenas; el templo de Apolo, en Atenas; Olimpia, los templos, el estadio, las columnas que quedan de Olimpia.

Cuando vi que eso existía, me embargó una enorme felicidad y una inquietante sensación de responsabilidad. Cuando toqué las paredes del muro de Salomón me pareció maravilloso, pero también me pareció terrible, tremendo.

Todo eso fueron detonadores de una vocación de curiosidad, de tratar de medir qué es lo que estaba pasando sin mayor propósito de proselitismo o *campañismo* evangelizador.

Quizás eso está relacionado con una vocación también de la que hablo poco, pero que tiene que ver con una vocación de arte o llamado a la filosofía o por la filosofía, de la búsqueda de la verdad o del presentimiento de que puede haber algo llamado verdad.



¿Qué le mostraron aquellas piedras antiguas, aquellas viejas ciudades, aquel pasado?

— Yo sentí que Grecia es un país enormemente hospitalario. Me mostraron apertura, me mostraron armonía y quizás también una lección de que era posible levantar un templo en medio del desierto. Eso es una lección más bien poética.

En este libro, *Un viaje a México*, recuerdo un pasaje al inicio que, viajando por Grecia a pie como *hippie*, como peatón, como gente que pide un rai, un aventón, me encontré con los campesinos griegos. Cuando oían que yo era mexicano —yo no hablaba griego—, inmediatamente asociaban a México a la cultura del cine y a la cultura política, a la historia y me decían Pancho Villa, Emiliano Zapata y con una gran sonrisa hospitalaria me ofrecían el pan.

Esto también contribuyó a hacerme sentir como si estuviera yo en casa, a pesar de la dificultad del idioma. También me sucedió algo parecido en Israel, adonde fui a dar en ese mismo viaje, en el marco de la guerra de Yom Kippur, y fraternicé con los hebreos, con los judíos, pero también con los trabajadores palestinos, que eran como los braceros que laboraban en torno a los kibutz allá.

Sentí que México es un espacio que suscitaba simpatía, por la misma razón que puede suscitar simpatía Polonia, que es un apéndice o es visto como un pequeño país anexo a Rusia y a la Unión Soviética, como el pequeño enano o como el guerrero pequeño junto al gigante norteamericano, un pequeño batallador.

¿Hoy, en el otoño de su vida, sigue leyendo a los clásicos?

— Sobre todo, más que otros, curiosamente. No sé qué entiende usted por clásico, pero, por ejemplo, clásico es François Villon, el poeta francés del Renacimiento.

¿Qué entiende usted por clásico?

— Los clásicos son aquellos libros que nos han sido transmitidos en la clase. Esa es la primera acepción. O también aquellos textos que nos han sido transmitidos a lo largo de la historia y que han sido leídos y releídos una y otra vez. Entonces, un clásico es un libro que ha sido atacado, seducido, comentado muchas veces.

Un clásico es el poema del Mío Cid, un clásico es Jorge Manrique, un clásico es Quevedo, un clásico es Góngora, y son Horacio y son Píndaro y son los latinos. En fin, hay una gran diversidad.

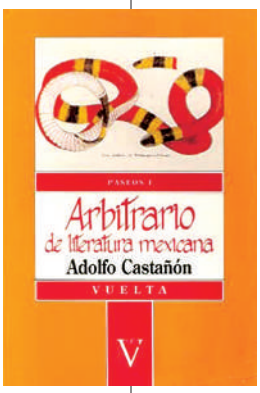
Son clásicos, primero por su calidad en sí, pero también por la forma en que la humanidad los ha adoptado. Y en ese sentido, regresando a América Latina y a nuestra cultura americana, creo que nuestros clásicos americanos, como pueden ser el Popol Vuh, Sor Juana Inés de la Cruz, el Lunarejo, el Inca Garcilaso, los más modernos, Octavio Paz, Borges, Lezama Lima, Rulfo, lo son, no solo por su calidad literaria intrínseca, sino también por su capacidad de suscitar el entusiasmo de los lectores.

En cierto modo, al leer a los clásicos, al leer usted a François Villon, no está leyendo nada más a

François Villon, está leyendo al poeta Malraux, que fue el primero que recopiló los textos de Villon y los ordenó y les puso títulos; está leyendo también a Théofile Gautier, que después de pasar el purgatorio del enciclopedismo y la ilustración, redescubre a Villon como poeta marginal y reinventa la figura del poeta puro, como poeta marginal; a través de la figura de Villon está leyendo a Baudelaire, que también adoptó a Villon, está leyendo a Rubén Darío, está leyendo a Alfonso Reyes.

A través de un clásico lo que estamos tocando son distintas generaciones, distintas voces, distintas fibras de la humanidad que nos concierne.

También hay clásicos en Asia, también hay clásicos en África. Pero lo que hace al clásico es, yo creo, una consideración de orden antropológico, que es la calidad del clan o de la tribu, que es capaz de suscitar Homero a lo largo de la historia.



Ha perdido mucho peso la poesía en el ámbito general de las letras. ¿Es un problema del mercado editorial o se debe a causas más profundas?

— Primero, tendría yo que conceder que la poesía puede perder peso porque a lo mejor nunca lo ha tenido o lo tiene y las obras del espíritu, como diría Pascal, no son calculables en función de las obras del cuerpo y de la materia. Entonces, en ese sentido, hay que comparar lo comparable, y a lo mejor la poesía, el sentimiento religioso, la belleza, están en una dimensión distinta del universo circunstancial. Primero, habría que concederle validez o consistencia a su pregunta.

Concediéndosela, podría haber una lectura tecnológica pensando que los medios de comunicación masiva, específicamente el cine y la televisión, le dan mayor énfasis y acento a la narración que a la poesía. Eso sería una explicación.

Otra explicación tendría que ver —y eso es algo más complejo y quizás, hasta más pesimista— con lo siguiente. La humanidad nació hablando al mismo tiempo cinco mil lenguas en el pasado remoto, pero por la fuerza de la tecnología, la uniformización, el colonialismo, la tecnología, por lo que se quiera, esas cinco mil lenguas se han reducido a dos mil. Dentro de esas dos mil, la riqueza de cada una también se ha ido reduciendo. El estudiante medio actual tiene menos bagaje referencial, léxico y sintáctico que el estudiante de hace un siglo, aunque hay más estudiantes.

Esto quizás tiene que ver con una comprobación o un atisbo pesimista, en el sentido de que el hombre que conquistó la palabra, que le dio nombre a cada uno de los objetos de la naturaleza y el mundo, es el mismo hombre que va a ir olvidando la palabra y va a ir borrando las huellas de la palabra.

La poesía va acompañando al hombre, tanto en su luz como en su sombra, en su elocuencia como en su silencio. Los poetas son los testigos de eso. Los que sepan decir esto, los que sepan decir la experiencia, serán, son, los verdaderos poetas, los que sepan decir esta experiencia de la falla de la palabra, de la pérdida de la palabra.

La Segunda Guerra Mundial puso a prueba la cultura humanística terriblemente porque los gerentes de los campamentos nazis en la mañana operaban los crematorios y en la tarde oían música clásica, como dice Georges Steiner.

La Segunda Guerra Mundial no solo fue un episodio importante en la historia del siglo XX, sino que fue un episodio importante, por el Holocausto, en la historia de la humanidad, porque en ese momento la humanidad se ve a sí misma ante este espejo bárbaro y cruel que es el de la realidad de los campos, del Holocausto, de la destrucción masiva, que no terminó ahí, sino que podemos decir que quizás empezó ahí. O sea, que todavía estamos en esa novela.

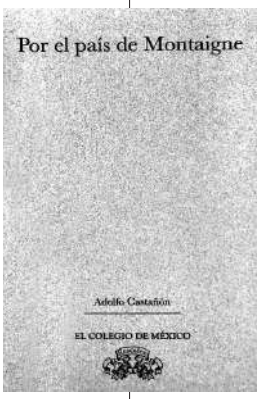
¿La poesía ha cambiado mucho como lenguaje?

— Yo diría que cada poética nace en unas coordenadas de espacio-tiempo específicas. Digamos que la poesía y la poética del siglo XVI en Francia no son las mismas que la poesía y la poética del siglo XVI en Japón.

¿Cómo ha evolucionado el ensayo como género y qué condiciones han impedido que tenga el repunte de otros géneros, como la novela y la poesía?

— Yo creo que el ensayo es consustancial a la literatura. El ensayo lo inventó Michel de Montaigne en el siglo XV, XVI, pero venía de antes. Antes de llamarse ensayo se llamó carta, se llamó oratoria forense, se llamó discurso, se llamó diálogo platónico, se llamó homilía, se llamó conversación, se llamó cuento también, se llamó poesía.

En la época moderna, sobre todo a partir del siglo XIX, el ensayo se fija, se cristaliza en una misión, llamémosla universitaria, académica, escolástica, y entonces, hay una idea de que, así como había poesía pura, habría una especie de ensayo puro, no contaminado de literatura, que sería pura idea, pura asociación conceptual. Pero el ensayo no es eso. El ensayo es, precisamente la mezcla de todo, de la poesía, de la narrativa y de los discursos de la filosofía.



En el ensayo cabe el discurso de la ciencia, el discurso de la filosofía, el discurso de la poesía, el discurso del teatro, el discurso de la fotografía. El ensayo es una forma abierta porque es una no forma.

En ese contexto, también hay que ver una coordenada de espacio-tiempo muy particular, desde dónde se escribe y qué se escribe. No es lo mismo el ensayo que practicó Montaigne que el que practicó Bacon, que el que practicaron los románticos de Alemania o los filósofos alemanes, Schopenhauer, entre otros. No es tampoco lo mismo la expresión ensayística italiana.

En fin, hay una gran diversidad y, en este momento, yo diría que una gran riqueza. El ensayo se confunde con el periodismo, se confunde con la conversación y, en ese sentido, el ensayo es transparente. Está ahí pero no lo vemos.

Dice Alfonso Reyes que el ensayo es el "Centauro de los Géneros". Esa es una expresión muy bonita, pero qué quiere decir. Centauro es un híbrido monstruoso con torso de hombre y cuerpo ecuestre, de caballo.

El centauro sería el producto del acoplamiento de un ser humano y un caballo o una yegua. Esto tiene que ver con la figura del bestialismo y de la promiscuidad y del íncubo súcubo y tiene que ver con lo demoníaco. Entonces, el ensayo es una expresión que está en las fronteras de lo humano.

Quizás eso explica una de las características de la literatura contemporánea, que es la tendencia hacia la brevedad. Hay un libro que se publicó hace unos veinte años, de Italo Calvino —*Las seis propuestas para el nuevo milenio*— donde nos decía que la literatura tiene que ser concisa, leve, ligera, divertida. Todas esas cosas tienen que ver con la cultura del hombre contemporáneo, que tiene prisa y que tiene una dificultad de concentrarse y de quedarse amarrado a un mismo espacio-tiempo textual durante mucho tiempo, durante un lapso de tiempo considerable.

Creo que la narrativa, la novela, el cuento están en la historia, forman parte de la sociedad y, de alguna manera, la reflejan y reflejan esos valores de prisa, de consumo instantáneo, de rentabilidad inmediata. Uno quiere leer algo para aprender y ya la idea del esparcimiento culto queda para la televisión, para los programas de cine, para un tipo de literatura narrativa muy llena de truculencia, de sangre en la gran mayoría de los casos. Aunque hay para todo. Nunca se habían publicado tantos libros como ahora, nunca se habían publicado tantas revistas, nunca había habido tanta diversidad de géneros publicados en libro, en prensa o transmitidos a través de la red.

¿La presión del medio está influyendo en cambiar el oficio de contar historias?

— Sí, por supuesto. Un pez está en la pecera y no puede ser ajeno al agua que está en la pecera.

¿Qué le hizo detenerse en Michel de Montaigne?

— Su ambigüedad. Me reconocí en su ambigüedad. Su inquietud, su intermitencia, su inconstancia, su variedad. Como él dice, soy ondulante y diverso. Su complejidad, su barroquismo, su encarnizada voluntad de autorretratarse. Y su voluntad de diálogo hacia atrás porque la mitad de la obra de Michel de Montaigne no es de él, es transmisión de clásicos, es decir, textos de Plutarco, de Cicerón, de Tito Livio. Pero también de la

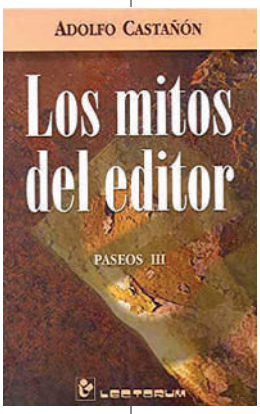
historia contemporánea, como fueron las *Crónicas* de Gómara, porque Montaigne fue uno de los primeros que se asomó o que tuvo conciencia de que algo como América estaba surgiendo en el horizonte y que eso iba a evolucionar los parámetros de la cultura europea.

Todo eso me atrajo hacia la lectura de Montaigne. Como usted lo ha recordado, soy autor de un libro sobre Michel de Montaigne, que creo que ha tenido muy buena suerte, sobre todo porque es un libro que reúne mucha información a propósito de Montaigne, además de mi propia lectura.

Reyes también fue un lector de Montaigne y, como diría el maestro Alejandro Rossi, toda persona bien nacida, pues, ha leído a Montaigne.

¿Montaigne fue una fuente para traer a este lado del tiempo los saberes del pasado?

— Sí. Como digo yo en uno de los ensayos del libro, él es el más antiguo de los escritores modernos y el más moderno de los escritores antiguos.



¿No ha nacido un nuevo Montaigne?

— Quizás sí y no lo hemos sabido reconocer. Quizás algunos escritores ingleses, quizás también algunos escritores hispanoamericanos. A lo mejor un nuevo Montaigne se llama Borges o Lezama.

¿De qué tamaño es el vacío que dejó Octavio Paz en el México que piensa y en el México que escribe?

— Es un vacío del tamaño de México. Y México es un país que es más grande que su tamaño porque México no termina en México, sino que tiene comunidades en Estados Unidos, comunidades imaginarias que se identifican con lo mexicano fuera de México. Entonces, el vacío que dejó Octavio Paz en México es mayor que México y es equivalente a la presencia de la cultura mexicana en el ámbito regional y en el ámbito mundial.

Estamos a diez años del fallecimiento de Octavio Paz y yo creo que todavía no nos hemos dado cuenta de la dimensión de ese vacío, por lo menos en México. Todavía estamos demasiado pegados a su impronta para bien y para mal. Nos hace falta más distancia para ponderar ese vacío, que es un vacío extramexicano y transnacional, por lo menos a nivel latinoamericano.

Usted ha dicho varias veces que hace falta redimensionar la figura y la obra de Paz. ¿Significa que, a pesar de recibir el Premio Nobel y de que sus obras no cesan de publicarse, no ha sido valorado en su justa dimensión?

— Sí, sí, por supuesto. Y no tiene que ver con los premios, tiene que ver con otra cosa. Tiene que ver con el reconocimiento de ver o de saber qué fue lo que le hizo Paz a la prosa, a la poesía y al pensamiento hispanoamericano.

Yo creo que Paz es una figura clave en la cual llegaron distintos afluentes y él los supo organizar. A lo mejor le damos demasiada importancia a su perfección analítica sobre la cultura mexicana y no le damos suficiente importancia a su percepción sobre el arte o sobre la historia en general, o a lo mejor no nos hemos fijado muy bien en la prosodia, en el estilo de Paz, que yo creo que es un estilo muy innovador, muy moderno por su condensación, por su rapidez, por su información.

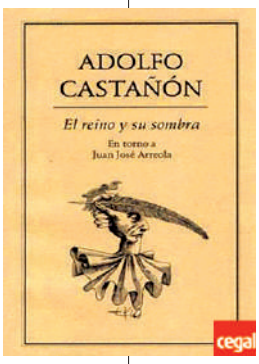
Quienes hemos estado cerca de Octavio Paz tenemos que estar atendiendo las pequeñas solicitudes de que es el aniversario y vamos a dar una conferencia. Pero quizás eso nos distrae de calibrar su verdadera dimensión, por ejemplo, en el ámbito de la percepción del mundo contemporáneo.

Creo que Paz es una persona que, como muy pocas, pudo ver o supo ver como en el mundo contemporáneo era apremiante, urgente, como de terapia intensiva, la necesidad del arte y la poesía para que la humanidad no perdiera el ancla en la humanidad. Digamos que esa es una de las vertientes en las que se podría explorar la vigencia del pensamiento y el sentimiento de Octavio Paz, más allá de banderías y más allá de banners y letreritos.

¿Cómo nació y se hizo cercana su relación con Octavio Paz?

— No se puede en una conversación condensar todo eso. Simplemente diré que yo conocí a Paz en 1975 cuando tenía 23 años y Paz tenía 61 años porque había nacido en el 14. Mi padre tenía 59, 60.

Yo reconozco en Octavio Paz una figura con la que pude dialogar, gracias a que tenía yo un padre que había sido contemporáneo de él y eso me acercó mucho a él. Aparte de eso, trabajé con él y fuimos amigos al final. Digamos que yo fui uno de sus lugartenientes en el sentido editorial de la palabra. Por eso tuve que trasladar los manuscritos de Octavio Paz a Estocolmo. Había una relación de trabajo o de fraternidad en torno a una cierta causa y eso me hizo conocerlo en *Viaje a México* con una cierta cercanía y tener una posibilidad de diálogo con él, de humanizarlo, de verlo más en el lado de los hombres que en el lado de las ideas y de los discursos.



¿Cómo era Paz en persona?

— Él era muy celoso de su propia identidad literaria, poética y cultural. Era un gran maestro porque era muy exigente. Y era muy exigente porque él le tenía un gran respeto a su propio genio. Octavio Paz no era una persona que dejara que otro le corrigiera sus textos, no era una persona que confiara la suerte de un manuscrito a un agente literario, no era una persona que, como un político, por ejemplo, que permite que otro le pase una tarjetita dándole una sinopsis de este o aquel libro.

Pero también era muy generoso con las personas que tenía cerca, fueran o no importantes. Yo siento que esa generosidad, en cierto modo, era un desarrollo o una réplica de su gran curiosidad. Paz estaba muy al corriente, no de todo, porque es imposible estar al corriente de todo, pero de mucho. Estaba al corriente del joven poeta que estaba publicando cositas, le identificaba y le mandaba un saludo. Pero también estaba al corriente de cosas de la ciencia, de los intríngulis políticos.

En ese sentido, era un hombre muy completo. Paz trabajó mucho tiempo en una embajada, en el servicio diplomático. Yo no he sido diplomático, pero he tratado con los diplomáticos, y puedo decir que los diplomáticos tienen la característica de tener que valerse por sí mismos fuera de su país para lo importante y para lo no importante.

En ese sentido, Paz tenía esa escuela del señor que llevaba su propia cuenta de banco, que llevaba sus propios pendientes prácticos, muy él y que era el señor de su casa y, por supuesto, si su casa eran sus palabras, también era el señor de su gramática y el señor de sus propios libros.

¿Cómo se llevaba Octavio Paz con los políticos de su tiempo?

— Hubo distintos políticos, distintas épocas políticas y distintas edades de Octavio Paz. Entonces debe haber habido distintas estaciones en la respuesta a esta pregunta. Vamos a decir que debe haber habido una primavera, que tiene que ver con el momento en que los políticos mexicanos están en los años 30, más hacia la izquierda, un verano de descontento que hace crisis en el 68, un invierno con los políticos que tienen una tentación autoritaria en ese 68.

Él había sido amigo de muchos de esos personajes de la política y tenía que llevar con pinzas esas relaciones. Eso quiere decir que las tenía que trabajar con mucho pulso, con mucho, con mucho tiento, con mucho cálculo también, con mucha diplomacia. Pero también con mucha firmeza porque la prudencia no solo es ser cauteloso, también es ser audaz en el momento oportuno.

Y Paz fue audaz en el momento oportuno cuando el 2 de octubre, el 3 de octubre renuncia a la embajada de México, pone una raya y dice *hasta aquí, esto no, no quiero que haya sangre en las plazas de México, sangre inocente*.

Ahí vemos que la prudencia de Octavio Paz tenía su lado de mansedumbre, de paciencia, pero también podía tener su lado de audacia o de arrojo porque no hubo muchos que siguieran a Paz. También no era fácil.

Eso nos habla de una persona valiente, valerosa, íntegra y con una conciencia del valor moral del ser humano en ciertos momentos.

Paz le tenía fobia al autoritarismo.

— Paz en los años 50 es uno de los primeros que lee los documentos de un historiador y escritor francés, David Rousset, que es uno de los primeros que habla de los campos de exterminación en la Unión Soviética. Él da a la publicidad ese texto de Rousset en la revista Sur y a partir de ahí tiene una gran distancia hacia las posiciones autoritarias.

¿Qué más puede decir de su renuncia del servicio exterior?

— Hubo un movimiento estudiantil en 1968 y hubo una masacre de civiles, estudiantes y profesores en la plaza de Tlatelolco que todavía no se sabe bien cómo estuvo aquello. Era presidente el licenciado Gustavo Díaz Ordaz, y secretario de Gobernación el licenciado Luis Echevarría Álvarez, que acaba de ser absuelto del cargo de genocidio por esa causa.

Paz, cuando se da este hecho, renuncia a su puesto diplomático en la India, donde era embajador. Fue una forma de manifestarse en momentos previos a las Olimpíadas de México 68. Fue un hecho muy sonado y valeroso. Insisto en la palabra valiente, valentía, valor. En francés, valor se dice courage, un hombre que tiene coraje, que tiene ánimo, que tiene fuerza, que tiene vigor, como un héroe de viejo o como un héroe de la Independencia, que también tuvieron valor para decir hasta aquí.

¿Qué otros intelectuales había en el Gobierno que masacró a los estudiantes?

— El secretario de Educación Pública era Agustín Yáñez, que era un gran escritor. El director de Bellas Artes era José Luis Martínez, que es un maestro mío y fue amigo de Paz, también fue un gran escritor. Había muchos.

Que conste que él fue el único que se pudo dar ese lujo de hacer ese acto, de renunciar. Nadie más.

¿Qué hay que decir de ese acto fundacional que fue la Revolución mexicana, de sus luces y sus sombras, y de su gloria y sus miserias, hoy que cumple sus primeros cien años?

— Hay que decir que esa Revolución mexicana que se inició en 1910 y que se disputa cuándo concluyó, es, fue, obviamente muy importante para México, dado que de ahí vino el Partido Revolucionario Institucional, que le dio a México setenta años de bienestar social. Pero no solamente fue importante para México, sino que fue importante para los movimientos sociales en toda América Latina.

Creo que coincidió con una idea de la responsabilidad social del Estado hacia la sociedad o de la necesidad que tenía la sociedad de tener un Estado que pudiese ser un Estado guía, un Estado rector.

La Revolución mexicana no sólo fue un movimiento implosivo hacia adentro de México, que revolucionó estamentos, clases sociales y continuó los procesos de urbanización e industrialización que se habían empezado a dar desde el porfirismo, sino en cierto modo fue un movimiento hacia fuera de México, que tuvo ecos, resonancias, buscó tenerlos, tener interlocutores en toda América Latina.

En el centro de México, en el primer cuadro de lo que llamamos el Centro Histórico de México, las calles se llaman Argentina, Guatemala, Cuba, Plaza de Santo Domingo, Chile. Es decir, América Latina forma parte de la realidad cotidiana del México que inventó la Revolución mexicana.

En cierto modo, el proyecto de la Revolución mexicana es un proyecto que se quiso iberoamericano o hispanoamericano. No en balde uno de los emblemas de la cultura de la Revolución mexicana es el filósofo pensador José Vasconcelos, que fue maestro de Octavio Paz y amigo de Alfonso Reyes, que precisamente tenía este discurso en torno a la idea que venía de antes, obviamente, de la cultura latinoamericana como un todo, y ahí regresamos de nuevo a las lecciones de Pedro Henríquez Ureña.

Esas fueron las luces de la Revolución. ¿Cuáles fueron las sombras?

— Una de las sombras más conspicuas yo creo que tiene que ver con el autoritarismo, es decir, con la dureza de un régimen que quiere silenciar a los adversarios. Eso hace crisis en el 68. El Gobierno de la Revolución mexicana al que renuncia Octavio Paz, dirigido por el licenciado Gustavo Díaz Ordaz, es un gobierno que se dice heredero de la Revolución mexicana.

Otra de las sombras podría ser el crecimiento excesivo del Estado. El Estado es o debe ser el Estado benefactor para todo. No sólo proveer la escolaridad, los hospitales, el seguro, o sea un Estado pandémico, *sovietizante*. Eso sería un Estado excesivo, un Estado inmoderado, un Estado en perpetuo crecimiento. Esa sería otra de sus sombras.

En términos morales, el desamparo del ciudadano como un ser libre que no tiene un papá Estado y que puede juzgar y enjuiciar las cosas por sí mismo, es decir, que puede vivir al margen de las instituciones.

Este poder se fracturó a finales de los años 90. Paz todavía lo vio, y este modelo de país hegemónico del PRI que duró, yo no diría setenta años, es una cuenta demasiado larga, diría sesenta. El Gobierno del PRI se fracturó, no cuando gana el PAN la presidencia, sino unos años antes, cuando gana el PRD la gobernatura del Distrito Federal. A partir de ahí estamos en México en una dimensión trifásica donde podemos decir que hay tres países, el país del PAN, el país del PRI y el país del PRD y un cuarto país, que es el país de los abstencionistas y de los que no quieren saber nada de los otros tres.

Dicen que México se rompió en la plaza de Tlatelolco.

— Yo pienso que el cántaro roto que diría Octavio Paz ya estaba roto desde antes. Aunque ahí, en Tlatelolco, se tomó conciencia. Tlatelolco no fue el único movimiento. Hubo antes otros movimientos y otras represiones, como lo saben bien Monsiváis y Poniatowska y lo han documentado, el movimiento de los médicos, el movimiento de los ferrocarrileros, el movimiento de los campesinos de Rubén Jaramillo.

Había una expresión de autoritarismo previa antes. Incluso hubo una guerra religiosa en los años 20.

Yo creo que, en el 68, el 2 de octubre, lo que se rompió fue la transparencia o la idea de que México era el país ideal o era la "región más transparente" en un sentido imaginario, benévolo, México, el país sin fronteras, el país donde no hay problemas, el país que emblematiza el sueño americano benigno, el Dorado criollo. Eso se rompió en el 68.

Pero también se rompió en otra fecha, que no tiene que ver con la dimensión que es el 85, que es cuando viene un temblor de tierra y tira muchos edificios que se cayeron porque estaban mal construidos y lo que estaba detrás de la mala construcción era la corrupción y eran los negocios y esa fue también otra herida para México.

¿Por qué usted se hizo traductor, por necesidad vital, por oficio o por qué?

— Por gusto, por atracción, por seducción, por imantación, por magnetismo, por deseo de parecerme a los que traducía. Por razones inexplicables traduje la obra de teatro de Pierre Klossowski Roberte, esta noche antes que Juan García Ponce, pero debido a Juan García Ponce.

Traduje más adelante el libro de Georges Steiner *Después de Babel*. He traducido el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Juan Jacobo Rousseau, he traducido un libro sobre Espinoza que trae la *Ética* de Spinoza metida aquí adentro; he traducido un libro sobre enciclopedias y diccionarios de Alain Rey; he traducido y adaptado *Itinerario de una disidencia*, de Louis Panabière, un libro sobre Jorge Cuesta.

También he traducido del chicano al español las memorias de López Reies Tijerina, un dirigente chicano; he traducido *Lamento de María la Parda*, de Gil Vicente, escritor portugués muy querible y querido; he traducido a Thomas de Quincey, algunos fragmentos de Michel de Montaigne en *Fragmentos para mi mismo*.

Todo esto ha sido un poco por atracción, imantación y una voluntad de traer a nuestra mesa mexicana o hispanoamericana distintos textos.

He traducido de Paul Ricoeur el libro con las conferencias sobre el psicoanálisis. Ahora estoy traduciendo este otro libro, *Amor y justicia* del mismo autor. He traducido el último libro de Roland Barthes, que se llama *Diario de duelo*.

La traducción para mí es un arte importante que, en cierto modo, aunque esto cause un cierto escándalo, yo diría que la traducción es el arte más delicado de todas las artes literarias. Y que la cúspide del arte literario tiene que ver con la traducción.

¿Cuáles son las claves principales de una buena traducción?

— Conocimiento del terreno al que se llega, conocimiento del terreno del que se sale, sensibilidad, información y una inquietud infatigable de pensar que la cosa pudo haber sido de otra manera.

La obra pierde, cuando se traduce, en musicalidad y en expresión rítmica. ¿Es el mayor riesgo?

— No. En cierto modo, la traducción es imposible. Es posible y no es posible. La traducción de una obra no es esa obra. La adaptación de una novela al cine no es esa novela. La traducción es un ente autónomo. Entonces, necesariamente pierde y necesariamente gana.

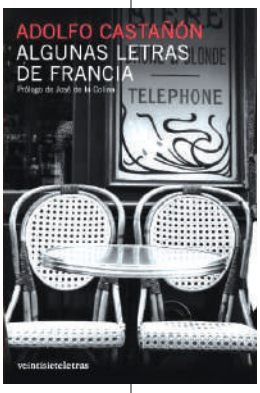
Yo creo que mi religión profunda es el estoicismo. Los estoicos pensamos que el sentimiento no es lo mismo que el pensamiento, que el pensamiento no es lo mismo que la creencia, que la creencia no es lo mismo que la intención, que la intención no es la misma que el acto, que el acto no es lo mismo que el recuerdo del acto, que el recuerdo del acto no es lo mismo que la interpretación del acto.

Entonces, creo que son entidades separadas pero que están muy pegadas, pero que hay que tratar de que no se pierda y no se gane demasiado. En cierto modo, la traducción, el arte de la traducción —y por eso me parece importante en términos epistemológicos o filosóficos— es un arte, en última instancia de juicio, que se queda y que no se queda.

Cuando san Jerónimo traduce la Biblia de los manuscritos griegos coptos para llevarla al latín, está estableciendo un canon de lo que se queda y de lo que no se queda. Ese establecimiento del canon tiene que ver con un juicio, y el juicio creo que es lo más importante en este arte de la traducción, que tiene que estar consciente de que se pierde y se gana, se gana perdiendo.

Porque también una traducción arroja luz sobre el original, pero ese es otro tema. Gracias a la traducción hay figuras literarias como Ezra Pound, como James Joyce, como Alfonso Reyes, como Borges.

Yo creo que la traducción es el gran paisaje contra el cual está recontándose la historia de las ideas y de los sentimientos.



¿Es distinto traducir poesía que traducir prosa?

— Sí, a menos que sea prosa poética. Sí, sí, es distinto.

¿Qué le falta por escribir?

— Como decía François Villon, mi testamento, mis memorias. Tengo muchos libros en proceso editorial.

¿Qué temas?

— Uno es un libro venezolano que se titula *Venezuela entrevista*, que va a publicar El Otro El Mismo en Mérida. Otro es un libro que está por salir o ya salió en Madrid, en una pequeña editorial sobre letras francesas, que se llama *Algunas letras de Francia*. Otro es un libro de ensayos que se titula *El alfabeto de las esfinges*, que va a publicar la UNAM. Otro es una reedición ampliada de este libro *Grano de sal*, que es un libro de cocina. Esos son los libros de Adolfo Castañón que tengo en prensa.

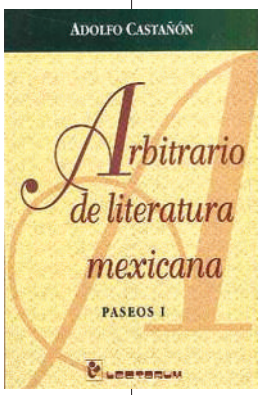
Tengo otros libros también en prensa que no son estrictamente de Adolfo Castañón, como un epistolario mexicano de Alfonso Reyes. Esos son los que están en prensa. Los que están en el escritorio, de los que puedo hablar, tengo un libro de poemas, que todavía no va a la prensa.

¿Y qué hay de sus memorias o su testamento?

— François Villon es conocido porque tiene un testamento, que es un testamento, llamémosle así, burlesco, que es una forma muy usada en la Edad Media. Por ejemplo, hay otro poeta que no es francés, un poeta muy importante para mí, que es Gil Vicente, del cual yo he traducido algo que se llama *El lamento de María la Parda.*

¿Y qué es un testamento? Un testamento es un género literario que en la Edad Media un poco colindaba con el teatro y un poco con la novela.

Lo que he estado haciendo recientemente que no he estado recogiendo en libros son como capítulos de algo como memorias, testimonios, crónicas, registros de las cosas que he vivido, leído, jurado y conjurado.



En el homenaje a Carlos Fuentes se nos pidió que contribuyésemos con algo que no fuese un texto sobre Fuentes. Yo colaboré con unos fragmentos de autobiografía. Esos fragmentos de autobiografía los he estado trabajando y todavía no armo nada con eso, pero espero tener tiempo para hacerlo.

Después de la sublevación de los indígenas, ¿qué ha significado Chiapas en el panorama político y social de México y como punto de partida y de llegada de situaciones determinadas?

— Son varias preguntas y tienen quintos pisos. Como dije en Un viaje a México, Chiapas nos recordó a los mexicanos de mi generación que los indígenas existían

La sublevación de Chiapas trajo como efecto una militarización del sudeste mexicano. Ya no se puede ir a Chiapas por tierra sin tener que pasar varios retenes militares.

Esto, en términos sociales, tuvo como efecto la conciencia de que la frontera no solo estaba en el norte, sino también estaba en el sur.

La sublevación de Chiapas se da en sincronía con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio, es decir, con la incorporación de México formal a la órbita *usamericana*, que es una palabra que prefiero a norteamericana.

Creo que a partir de la sublevación de Chiapas el Gobierno mexicano y el Gobierno norteamericano tienen una mayor conciencia de que la emigración que va hacia Estados Unidos, no solo es mexicana, sino también es centroamericana, latinoamericana.

Todo esto ya no se va lejos de Chiapas. En cierto modo, en este momento los mexicanos estamos lejos de la agenda chiapaneca, que se quedó como olvidada o soterrada ahí, como algo que ya se resolvió, como una enfermedad crónica que anda por ahí pero que todavía no es crítica. Pero la enfermedad, la cuestión critica, está ahí de alguna manera o de otra.

Chiapas no solo pertenece a México, sino que está cerca, muy cerca de Guatemala y de un pequeño paisito que nos olvidamos que existe, que es una posesión norteamericana.

Chiapas está en el sureste de México. La península maya podríamos decir que es una entidad casi autónoma, país que está muy cerca del Caribe. Entonces, Chiapas es un síntoma que todavía tenemos que interrogar mucho.

¿Qué significa Chiapas para México en la actualidad? Nos recuerda que México es un país que en las estadísticas pasa como urbanizado o urbano pero que en realidad tiene una gran hondura y profundidad rural.

México es un país *urbanoide, ruraloide*, donde las fronteras entre lo urbano y lo rural son inciertas, igual que Santo Domingo, igual que Guatemala, igual que Venezuela, igual que Colombia, y yo diría quizás también igual que los Estados Unidos, como nos reveló el huracán de hace dos años.

En cierto modo, esta idea de que de un lado está la ciudad y de otro es el campo es algo que Chiapas nos vino a recordar que no es así, que hay ciudad en el

campo y campo en la ciudad, y que la globalización, en su proceso de implosión, tiene unas claves secretas o escondidas que nos hacen estar en comunicación con el mundo, desde el último rincón de Chiapas o de Oaxaca y que en el mundo de la telaraña mediática global es muy posible que veamos, como yo vi, entrar a las tropas de Chiapas, a las tropas del subcomandante Marcos, entrar a desfilar por la televisión francesa antes de que las vieran por la televisión mexicana.

Esta agenda de Chiapas es una agenda mexicana, es una agenda latinoamericana, es una agenda norteamericana o *usamericana*. Es también una agenda mundial y no debemos olvidar que Chiapas es un país, un estado muy rico donde hay petróleo, hay uranio, hay riqueza, hay una cultura inmemorial. Es el país de los antiguos mayas, de los antiguos contempladores del cielo y, en cierto modo, es uno de los ombligos del mundo.

¿Marcos, como símbolo, como señal, como mensaje, le dijo algo a la sociedad mexicana cuando irrumpió?

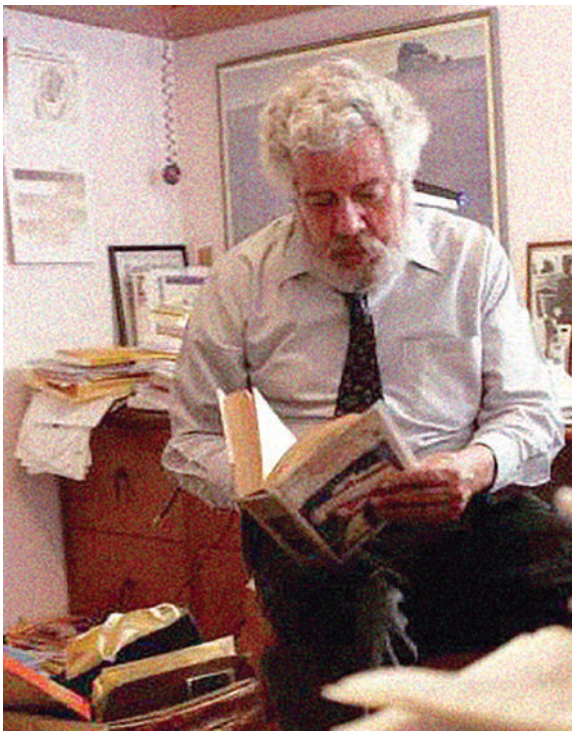
— Estamos aquí, los indígenas estamos aquí, tenemos derecho y somos participantes en este banquete al que nos dicen que hemos llegado los últimos, pero en realidad éramos los primeros que estábamos aquí.

Nos recordó a los hispanoamericanos, mexicanos y latinoamericanos que la cultura indígena estaba ahí. Ahora bien, ese recuerdo es un recuerdo muy presente en la política priísta mexicana. El priísmo se hizo, precisamente, se constituyó mirando hacia la ruralidad.

Una de las primeras cosas que hizo el presidente Álvaro Obregón, el fundador del Partido Nacional Revolucionario, fue abrir una Casa del Indígena Mexicano en la ciudad de México. O sea, que la Revolución mexicana podríamos decir que tiene uno de sus últimos avatares en la voz, en la presencia del subcomandante Marcos, *dígase lo que se diga*, lo queramos o no.

¿Marcos fue ruptura o pretendió serlo?

— Pretendió serlo, por supuesto, y la historia dirá si fue ruptura o no.



Adolfo Castañón

¿Y al día de hoy, cuál es la situación de Marcos?

— No lo sé. Yo no trabajo en el Ministerio de Gobernación. Soy un simple lector de periódicos, y él tiene una figura más o menos desdibujada, prudente, porque sabe que puede traer todo muchas consecuencias.

Es que da la impresión de que Marcos se está agotando.

Sí, así es.

Usted es arqueólogo, cronista, ensayista, poeta, lector, hasta astrónomo es. Si tuviera que escoger uno de esos oficios, ¿con cuál se quedaría?

— Yo me quedaría con el oficio de paseante, un ser que se pasea por el mundo y va recogiendo olores, sabores, frutos, flores, recuerdos, signos, personas.

¿Cómo la literatura le ha ayudado a vivir?

El trabajo de escritor nos ayuda a saber morir.

ÁNGELA HERNÁNDEZ *

El deseo reflectante o lo imposible verosímil en *Memoria esquiva*

José Alcántara está considerado, tanto por la crítica como por el público, como un formidable cuentista, que ha impreso en este género su sello inconfundible. Sus cuentos viajan allende las fronteras caribeñas, educan a nuestros escolares en un excelente español, mostrándoles a todos el encantamiento que puede suscitar la lectura de unas pocas páginas.

Los cuentos de *Memoria esquiva,* su nuevo libro, responden con precisión de relojería a las caracterizaciones del cuento breve señaladas por maestros como Cortázar, Poe, Quiroga y Bosch. El autor vierte cuestiones primordiales y complejas en síntesis poderosas, con la transparencia que otorga la seguridad del pensante. Ello es posible por la combinación de un extraordinario manejo de la lengua y una prolongada y sistemática meditación sobre el azar, la fugacidad, los transitables abismos entre infancia y adultez, los giros, las expectativas, pasiones y desencantos que tiñen la condición humana. Por momentos, al terminar de leer un cuento, me he quedado sobrecogida, cautiva de sus claves. La tensión centrípeta, la extrañeza y el golpe de clarividencia de estos cuentos los conozco bien, los sentí cuando leí "El capote" de Gogol, "Un hombre irascible" de Chejov, "El pozo y el péndulo" de Poe, "Los hermanos Dagobé" de Guimarães Rosa, "La causa secreta" de Machado de Assis, entre otros que, una vez leídos, se nos adhieren a la piel de la memoria. La prueba es que algunos los leí en la adolescencia y aún recuerdo el efecto que me causaron.

Memoria esquiva se presta a enfoques diversos. ¿Qué privilegiar en mis modestos comentarios? ¿Cuál de los ejes del libro? ¿Amor-pasión, poder, destino, memoria, violencia? Me inclinaré por el primer tema, me atrae y lo percibo preponderante. Antes de pasar al mismo, creo necesario decir que una atmósfera de época e idiosincrasia dominicana imprime una marca unificadora al conjunto. Al mismo tiempo, el autor logra que cada pieza sea una obra autónoma con toque universal.

El amor, la alternancia de su cara oscura y de su cara resplandeciente, es núcleo y curvatura de la materia de *Memoria esquiva. "*Los estragos del olvido", "Concierto italiano", "Secreta aventura", "Pasión de verano", "Historia de una diva", "La vida sigue igual", "Agonías de la tarde" inquietan y atrapan en una red de dulce desesperanza, goce triste y frágil potencia. Como pequeño sol que flota en el cielo de estas historias y río subterráneo que a veces aflora a la seca superficie, se hace patente una obstinada ilusión de inmortalidad. Una especie de vacío que no puede ser colmado por ninguna promesa de renacimiento abruma, pero no mata, porque, con todo, la experiencia de estar vivos, de

* *Es poeta, novelista, cuentista, ensayista y fotógrafa. Es Premio Nacional de Literatura y Premio Caonabo de Oro. Miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Lengua. Textos suyos han sido traducidos al inglés, francés, italiano, noruego, bengalí e islandés. Obtuvo el Premio Cole de Novela Corta con* Mudanza de los sentidos, *el Premio Anual de Cuento con* Piedra de sacrificio *y* La secta del crisantemo, *y el Premio Anual de Poesía con* Alicornio.

sufrir y de amar y desear atañe a una verdad, la única, simple y gloriosa verdad del presente.

En esos cuentos hay tanta profundidad filosófica como belleza literaria. Tanto de camino recorrido como de ahora que arde y se recrea en otro ahora en la conciencia que nos hace humanos y en el inconsciente donde se derivan variables de tránsito e inmortalidad, de soledad e infinitos vínculos.

Motivada por *Memoria esquiva*, he vuelto a leer *El Banquete* de Platón. Y lo he leído de manera muy distinta a como lo hice décadas atrás. En el famosísimo encuentro, tras unas copas de vino, con vistas a una leve embriaguez, expusieron sabios y eruditos, Sócrates al centro, sus visiones en torno al amor. Estas brillan sinuosas o directas en una danza de afinidades y oposiciones. La intuición es libre, libre el pensar. El resultado es un caleidoscopio de intuiciones cuajadas de mitos, amistosos efectos y poesía.

Los protagonistas de *Memoria esquiva* mantienen oculta buena parte de sí y sus motivos. Así lo determina el narrador, que calcula con ciencia y cautela el momento preciso para rozarnos un nervio con la electricidad de su inventiva. En *El Banquete*, en apariencia, se arguye a las anchas, se expone sin freno. Permítanme un extracto de este, "a mi manera", aclaro, a propósito de lo que creo es la cuestión principal en *Memoria esquiva*:

El amor es "el encantador de la mente". El que "nos vacía de extrañamientos y nos llena de intimidad". El gran Dios, el más antiguo, el más joven, el más dichoso, el mejor, el más justo, más flexible, el más hábil. Está en la poesía, en los elementos, en la música. Está en el alma de los hombres. En todos los seres. Es la armonía de los contrarios. La unión de los semejantes. Nos otorga mansedumbre. Nos inclina al bien. Es poeta creador de poetas. Es dios creador de dioses. Es un demonio, "intérprete entre los dioses y los hombres". No es bello ni feo, sino lo intermedio. Es el deseo de unidad primaria, "el deseo mismo de la inmortalidad", "la única inmortalidad posible al hombre respecto del cuerpo", dice Sócrates en su discurso (según él, todo lo que expone proviene de Diotima, sacerdotisa de Apolo, una mujer versada en ese y otros asuntos).

Ahora bien, ¿no es el amado, demasiado a menudo, un hijo de un nato talento creativo? ¿No es la amada una hija de la encendida imaginación? ¿No se conforman, amada y amante, en la fuente misma de los sueños? Si es así, es porque debe serlo.

Víctor Hugo decía que "en el momento en que el amor es feliz, el alma toma el rumbo a la dulzura y a la bondad". Y cuando es desdichado, ¿a qué cisma impele el alma? ¿Podría sanarnos la melancolía nacida de la decadencia de cuerpos y pasiones el llegar "a saber y creer que Dios nos ama", que Dios es amor y que "El que permanece en amor, permanece en Dios, ¿y Dios en él? ¿Podríamos creer, tomando prestada una frase a Lao Tse, que el amor es "la puerta de toda esencia"? ¿Que la unidad entre todos los seres viene dada por el amor?

Escribió Emily Dickinson que «Todo lo que sabemos del amor es que el amor es todo lo que hay». Y es, pese a todo, lo palpitante en *Memoria esquiva.* El amor igual y diverso, convergente y divergente, pasional y platónico. "El amor es todo lo que hay". Se percibe con claridad en los cuentos "Los días contados", "Pasión de verano", "Concierto italiano" y "Los estragos del olvido".

Mi lectura de *Memoria esquiva* podría pecar de abstracta o demasiado general. Intentaré lo opuesto, comentando tres de los cuentos.

"CONCIERTO ITALIANO"

Es un homenaje a la amistad, a los rituales de la misma entrelazada con música. Podría decir que versa sobre la música de la amistad y el divino placer implicado. O sobre lo que podríamos denominar "amistad unilateral", caracterizada por el influjo de una parte sobre la otra. Pienso en la enigmática conexión entre escritores, poetas, músicos y artistas. Por ejemplo, entre Octavio Paz y Sor Juana Inés de la Cruz.

"Concierto italiano" versa también sobre la felicidad, "como la certeza de lo que alguna vez se tuvo y se perdió" (cita del cuento). Pero esa pérdida nunca será total, sugiere el narrador. Más bien ha ocurrido una transformación "en esas zonas ignotas de los sentimientos", donde asentó la experiencia de la felicidad. Cómo nos modela lo inalcanzable confundido en aspiración, lo inefable colindante con la obsesión. Estriba en esto una fuerza, un misterio, capaz de prender una llama en el espíritu, la cual, aun si la ignoramos, es música en los días de pesar, contrapeso en las rutinas achatantes.

Obstinarse en volver atrás es mala idea, sugiere el narrador. Es imposible desandar los pasos estando vivo. El tiempo nos niega sus puertas traseras. Y si intentamos forzarlas, nos bañará de helada decepción.

Mejor caminar, aún con un vacío a cuestas y no con un saco de piedras. En todo caso, el vacío, por lo que se sabe, es ligero. Y puede que sea continente de una guía de impulsos hacia tu Ítaca. Y puede que coseches frutos que sin la experiencia original no hubieran sido posibles.

(En estos días, escuché a Fran Lebowitz decir que solo los músicos y los grandes cocineros son seguros proveedores de placer a la gente).

RAÚL MORILLA
• *LA INSULSA ESPERA.*
Mixta sobre papel, 2013.

"AGONÍAS DE LA TARDE"

Sí, agonías, un plural bien pensado, porque no se sabe cuál es peor, si la agonía durante el asalto o la subsecuente agonía de los amantes. Agonía moral del hombre. Agonía psíquica de la mujer violada a pocos pasos del hombre. El hechizo amoroso, el placer en sus buenas, son abolidos de golpe por la fatalidad. Las víctimas, incapaces de asimilar el estacazo, no maldecirán a los verdugos, sino que terminarán lo comenzado por ellos.

La pareja iba en pos de placer; el narrador, con la sana malicia de su maestría, nos deja saber muy poco de la relación entre el hombre y la mujer. Solo nos dice que trabajan juntos. Nos muestra su excitación. Su prisa por desnudarse, besarse, acariciarse. ¿Quién incitó el encuentro? ¿Él? ¿Ella? ¿Quién era infiel? ¿Quién se dejó llevar? Nada de esto sabemos, y por ello es contundente el final en que flota la palabra "perdón" y no sabemos si indignarnos con él o con ella. Pero hemos caído ya en la trampa. Hemos exculpado a los verdaderos culpables. Los ladrones, los violadores. Los que siembran terror en cualquier punto de la ciudad.

La pareja es osada (¿a quién no torna osado el amor?), está feliz, sonriente. Es el epicentro del sistema solar, como lo son todos los enamorados. Ignora que está a merced de un viento ineluctable (llámese criminales y delincuentes en este caso) que gira de súbito el timón de su vida. Nunca volverán a ser los mismos. Después del hecho, la parquedad los domina. ¿Qué pueden decir? Ninguna palabra podrá dar marcha atrás al tiempo o cambiar la decisión que tomaron. El hombre le pide perdón a la mujer. Esa solicitud de perdón porta un lamento por haber privilegiado su vida. La mujer lo desprecia. Es un cobarde. De encarar a los asaltantes, ¿habría cambiado algo? Tal vez habría empeorado todo. Tal vez estarían muertos ambos. Al menos preservan la vida. Pero algo ha muerto entre los dos y tienen ese cadáver a sus pies. Algo ha muerto en ella. ¿Lo amaba antes? ¿La ama él quizás con más fuerza que nunca? ¿Quién sabe? Mientras ellos siguen derrumbándose, los ladrones y violadores tal vez estén tomando frías en un colmadón. O tal vez estén llevando el pan a su hogar. O tal vez estén drogándose. ¿Quién sabe?

El cuento suscita interrogantes, una reflexión. ¿Existe el derecho a la cobardía? ¿Es labilidad no enfrentar el mal cuando este sobrepasa de manera abrumadora nuestras fuerzas? Mucha gente se pregunta por qué los judíos no se rebelaban cuando eran expoliados, desnudados y bañados, momentos antes de ser conducidos a la cámara de gas. ¿Eran cobardes los dominicanos que no enfrentaron la dictadura? ¿Qué tanto derecho nos asiste para formular tales preguntas? ¿Nos hemos visto en situaciones similares? ¿Cuál ha sido nuestra actitud cuando un poderoso ha maltratado a persona ante nuestros ojos? (En relación a un niño, un animal, un demente, un anciano, un poderoso puede ser un hombre o una mujer común, el abusador o el indiferente puede ser uno de nosotros).

"VATICINIO"

Este cuento se desarrolla en dos planos que se deslizan de continuo uno sobre el otro. Dos planos espaciotemporales fundidos por la maestría del narrador en una sola atmósfera y en un único hilo de tensión. Las mudas de realidad, poéticas y terribles, apenas se advierten. Oniria /vigilia, ahora/ atemporalidad, están separadas por un hilo de seda. El mar es la amenaza, pero no por ello deja de ser una presencia sensual. La bruja de barrio podrá tomarse como una charlatana, mas, en sus ojos "color melaza" "iluminados por la emoción", algo de Sherezade debe poseer para que vecinas y chiquillos la escuchen "hipnotizados en la noche estrellada".

El personaje principal, ese chiquillo "delgadito y pequeño, pantalones cortos" resulta elusivo, agobiante. Es el que fue, el que continúa, y es en esta continuidad donde se asienta el enigma, el dato oculto del cuento. El sueño borra las barreras de las edades y nos lanza al pozo primario de nuestra existencia.

Terminado de leer *Memoria esquiva*, por momentos, pasa por mi cabeza la imagen de un hecho físico: metales formados en las estrellas en vías de licuarse para producir una aleación única. Por momentos, veo un espacio espejado de pensamientos y contradicciones, posible senda para bordear una verdad que nunca nos será revelada por completo. Verdad impresa, sin embargo, en el cuerpo del alma (memoria emocional de todo hombre o mujer). Una verdad, a la par, ondulando en el horizonte de la experimentación.

CARLOS CASTRO *

Cine actual "dominicano" en el contexto del cine latinoamericano

Como constructo conceptual identitario y homogéneo no existe un cine latinoamericano, ni podría existir, porque se trata de una región muy diversa. Posiblemente, una de sus grandes similitudes, más que nada, radica en el idioma como instrumento de cultura vinculante. Más bien, se podría denominar como un conjunto de producciones cinematográficas de los artistas, productores y técnicos de América Latina.

Para abordar las temáticas y/o géneros del cine dominicano es importante comprender el proceso evolutivo del cine latinoamericano. Se dice que en la primera mitad del siglo XX "cierto cine latinoamericano cobró mucha importancia como instrumento didáctico, político, social e histórico".[1]

Revisando las características temáticas de la industria cinematográfica de un tiempo acá, el autor de este ensayo encontró una interesante y significativa división que ofrece el ensayista Estuardo Abril. Él considera que el cine en América Latina se resume en cinco grandes episodios:

• "La importancia del cine como instrumento didáctico.

• Se encuentra al margen de la distribución comercial.

• Se 'propone' en primer lugar como una función cultural, artística, didáctica y política con la finalidad de entretención.

• Importancia del cine como expresión de identidad nacional.

• Carácter personal. Se basa en un proyecto personal de un director-autor que utiliza el cine como un medio de comunicación de sus ideas y emociones."

Se podría diferir del orden esquemático propuesto por Estuardo Abril, investigador de las InterNaciones, pero, al escudriñar minuciosamente la literatura al respecto, se confirma que es un esquema acertado. Apenas se podrían agregar otros acápites:

• "El cine como invento registrado por la prensa".

• El cine "como noticia de prensa", todo un mito para el resto del mundo.

* *Es sociólogo, dramaturgo, director teatral, guionista, cineasta y crítico de teatro. Nació en Santo Domingo en 1959. Ganó el Premio Nacional de Teatro. Es profesor de la Escuela de Sociología de la UASD y autor de* Dramas cortos, cotidianos y perversos.

• Y como divertimento exhibido por itinerantes extranjeros en "espacios formales e informales". (Sáez, José Luis, 1983, pág. 27).

Estos dos últimos momentos crean la base, el entusiasmo y una cultura que más tarde tendrá sus primeros frutos en países como México, Brasil, Argentina, Chile, Cuba y Colombia.

Es una "verdad axiomática" que "el cine latinoamericano tuvo su inicio igual que el resto del mundo, gracias al cinematógrafo de los hermanos Lumière, a finales del siglo XIX. En casi toda América Latina el cine se hizo realidad varias décadas después que los Lumière inventaron el 'cinematógrafo'".

Al referirse al primer cine que se empezó a realizar en esta región de América, no se puede identificar una línea "evolutiva" que sea coherente, porque el cine latinoamericano tuvo "altibajos" producto de fenómenos sociales y políticos vinculados a la sucesión de dictadores y precariedades económicas. "En la década del 70 la mayoría de los países latinoamericanos sufrieron la imposición de censuras, golpes de estado y sangrientas dictaduras militares que virtualmente paralizaron la producción cinematográfica y obligaron al exilio a centenares de artistas".[2]

A diferencia de Estados Unidos y, en cierta medida, de Europa, donde el proceso cinematográfico logró "consolidar" cierto desarrollo, fue menos inestable, su industria tuvo una ascendencia prácticamente ininterrumpida, salvo momentos de las dos guerras mundiales que permitieron que el cine de Hollywood tomara ventaja y poco a poco fue ocupando los mercados. "La primera embestida de los productores norteamericanos aprovechó la distensión de los lazos y comunicaciones provocadas por la gran guerra europea: las compañías de Hollywood instalan sus sucursales en Río de Janeiro, La Habana y Santiago de Chile. Lo mismo ocurre con México en 1919" (Heredero, Carlos F. y Torreiro, Casimiro, 1996, pág. 215). A excepción del factor bélico, el cine por estos lares (EUA) no tuvo grandes saltos o "baches", como sucedió prácticamente en toda la región de la América hispana. Al contrario, en EUA y algunos países de Europa central el cine se desarrolló de forma sostenida.

Producción cinematográfica dominicana.
Foto: Santo Domingo TIMES.

En Latinoamérica, consolidar el cine es y ha sido una batalla larga y tortuosa; por tales razones ha tenido que ser protegido por leyes o subsidios del Estado.

Revisando la literatura sobre la historia del cine en América Latina, existe un gran consenso de que la región empezó por filmar o registrar eventos cotidianos o tradiciones como procesiones religiosas, carnavales, eventos patrios o episodios bélicos, fiestas populares, etcétera. Eventos que de alguna forma eran menos complejos de producir en términos de logística porque no había que producir un montaje, sino filmar un espectáculo ya producido y ensayado.

En su inicio, el desarrollo del cine latinoamericano (especialmente en América del Sur) tuvo mucha influencia francesa, italiana y española. Es importante precisar que cuando entra el sonido en el filme se retarda el desarrollo

del cine en la región porque realizarlo se hizo más complejo. "El paso de la tercera a la cuarta décadas del siglo trajo aparejada una novedad que cambiaría notablemente la fisonomía cinematográfica: la aparición del cine sonoro. Y el sonido tuvo consecuencias notables en la producción latinoamericana. La aparición del sonido hizo que el cine provinciano prácticamente desapareciera, para concentrarse exclusivamente en las capitales; y peor, buena parte de los países pequeños vieron frustradas sus posibilidades de tener algún día una industria cinematográfica".[3] Se argumenta que este factor permitió que Hollywood se apoderara del negocio en América Latina.

Hubo otros factores cardinales: el precario desarrollo tecnológico en la región y la escasa inversión de capitales significativos. Todos estos factores fueron claves para que América Latina no desarrollara una temática cinematográfica como plan de una industria local. Poco a poco fue quedando fuera del circuito y tuvo que integrar géneros y temas a los cánones de un mercado más global. Y es así como "El cine latinoamericano se hace dependiente económica y culturalmente de la industria de Hollywood, y esto viene a suponer un problema para la industria latinoamericana y le impedirá su surgimiento y producción nacional…" (Heredero, Carlos F. y Torreiro, Casimiro, 1996, pág. 212).

Es apreciable que los factores de carácter socioeconómico no permitieron que la industria creciera en su mejor forma, "pues la mayor parte de su producción ha dependido de la capacidad económica de cada país y del tamaño de sus mercados internos. Desde el origen del cine sonoro en 1930, hasta 1996, el 89% de la producción total cinematográfica se concentró solo en tres países: Argentina, Brasil y México. A partir de la década del 60 la presencia internacional del cine mexicano y argentino desapareció…, y será en esa década que 'surgirá' el concepto de 'cine latinoamericano'. No como término regional o idiomático sino como expresión conceptual artística que 'denunciará' o expondrá los problemas sociales y políticos de la zona. Esta estética buscaba abordar la problemática de la región y construir un mercado local donde sus espectadores se vieran reflejados en 'sí mismos'. Se dice que este nuevo cine latinoamericano nació influido principalmente por el neorrealismo italiano y otros movimientos de cine social. En América Latina ese cine nuevo de los 60 'se diferenció notablemente del cine 'nacional' de los años 1930-1960, por orientarse mucho más hacia el 'cine de autor' y relativamente alejado de los mecanismos comerciales relacionados con los sistemas de 'farándula'".[4]

Se ha construido el mito de que la industria del cine en América Latina hizo sus pininos con el género comedia. Es posible que este género fuera importante en una etapa de su desarrollo, pero no en sus inicios. Por lo menos, no es el caso de países como México, Brasil y Argentina, donde el cine llegó relativamente temprano, y un poco más tarde los casos de Colombia, Cuba y Chile. En México el cine llega el 6 de agosto de 1896 (ocho meses después del invento de los Lumière) y se filmó al presidente Porfirio Díaz paseando a caballo, se documentó de forma muy amplia la Revolución mexicana, más una treintena de cortos y la película "Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec" (1896).

La industria del cine mexicano "nace en un momento de efervescencia cultural" y atravesó varios momentos de altas y bajas, siendo los años 40 el período más productivo de la industria, cuando aparecen los géneros cómico y melodramático y los musicales románticos, interpretados por estrellas del canto. La comedia en sí no marcó la época de oro del cine mexicano, sino la simbiosis de estos géneros: melodramas, musicales románticos y comedia.

Aunque Brasil (por no hablarse español) es un raro caso en el cine latinoamericano, es casi imposible referirse al cine en la región y excluir este trozo de tierra de América del Sur. Este cine tampoco se inicia con la comedia, sino con el documental, el cortometraje. Y el primer largometraje

argentino fue de animación, se titula: "El Apóstol" (1917), luego siguen los films policiacos, los melodramas, temas "camperos" y más adelante el género comedia como ingrediente del paquete.

Al revisar el desarrollo del cine en Latinoamérica, por razones históricas, es importante diferenciar el Sur del resto de la región, en especial de Centroamérica y el Caribe. En el Sur, el desarrollo cinematográfico empezó mucho más temprano. Y se agregan factores poblacionales (mercados más grandes), factores de carácter económico, migraciones más diversas, dotadas de mejor y más sólida formación intelectual y técnica, que hicieron grandes aportes al desarrollo cinematográfico. Estos factores incidieron en la creación de una industria nacional con cierta solidez que arranca desde mediados del siglo XX hasta más allá de los años de 1950.

De alguna forma se podría decir que México y Argentina iniciaron su industria sobre la base de un cine, en cierta medida, singular y nacional.

Todo parece indicar que la identidad de un cine latinoamericano más allá de los parámetros de la industria empieza a ser realidad en la década de los 60, cuando se dan a conocer los experimentos de grandes realizadores como el cubano Tomás Gutiérrez Alea, el brasileño Glauber Rocha y el argentino Leonardo Favio, entre otros. A la búsqueda de una identidad cinematográfica se agregan otros factores, como la creación de los primeros festivales de cine, cinefórums, institutos de cine y televisión en varios países.

En el caso de la República Dominicana, se filma por primera vez en el verano del 1915. Nos referimos a "Excursión de José de Diego a Santo Domingo" (Sáez, José Luis, 1983, pág. 43). Y hay que esperar siete años (1922) para filmar el documental "La leyenda de Nuestra Señora de Altagracia" (Sáez, José Luis, 1983, pág. 52). Estos baches entre una filmación y otra no solamente retratan la inmadurez de la industria, sino que reflejan un hacer que no es el producto de un plan. Más adelante, en 1924, Palau filmó "Las emboscadas de Cupido" (Sáez, José Luis, 1983, pág. 55). Y se puede decir que la odisea fílmica aventurera llega hasta un documental titulado "La República Dominicana" (1924) (Sáez, José Luis, 1983, pág. 57).

José Luis Sáez cierra con esta especie de sentencia: "La carrera sorpresiva de este primer intento de crear una industria cinematográfica dominicana, se extinguió bien pronto. Aunque se siguieron registrando algunos eventos de forma dispersa, el esfuerzo por hacer cine no encontró mucho apoyo, por no decir casi ninguno, en la dictadura de Trujillo" (Sáez, José Luis, 1983, pág. 60). El sacerdote Sáez afirma que "las razones del letargo del cine dominicano amateur que se desarrolló en los años veinte, encuentran su respuesta en razones económicas y el gran periodo de atrofia cultural en los treinta años de la tiranía de Trujillo. Hubo que esperar varias décadas para que en 1963 apareciera el largometraje de ficción 'La silla' de Franklin Domínguez" (Sáez, José Luis, 1983, pág. 60).

República Dominicana no participó de este proceso "Novo Cine" porque no contaba con el desarrollo de un cine que se realizara de forma ininterrumpida, y las consecuencias han sido llegar a la industria bajo otros parámetros y un contexto donde no hay mucha "libertad" para experimentar utopías en el cine más allá de un negocio que exige ganancias y/o el regreso de la inversión económica.

No se tuvo "la suerte" de algunos "grandes" países de América, que de alguna forma siguieron desarrollando su industria. Se fue "víctima" de un contexto histórico lleno de fragmentaciones políticas y socioeconómicas que debilitó y afectó todo el entorno cultural y político. Este factor perturbó significativamente no solo el desarrollo del cine, sino que cerró las posibilidades para desarrollar una industria que abordara temas auténticos más allá de las "comedietas" fundamentadas en figuras famosas relacionadas con los cuadros de comedias de la televisión local. La comentarista de cine Gretel Herrera publicó en el medio digital "El Espectador" que "uno de los grandes proble-

mas de la comedia dominicana ha sido el populismo de sus gags, el recurrir a situaciones pedestres, en múltiples ocasiones poco elegantes, o traducir ciertos complejos freudianos de sus autores…".[5] Se podría decir que se llegó tarde a una industria costosa, que cada vez más no se da el lujo de tirar su dinero "a la garata con puño". El crítico de cine Félix Manuel Lora considera que "Los asuntos temáticos de este imperfecto cine criollo han moldeado una cultura cinéfila preferiblemente hacia las comedias, las cuales han tenido sus altas y sus bajas, pero siempre tratando de cumplir con una cuota de acercamiento con el público nacional".[6]

Después de los experimentos ejecutados en la década del 20, "hubo que esperar el año de 1963 para que se realizara el mítico film dominicano: 'La silla'. Y 25 años después, en 1988, apareció el film 'Un pasaje de ida' realizado por Agliberto Meléndez. Estos baches de continuidad no solamente afectaron el desarrollo de la industria, sino que también influyeron en la poca libertad que ha encontrado el realizador criollo para salirle de abajo al género comedia, por ser el más rentable" (Sáez, José Luis, 1983, pág. 60).

Para ilustrar los baches evolutivos de la industria cinematográfica en la República Dominicana, Rubén Lamarche se interroga y se responde: "¿Qué pasó entonces? ¡Nada! Después de 'Un pasaje de ida', el cine dominicano (o lo que se prefiguraba como tal en ese momento), cayó en un vacío… se deprimió, por no decir que se suicidó. Pero ya antes había pasado lo mismo con 'La silla', de Franklin Domínguez y Camilo Carrau, y con otras películas que marcaban un inicio ficticio y que luego quedaban en el más completo olvido, como sucedió con 'Caña brava'".[7]

Hay que esperar (1995) para presenciar el film "Nueba Yol", de Ángel Muñiz, que en cierta medida da una luz al cine de bajo presupuesto. Abre la fiebre utópica para realizar cine "atento a mí". Su propuesta arranca inteligentemente, con un cine que tiene dos componentes de interés local: lo cómico y la migración dominicana hacia EUA. Pero hay que esperar al año 2000 y la ley de cine para que arranque la industria sin los llamados "baches".

La década del 2000 es otro contexto, y no hay muchas utopías, a no ser los costos de producción, que son altísimos, y una industria que dicta o influye en las temáticas o contenidos del cine universal y local. En países de mercados tan pequeños como el nuestro no hay mucha tregua para realizar cine independiente o de arte que regrese los costos de producción o realización. Tal vez por esto Félix Manuel Lora considera que "La justificación por la cual se sigue haciendo cine de comedia en el país es porque es el género más rentable con que cuenta la cinematografía dominicana".[8]

Por razones socioeconómicas y culturales y un cierto retardo de nuestro cine para entrar en la industria, no ha sido casual que en pleno siglo XXI casi solamente se produzcan comedias de baja factura. Por suerte para la madurez y la diversidad del cine local, se están integrando otros géneros. Empieza un despertar, se están realizando films sobre otros preceptos de producción, que buscan un lenguaje a partir de las temáticas locales, tratando de conquistar el interés de un nuevo espectador. Cierro este esbozo temático con esta cita del escritor y cinéfilo Rubén Lamarche: "El cine dominicano es todavía una masa informe e incoherente donde la monetización del producto es más importante que su trascendencia discursiva o artística".[9]

BIBLIOGRAFÍA

1. Información recuperada del blog http://cinelatinoamericanocontemporaneo.blogspot.com
2. Información recuperada de http://www.arte7cinemateca.com/cineamericasur.html
3. Información recuperada de http://www.redalyc.org/pdf/267/26700811.pdf
4. Información recuperada de https://www.google.com.do/search?q=Según+Octavio+Getino,+desde+el+origen+del+cine+sonoro+en+1930,+hasta+1996,+el+89%25+de+la+producción+total+cinematográfica+s
5. Información recuperada de http://www.elespectadorimaginario.com/los-paracaidistas
6. Información recuperada de https://acento.com.do/2011/cultura/cine/criticas-de-cine/7649-victimas-de-un-prostibulo
7. Información recuperada de http://mediaisla.net/revista/2014/08/cine-101-made-in-the-dominican-republic-reprobado-1-de-3
8. Información recuperada de https://acento.com.do/2014/cultura/cine/criticas-de-cine/1158589-vamos-de-robo
9. Información recuperada de http://mediaisla.net/revista/2014/08/cine-101-made-in-the-dominican-republic-reprobado-1-de-3

EDWIN DISLA *

Premortem

(Cuento)

Haz lo que te plazca.
Aquí durarás tres días, luego te conduciremos
a donde finalmente tienes que llegar.

De pie, sosteniéndose a duras penas en la baranda del balcón de la habitación, veía en la inmensa y colorida explanada frontal a las personas que jugaban béisbol, baloncesto y tenis de campo. Otras ingerían ron, whisky y vinos, compartiendo mesas de dominó colocadas cerca de los troncos de una hilera de samanes centenarios, mientras unos niños se divertían con el trúcamelo a la orilla del río y un grupo de adolescentes pescaba y, más allá, otros se bañaban y los menos cocinaban utilizando una enorme paila sobre leñas encendidas. En la medida que pasaban las horas, llegaba más y más gente a disfrutar del ambiente, al que se unieron cientos de aves que se posaban en las ramas de los árboles. En una libreta iba anotando los detalles con el objetivo de escribir un relato, y piensa que si tuviera más fuerzas bajaría, máxime cuando, a veces, aquellos a los que le parece conocer lo saludaban desde la explanada y lo invitaban a divertirse, en estos precisos instantes en los que se sentía tan solo, tan falto de amigos. En determinado momento lo intentará. Sí, sí, lo intentará, ayudándose con su bastón, aunque sea lo último que haga en la vida.

RAÚL MORILLA
• *ANSIAS EMPACADAS.*
Videoinstalación, 2017.
Detalle.

Tengo la mañana mirándolo desde mi balcón y no ha cambiado su postura. Observa el paisaje y escribe en la libreta como si al hacerlo plasmara lo que le resta de esperanza. Parece estar solo concentrado en lo que ve y escribe, y no se ha dado cuenta de que está totalmente desnudo. Su cuerpo desgarbado, en extremo huesudo, y su rostro flácido, extenuado, me recuerda al de un animal muerto por inanición en medio del desierto. Sé que observa a las personas que se están divirtiendo con los que fueron sus pasatiempos favoritos. A cada momento llegan más y más gentes, a las cuales anhela incorporarse, según me confiesa. Lo que no me explico es por qué todavía está vivo si los médicos le pronosticaron, a lo sumo, tres días de existencia a causa de lo avanzado del cáncer de próstata. ¿Por qué está vivo? Los familiares me encargaron avisarles tan pronto falleciera, pues tenían el entierro preparado.

Antonio, llamado Negro por sus amigos, se casó una vez y se divorció por incompatibilidad de caracteres sin que la mujer le diera hijos. A par-

* *Es novelista y cuentista. Obtuvo el Premio Nacional de Novela con* Manolo. *Es autor de las novelas* Los que comulgaron con el corazón limpio, Jesús de la tierra, Dioses de cuello blanco, Un periodo de sombras, Vida de un tormento *y* El universo de los poetas muertos.

tir de entonces vivió de uno que otro trabajo de ocasión, como corrector de estilo y activista literario. Tuvo poco éxito con las mujeres, que preferían a los que gozaban de estabilidad económica. Al final se enfermó rodeado de la más honda soledad. Peor aún, dedicado a un quehacer tan improductivo como la literatura, que él justificaba con su máxima favorita: *He llevado una vida fiel a mis sueños, no a lo que otros esperaban de mí. Esa ha sido mi felicidad*. Aunque logró publicar dos de sus novelas que le dieron relativa fama —*Duarte* (1980), basada en la vida de Juan Pablo Duarte, y *Moisés* (1990), sobre el mítico personaje bíblico—, ninguna le generó los fondos necesarios para sostenerse con dignidad. Ignorado, decrépito, enfermo y protegido solo por sus hermanos, terminaba su existencia en este apartado y mugriento asilo de ancianos de Sabana Perdida, que cada día visitan más las ratas que los encargados de los envejecientes.

RAÚL MORILLA
• *ANSIAS EMPACADAS.*
Videoinstalación, 2017.
Detalle.

Después del mediodía, Negro, ayudándose con su bastón, sacó fuerzas de las entrañas y comenzó a caminar, dando traspiés, hacia la escalera. Lentamente, respirando con dificultad, bajó a la primera planta, donde dos de los que se divertían vinieron a auxiliarlo y lo sostuvieron por los hombros. Para su asombro y regocijo los reconoció enseguida: se trataba de Pichardo y de León, que hacía más de veinte años jugaban tenis de campo con él en el Club Arroyo Hondo.

—¡Cómo están ustedes! —los saludó jubiloso, reanimado.

—Bien, bien.

—¡Qué alegría verlos de nuevo!

—Y a nosotros también.

Caminando por la explanada cubierta de hierbas salvajes, exclamó:

—¡Pero ustedes hace tiempo que murieron!

—Olvídate de eso, que pronto ni lo recordarás, y trata de ir más rápido, porque desde que llegues a la cancha vas a sentirte mejor.

No solo se sintió mejor y sin ninguna dolencia, sino que además tuvo la sensación de sanarse por completo y soltó el bastón. Ellos lo acomodaron en las gradas.

—Quédate ahí, que nosotros vamos a continuar jugando.

—¿Y si quiero bañarme en el río?

—Haz lo que te plazca. Aquí durarás tres días, luego te conduciremos a donde finalmente tienes que llegar.

¿A donde finalmente tienes que llegar? Confundido, aún no entendía. De lo que sí no tenía dudas era de que no deseaba regresar al mugriento y devastado asilo, y por fortuna, sus dos amigos le prometieron conducirlo a donde finalmente debería llegar. Volvió a asaltarlo el recuerdo de que ellos habían muerto a destiempo. Pichardo, tras una operación de corazón abierto, y León, de un infarto fulminante en medio de un partido en el club. "¡Oh Dios, ¡cuánto me alegro de volver a encontrarlos y en el momento en que más los necesitaba!". Al caer la tarde decidió bañarse en el río, pero notó que del asilo cargaban un cuerpo y lo introducían en una ambulancia. ¿Quién será? Curioso, pensó investigarlo. "No, hombre, qué es lo que vas a investigar. De ese bendito asilo lo que necesitas es olvidarte", y siguió hacia el río.

Los familiares de Negro, después de haberles yo avisado según el acuerdo, tardaron

más de dos horas en arribar con la ambulancia. A Negro lo había visto desplomarse, morirse en el balcón. Cayó como esperaba: junto con el sol y desnudo como vino al mundo. Ayudé a cargarlo, su cuerpo se había vuelto grisáceo y la piel rígida. Nadie lloró, tampoco hubo lamentos. Al día siguiente, en la prensa publicaron un breve comunicado anunciando su deceso. El velatorio sería en la funeraria Protectora La Altagracia, de la calle Bolívar. Citaron algunas de sus obras y destacaron que, como escritor, nunca se interesó en hacer amistades dentro del ámbito cultural criollo porque consideraba, similar a Pedro Henríquez Ureña, que en la República Dominicana la literatura es guerra y el que no está con su loriga, con su espada, con su armadura, está perdido, y como él no era un gladiador prefirió los ambientes de paz.

Después que introdujimos el cadáver en la ambulancia, me quedé contemplando la explanada frontal, que tanto Negro observaba, y que en verdad era un viejo parque abandonado, donde una vez hubo fuente, glorieta y flora bien cuidada. Tuve la sensación de que él estaba ahí, viviendo su mundo de ensueño, el que observaba desde el balcón.

Y así fue. Al cabo de tres días, feliz, compartiendo sus pasatiempos favoritos con amigos e incluso familiares, y con la certeza de haber roto los lazos que le unían a la tierra, Pichardo y León, tal como le prometieron, lo condujeron a donde finalmente debía llegar.

Regresé al asilo con la urgencia de leer la libreta de apuntes de Negro y descubrir cómo describía el mundo de ensueño que observaba. Como metafísico que él era, lo imaginaba atiborrado de asombrosos colores, de amores incondicionales y de personas transformadas por la transcendental experiencia de compartir la vida en la muerte. La puerta de la habitación estaba abierta, y de prisa alcancé el balcón donde él había dejado caer la libreta. Y ahí estaba, tirada en el suelo, al lado del lápiz. Al recogerla, sentí una gran desilusión: las hojas estaban en blanco y el lápiz no tenía punta.

RAÚL MORILLA • *PARA COMERSE LA COLA. Mixta sobre papel, 2013.*

XABIER INSAUSTI *

Sartre y Genet
El mundo in(per)vertido

I

En un artículo de Susan Sontag titulado "La imaginación pornográfica", publicado en su libro *Against Interpretation* (1962), traducido al alemán (que es la edición que yo uso) como *Kunst und Antikunst*, obra en la que se recogen, como reza el subtítulo, "24 análisis literarios", escritos en diversas ocasiones, es decir, sin conexión interna necesaria, más allá del hecho de haber nacido del mismo impulso creativo de la autora, leemos lo siguiente:

"Hegel hizo quizás el intento más grandioso de crear un vocabulario posreligioso, a partir de la filosofía, que dominaría los tesoros de la pasión, la credibilidad y la adecuación emotiva que se reunieron en el vocabulario religioso. Pero sus seguidores más interesantes socavaron constantemente el lenguaje meta-religioso abstracto en el que había legado su pensamiento y, en cambio, se concentraron en las aplicaciones sociales y prácticas específicas de su forma revolucionaria de pensamiento en proceso, el historicismo. El fracaso [de nuevo *échec*] de Hegel yace como un gigantesco e inquietante armatoste atravesando el panorama intelectual. Y nadie ha sido lo suficientemente grande, pomposo o enérgico desde Hegel para intentar la tarea de nuevo".

Se trata de una cita que apenas tiene conexión directa con el resto del texto, pero que en la obra global adquiere una relevancia considerable. En esa misma obra, pero en otro artículo, la autora publica un trabajo ("Sartre's Genet") sobre la concepción sartriana de Genet en su obra *Saint Genet comédien et martyr*. Sartre escribió esta obra en 1952 destinada, en principio, a ser una introducción a las obras completas del escritor Jean Genet, pero la extensión de la misma (692 páginas en la edición francesa) aconsejó publicarla como obra independiente.

Sartre descubre en Genet, parece querer decir Sontag, lo que ningún seguidor de Hegel había sido capaz de ver en Hegel mismo. Sartre había conocido a Genet en mayo de 1944 (White 266). En un texto sobre *Moby-Dick* de Melville (White 272), escrito durante la guerra en la revista *Comoedia*, Sartre decía que nadie había entendido el absoluto mejor que Hegel y Melville. Más tarde va a decir que "Genet es el Moby-Dick de la pederastia" (White 272-273). Sartre compara a Genet con la ballena asesina. Hegel y Genet se hallan, por tanto, ligados en la mente de Sartre desde muy pronto.

La simpatía de Sartre por Genet es grande, su libro es un canto sin reservas al autor y a su obra, algo diferente a lo que había hecho antes, en 1947, con otro autor, *Baudelaire* (Baudelaire, 1947), el poeta maldito, con el que Sartre mantiene una distancia crítica importante. Curiosamente, este libro está dedicado precisamente a Jean Genet, como queriendo anticipar que va a ir a buscar en Genet lo que no encuentra en Baudelaire.

La importancia de Baudelaire es clave. Fue precisamente Baudelaire el que desarrolló, por

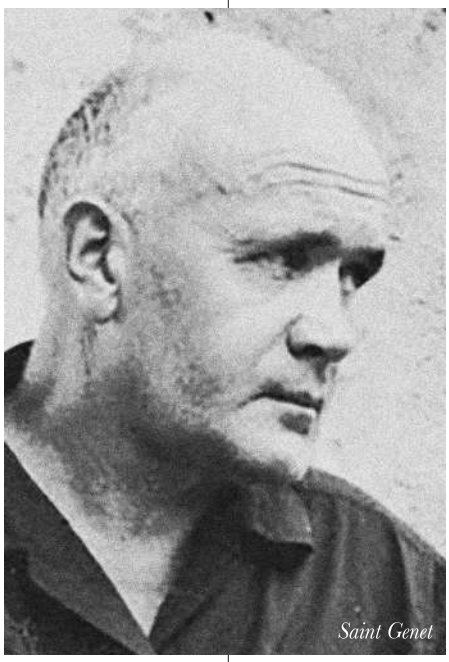
* *Es doctor en Filosofía por la Universidad de Múnich, Alemania. Tiene máster y licenciatura en la Universidad de Deusto, Bilbao. Es profesor de Filosofía de la Universidad del País Vasco y autor de varios libros y artículos.*

vez primera, la idea moderna de que la libertad va ligada no al Bien, como defendía la tradición, sino al Mal. El Mal es lo que le da al artista la libertad, porque ahí encuentra el lugar de creación sin límites, sin una utilidad (como defendía Kant). El arte deja de estar ligado a lo Bello, y lo Bello al Bien, como se entendía desde que Platón así lo expuso en el *Banquete.* Porque la libertad del artista debe ser absoluta, no hay nada por encima, el artista es el dueño del Bien y del Mal, es el creador absoluto, que no se somete a ningún otro valor por encima del acto creador puro y libre. También el marqués de Sade (1740-1814), al que Maurice Blanchot le dedicó un ensayo: *Sade et Lautréamont* (1949), entendió el arte de este modo. En Baudelaire y en Sade encontramos muchos elementos que se hallan en Genet. Su mundo no tiene límites ni normas. George Bataille, en *La littérature et le mal*, le ha dedicado bellas páginas a Sade. Dice Bataille que un artista, como lo es Sade sin duda, se ahoga si se ve constreñido por límites. Sin duda, su literatura es la apoteosis del Mal. Por ello Horkheimer lo enfrenta a Kant, por ejemplo, en *Dialektik der Aufklärung*. También a Oscar Wilde podemos situarlo en la lista de estos autores que se rebelan contra los límites que se le imponen al artista.

¿Cómo lee Sartre a Baudelaire? La libertad de Baudelaire es un destino incontrolable e imprevisible. Nada se puede hacer contra ella. Ella nos domina como a una marioneta. Es un abismo ante el que nos hallamos inclinados, presas del vértigo, el destino de todo ser humano, no sólo de Baudelaire. Es una condena contra la que nada puede hacerse. La libertad de Baudelaire es una revuelta, no un acto revolucionario (Sartre 1947, 50). El revolucionario trata de cambiar el mundo, el que sólo se revuelve trata de mantener el mundo tal como es para poder seguir revolviéndose contra él. Su mala conciencia y un sentimiento de culpabilidad son sus signos. Cuanto más ataca el orden, más lo defiende inconscientemente. Este conflicto lo vive, pero sin luchar por superarlo, se mantiene por ello en una especie de estadio infantil. La libertad que busca Baudelaire representa, por tanto, sólo el escenario que deberá recorrer la modernidad. Se plantea el conflicto, pero él no sale de él, no lo supera. Sólo lo sufre.

Jean Paul Sartre

Es en Genet donde Sartre encuentra el héroe sin reservas de su propia filosofía, el verdadero revolucionario. Genet recoge la herencia de toda la concepción moderna que acaba con la tradición platónico-cristiana, según la cual sólo a partir del Bien podemos elevarnos. La tesis moderna es, por el contrario, que sólo a partir del Mal podemos elevarnos. Y esto es lo que va a hacer Genet. Sus primeras obras, autobiográficas: *Journal du voleur* (*Diario de un ladrón*, escrito en 1949, dedicado a Sartre y a Castor, es decir, a Simone de Beauvoir), *Notre-Dame des Fleurs* y *Miracle de la Rose*, son el relato de la reflexión acerca de por qué el Mal le ha acompañado siempre, por qué es un hombre de Mal. Es una reflexión sin tapujos, sin límites, sin trampas. Y, así y sólo así, va a poder absorberlo (*aufheben*, en el sentido hegeliano), va a poder realizarse desde y en el barro; no en el sentido de elevarse a otra esfera, sino en el sentido de quedarse en ella, pero ahora realizada, atravesada, entendida. La tradición platónico-cristiana habría querido ahorrarse este esfuerzo y situarse desde el comienzo en la abstracción que es el Bien, reprimiendo el Mal, en definitiva, reprimiendo la Vida. Como el platónico reduce la verdadera Vida a un mundo de ideas, el cristiano, más radical, proyecta la verdadera Vida en un más allá. Este sería un valle de lágrimas y sufrimiento que sólo en otro mundo puede encontrar su otro, su realización. Las sombras de la caverna y su verdad fuera de ella se hallan definitivamente separadas. La modernidad se rebela contra ambas formas, la platónica y la cristiana. La verdadera, única Vida que tenemos es ésta y es aquí, y debemos por ello abrazarla como es, con sus miserias. Es la vuelta al Paraíso perdido, al mundo de la Vida, del que nos expulsó la filosofía platónico-cristiana, ahora rebelándose contra la prohibición de disfrutar de él, contra Dios mismo, con todas las consecuencias. Vivir es pecar, es comer la manzana prohibida, es hollar la tierra con los pies y asumir las consecuencias, es decir, arriesgar el castigo por ello. Vivir es creer en sí mismo y sólo en sí mismo. Descartes es el héroe de la modernidad, como Magallanes. Ellos se han atrevido a salir de la caverna, arriesgando su vida vieja, llena de prejuicios y mentiras. Genet da un paso más en esta línea.


Saint Genet

Tal es la admiración de Sartre por Genet que, cuando en New York le preguntaron por Camus, respondió: Camus es un amigo, un escritor de talento, un buen estilista, pero no un genio. El único genio ahora mismo en Francia es Genet, y su estilo es el de Descartes (en White 294). Genet es el Descartes del siglo XX, para Sartre.

Lo que Sartre dice al final de la obra dedicada a Genet puede valer para ambas monografías: "Mostrar los límites de la interpretación psicoanalítica y de la explicación marxista y que sólo la libertad puede dar cuenta de una persona en su totalidad, para mostrar esa libertad lidiando con el destino, primero aplastado por sus fatalidades y luego volviéndose sobre ellas para digerirlas poco a poco, demostrar que el genio no es un don sino el desenlace que inventamos en casos desesperados, redescubrir la elección que hace un escritor de sí mismo, de su vida y sentido del universo incluso en los personajes formales de su estilo y composición, incluso en las estructuras de sus imágenes, y en la particularidad de nuestros gustos, repasar en detalle la historia de una liberación: esto es lo que yo he querido; el lector dirá si he tenido éxito".

Sartre se ocupó intensamente de Marx y de Freud, como es sabido, y de ambos se esforzó por extraer lo que consideró válido y de criticar lo que consideró insuficiente para su propio programa filosófico, es decir, para la filosofía misma. Ambas mirillas, la psicoanalítica y la marxista, se

hallan entrecruzadas en ambas biografías, la de Baudelaire y la de Genet.

Lo que une a ambos monografiados, Baudelaire y Genet, es una infancia complicada, que les marcó decisivamente y que, en parte, aunque sólo en parte, explicaría su decurso. Y desde su infancia compleja (por cierto, como la de Sartre, como nos explica en su libro autobiográfico *Las palabras*) se continúa su acceso, no menos complejo, a su sociedad, es decir, a la sociedad que les tocó vivir, con sus contradicciones, cuyas venas son abiertas por el certero escalpelo crítico de Sartre. Ambas obras tratan de entender el decurso de sus respectivas vidas desde dentro, desde su encrucijada personal, pero también histórica concreta, contra otras interpretaciones unilaterales o torticeras, en definitiva, que no se ajustarían a la verdad. El último capítulo del libro sobre Genet se titula: "Prière pour le bon usage de Genet" (Sartre 1952, 645ss.) Genet habría sido "mal usado", mal tratado, mal interpretado, y Sartre pretende con su obra corregir este desagravio.

La obra sobre Genet trata, por tanto, de rescatar a Genet de esas interpretaciones torticeras y hacer de él un "santo mártir" de su propia causa, causa que habría abrazado sin reservas, con todas las consecuencias, como un héroe. De la extensa obra queremos fijarnos sólo en algunos elementos significativos.

II

Ser ladrón y pederasta es adscribirse a lo más odiado en una sociedad donde la propiedad privada y las relaciones sexuales heterosexuales y matrimoniales (al menos cara a la galería) son lo más sagrado, los estigmas de la normalidad; robar y tener unas relaciones sexuales fuera de estos paradigmas son el signo de la marginalidad y lo abominable. Más aún, decidir serlo coherente y conscientemente es enfrentarse, aun sin quererlo, abiertamente a la sociedad, atentar contra ella: posicionarse crítica y materialmente contra ella. Sartre analiza en las primeras 200 páginas del libro el proceso de consolidación de la personalidad de Genet. Genet asume paulatinamente su condición de ladrón y pederasta, y esto le dará una idiosincrasia especial. Sus obras son el testimonio de ello.

Pero hay otros dos elementos fundamentales a los que Sartre dedica un largo tratamiento: la traición (Sartre 1952, 196 ss.) y el *fracaso* (*échec*). Traición será un signo de radicalidad. Genet será un traidor (*trahir*, Sartre 1952, 196 y ss.) ante la correcta conciencia burguesa, pero también ante los demás ladrones, pues Genet quiere ser un hombre libre, no sigue ninguna pauta prefijada. Quiere ser un buen ladrón (Sartre 1952, 210-211) y hacer de ello su bandera. Para ello es capaz de traicionar incluso a los suyos, a los "malos" ladrones. Porque el ladrón no roba para tener, no quiere convertirse en ciudadano honrado ni reconocido. El ladrón debe mantenerse en la necesidad absoluta que le obliga a robar no para poseer algo, sino para demostrar que no le interesa nada, para despreciar la "falsa" vida en nombre de la libertad absoluta. En definitiva, para denunciar los falsos valores sobre los que se sustenta la sociedad. Ante una sociedad "falsa" sólo se puede ser crítico, diría Adorno.

"Para llegar a ser todo, es necesario no ser nada en nada", cita Sartre a San Juan de la Cruz. La garantía de su verdad es el fracaso, la negación absoluta. El ladrón está condenado al fracaso (Sartre 1952, 213-215). El fracaso y la traición son uno y lo mismo (218). El fracaso sólo se vive en la desesperación. El fracaso se convierte en la esencia del ser humano (Sartre 1952, 216). "La estética del fracaso es la única durable. Quien no comprende el fracaso está perdido ... Si no se comprende este secreto, esta estética, esta ética no se ha comprendido nada y la gloria es vana" (Jean Cocteau: Opium, citado en Sartre 1952, 214, nota).

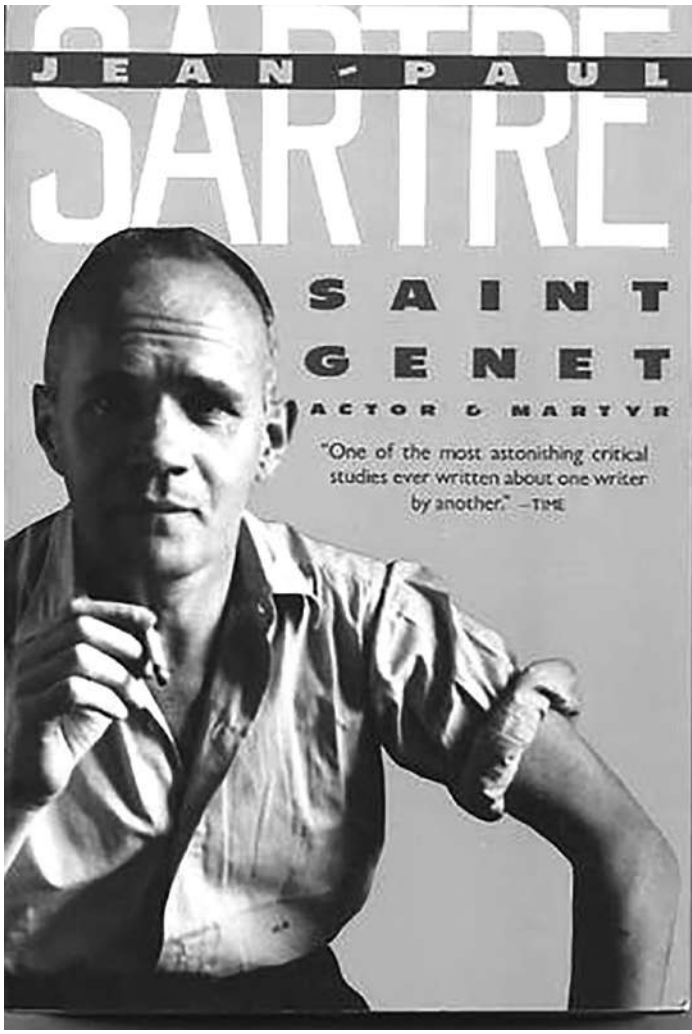
"Su actitud se parece a un anacoreta que se martiriza" (Sartre 1952, 220), Genet se *sacrifica* al Mal (Sartre 1952, 223): "Cuando decide robar y traicionar, hace el Mal por el Mal, sin razón, magníficamente por el simple decreto divino de Su Voluntad. Cuando purga su pena, *ha hecho* el Mal *para* conseguir la abyección, el desenlace más completo, para sufrir. Antes y durante el crimen, Genet quiere el sufrimiento porque es el índice del Mal; después, decide que ha querido el Mal para el sufrimiento que recibe en la prisión. En definitiva,

hay un tiempo para la maldad: el de la praxis, y un tiempo para la Santidad: el de la reflexión sobre la praxis, el de la interpretación retrospectiva de su actividad. *Antes*: "Yo, Genet, he hecho el Mal porque es mi buen placer. Del robo no puedo sacar ni filosofía ni moral". *Después*: "Hermanos, hay que sufrir" (Sartre 1952, 268).

III

¿En qué consiste la santidad de Genet? La Santidad es fundamentalmente una "détermination subjective" (Sartre 1952, 231). El que aspira a la santidad adscribe su subjetividad a una norma radical de negatividad. "Si la santidad, como función objetiva, es un hecho relativamente simple, se vuelve infinitamente complicado cuando lo consideramos como una cierta dirección de la vida interior; el ermitaño que trata de vivir en santidad conoce todos los refinamientos de la dialéctica del No. Al penetrar bajo este envoltorio tosco, encontraremos, en Genet, la cultura religiosa más exquisita."

Sartre hace un repaso de lo que entiende por "cultura religiosa": comienza con Platón, que describe en el *Banquete* el proceso por el que el filósofo debe morir a su cuerpo para elevarse a la contemplación de la Verdad y del Bien. Es decir, así lo interpreta Sartre, el filósofo debe renunciar a la particularidad para alcanzar lo Universal. La gnosis cristiana y el neoplatonismo habrían seguido esta vía. Y, finalmente, Hegel habría mostrado sus resortes en la descripción de la "conscience malheureuse" de la *Fenomenologie des Geistes*, una figura clave/bisagra al final del capítulo cuarto (la autoconciencia) y que abrirá el quinto (la razón). Sartre resume así el escenario pintado por Hegel en este momento del desarrollo de la conciencia: "La conciencia es a la vez inmutable y universal en calidad de pensamiento puro, de sujeto abstracto y a la vez esta contingencia particular, aquel hombre nacido de la carne, aparecido en una situación particular, sumergido en el río del devenir; pero no sabe que es universal; cree que esta universalidad abstracta y eterna le es trascendente y que es Dios. Por eso, por vergüenza de su singularidad, intenta destruir en sí misma lo particular para elevarse hasta él. Pero el movimiento por el cual lo particular en ella trata de destruirse, no sale de la particularidad histórica, es tal deseo concreto, a tal hora de tal día que la conciencia, en tales disposiciones, intentará por tal medio vaciar; no escapará a la desgracia. Es este odio de sí mismo lo que hace que algunos textos de la mística cristiana nos recuerden a los mejores pasajes de Genet".



Genet (al igual que Jouhandeau, otro místico al que Sartre dedica varias páginas) busca también ascender, pero su ascensión no será hacia una situación enajenada y por tanto desgraciada, sino a una singularidad concreta y libre; una singularidad que se da sus propias leyes: ahí se halla la clave. No se trata de anularse, sino de afirmarse en su negatividad. La verdadera ascesis es una re-creación de sí mismo y del mundo, un ejercicio de libertad absoluta. "*L´ascèse est ici re-creation*" (Sartre 1952, 234). Y aunque ambas vías se defi-

nen por la privación, la filosofía del No, la diferencia será fundamental.

Estamos, pues, ante dos vías de ascetismo, según Sartre: una ascendente y otra descendente. La primera, la de Platón, Teresa de Ávila, Nietzsche o Gide, la cual, a pesar de las diferencias, es ascensional. En general, todos ellos renuncian a lo inmediato para recuperarlo a un nivel más elevado, por medio de Dios o del arte o de la moral. Se desprenden de las sombras de la caverna para ascender a la luz y juzgar, desde la luz, el error de considerar a las sombras la verdadera realidad. Al final se llega a un punto desde el que redimir la falsa realidad, el error, el pecado. Sería, podríamos decir, una dialéctica positiva (por tomar un concepto adorniano), aunque Sartre no usa este término.

La dialéctica de Genet no es la de Nietzsche. No se trata de un "más allá" del Bien y del Mal, sino de una "Aufhebung" hegeliana (Sartre 1952, 211, nota). También distancia Sartre a Genet de Kierkegaard (212): "en la ascesis kierkegaardiana misma entra un germen de alienación". Porque allí es Dios el que constituye a Abraham "desde fuera". No hay libre elección. El *hacer* no puede subordinarse al ser sin deslegitimarlo: es una máxima de Sartre. Existir es hacer en primera instancia. Hegel entiende así mismo la acción de Antígona: su hacer le constituye como tal.

Genet y Marcel Jouhandeau siguen la otra vía, la vía descendente (descente, hacia abajo), una especie de dialéctica negativa. Pero Genet iría un paso más adelante que Jouhandeau, va a ser el más radical, cosa que fascinará a Sartre.

Mientras el Santo renuncia al Mal para abrazar el Bien, el Pecador, en cambio, renuncia al Bien para abrazar el Mal, la Nada, el Mal Total (Sartre 1952, 245). En el Santo sólo queda el Ser, es decir Dios. En esta dialéctica de la negación, Genet es el más radical, porque arriesga más que Santa Teresa y Jouhandeau, al ser capaz de asumir su propia vida tal como aparece, sin dejar sombras de duda sobre ella. Vive su vida sabiendo claramente que lo que hace es lo que debe hacer.

La santidad de Genet consiste en hacer lo que debe hacer. Debe hacer el Mal y así hace el Bien, como Antígona. Esta dialéctica paradójica es analizada por Bataille en su artículo sobre Genet (*La littérature et le mal*, 125-154).

El humanismo de Genet es un humanismo estéril y de inmanencia pura. Un humanismo del infierno. Genet ama al ser humano contra la trascendencia ética y social. (Cfr. Sartre 1952, 243). Aquí el existencialismo sartriano encuentra su máxima expresión. La trans-ascendencia produce necesariamente la trans-descendencia (en el lenguaje de Jean Wahl, Sartre 1952, 244).

¿Es éste realmente el camino de Hegel? El camino de la desesperación y del fracaso es sin duda el camino de la *Fenomenología* de Hegel. El camino comienza abajo, en el esclavo y en Antígona, no en el amo ni en Creonte. Es el de abajo el que grita de desesperación, es el que está abajo el que pone en marcha el movimiento que lo rescatará de su condición. La conciencia avanza a base de golpes y caídas. El que se halla arriba trata de evitar la subida del de abajo, trata de ahogar su grito de desesperación. Pero nada detiene el decurso del de abajo, aunque para conseguir salir de su situación el camino del No debe ser radical.

En el capítulo quinto de la *Fenomenología*, donde la conciencia, ahora convertida en entendimiento (Verstand) trata de agarrarse a formas como el hedonismo, el escepticismo o la conciencia heroica (así, don Quijote, en el análisis de Valls Plana), cada forma nueva que surge en la necesidad del avance va a traicionar a las demás y a sí misma (que es lo mismo) por fidelidad a sí misma. Este capítulo hegeliano será clave para entender cómo la conciencia se desprende de sus viejas vestimentas para llegar a ser "Geist", para llegar a ser Antígona. Antígona se sacrifica a sí misma en nombre de un "nosotros" que es universal, es la humanidad que se ve rescatada en el gesto de Antígona. Sartre define por ello, este proceso, aplicado a Genet, como un camino de santidad.

¿Hasta dónde llega el paralelismo entre Hegel y Genet? Cuando Sontag habla del lenguaje posreligioso hegeliano apunta a este nuevo nivel

que Sartre encuentra en Genet. Este sería el punto en el que Sontag centra su breve artículo: el paralelismo que establece Sartre entre Genet y Hegel. Genet realizaría con su vida y obra el programa de Hegel en la *Phänomenologie des Geistes*, un viaje inmanente desde lo más bajo hasta la santidad pura del "saber absoluto", un camino de sufrimiento necesario, de negatividad total, un viaje al infierno, pero ahora sin domingo de resurrección final. Genet habría sabido superar todas las dificultades y habría mostrado así que es posible recorrer con una dignidad no reconocida el camino negativo de la vida. El desprecio total a la vida es la condición que pone Hegel a la autoconciencia para poder acceder a la libertad, al reino de la autoconciencia. Bien que ésta para Hegel será sólo el comienzo, necesario. La puerta de entrada. Luego hay que recorrer los laberintos sinuosos por los que discurre la vida sin complacerse en ninguna de sus estaciones. El mundo de la vida se convierte en el mundo de la muerte, de la cárcel, del desgarro, en definitiva, de la negatividad. Aquí se encuentran Hegel y Genet, según Sartre y Sontag.

De todos modos, Sartre no se alinea siempre del lado de Hegel. A veces se distancia de él y parece criticarle una falta de radicalidad, una incoherencia, un positivismo que recuerda al que le achaca Adorno. Leemos, por ejemplo: "Cuando Genet dice: 'Tengo que robar' y el ladrón responde: '¿Por qué tú?' no están hablando del mismo Sí mismo. El ladrón quedó atrapado en las redes de lo universal. El yo del que habla es el particular universalizable, el que tiene esto en común con todos los demás que es él mismo y otro que los demás. Es lo particular hegeliano, fundado, sostenido, superado, absorbido por lo universal. El de Genet es el yo singular, no tiene nada en común con lo universal y lo particular, que de ningún modo puede fijarse en conceptos, sino sólo para arriesgarse y vivir. Genet no resuelve la contradicción: la vive. Si se superara en él hacia alguna síntesis, Jean Genet desaparecería. Se trata de mantener los términos juntos, *en el movimiento*. Si se detiene, está perdido. En definitiva, *existe*".

Que Hegel se evada hacia un universal abstracto es una crítica muy común que se le hace.

Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir

Pero quizás con ello no se agota la potencialidad de la filosofía hegeliana. Es verdad, como dice Adorno en su Dialéctica negativa, que esa tendencia puede malinterpretarse a veces en la filosofía hegeliana, pero también es verdad que ésa no es su fuerza motriz. Esa fuerza motriz es la misma que Hegel ve en Aristóteles y que la filosofía cristiana ha querido secuestrar. Pero la verdadera Vida no se deja secuestrar. Aquí podemos ver un encuentro entre Hegel y Genet que va más allá de la letra. Como dice Confucio: Cuando el sabio señala a la luna, el necio se queda mirando al dedo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Siendo Genet un apestado, un expulsado, un maldito de la cultura europea, alguien que en Europa (y no sólo en Europa) fue perseguido y encarcelado por sus delitos, alguien que nunca se cansó de aguijonear, maltratar y maldecir la cultura oficial europea, hemos de concluir que fue la cultura oficial europea la que se alejó, la que le dio

la espalda a Genet y así a Hegel. Esta habría sido la verdadera tragedia europea: haber traicionado su propia vocación, su destino, que era seguir el camino que Hegel diseñó.

Genet es un santo maldito. Acabó en Marruecos, lejos de la metrópolis, donde encontró lo que Europa no le dio. Sartre (y quizás luego Derrida) lo salvaron, lo rescataron del olvido y lo elevaron a los altares. Quisieron rescatarlo para Europa y, así, a Europa misma. Quisieron salvar a Europa de sí misma.

En definitiva, el grito de Genet es el grito de denuncia contra una sociedad egoísta (falsa, diría Adorno) que le impide vivir su libertad. Y no se trata de una libertad individual y caprichosa, sino de una libertad social, espiritual (*geistlich*, para decirlo con Hegel). Una sociedad en la que Antígona pueda defender y hacer efectivos, reales sus derechos, que son los derechos de todos. Porque son derechos sociales. La lucha de Genet es una lucha por todos, por la sociedad. Una lucha por desenmascarar la hipocresía social de la sociedad liberal. Genet se sitúa en la sombra, en el inconsciente de la sociedad y desde ahí le grita sus mentiras. Genet ha salido de la cueva y ha visto el fondo desde el que brota el Mal. Y el Mal brota del supuesto (falso) Bien. Es su verdadero Otro. El Mal es la verdad de la sociedad bienpensante, de la sociedad burguesa. Genet es la única alternativa posible. O Genet o no hay alternativa.

Algo de ello analiza Sontag en su artículo sobre el estado del psicoanálisis en USA. Hay un psicoanálisis falso, complaciente con el sistema, adormecedor, y otro revolucionario, el de Marcuse y de Norman O. Browns. *Eros y civilización* marcan un camino que pasa necesariamente por Hegel y Freud. Por ello Sartre sitúa a Genet en la estela de Hegel y en la de Freud. Cuando Habermas trata de desviar el camino hacia el pragmatismo americano, se equivoca. Así se lo indicaron Butler, Laclau y Zizek en el famoso libro conjunto del año 2000. El camino es del Yo al Nosotros y no hay vuelta atrás. El neoliberalismo va contra la historia. Es una teología política, como dice Villacañas, que es preciso desenmascarar.

Genet mostraría que el rechazo que Europa hace de Hegel es un rechazo a sí misma, a su historia, a lo que debía haber sido y no quiso ni quiere ser. Es el miedo a verse a sí misma como es, a ver lo que ha llegado a ser por arrogancia, por prepotencia. Si el mundo rico vuelve la espalda al mundo pobre, es porque se considera mejor, más "culto", más educado, más limpio. Genet es un forúnculo, una anomalía, que se empeña en restregárselo a Europa por la cara y, así, nos recuerda que los demás tampoco somos mejor que él, somos mierda, pero no queremos verlo. Hasta la misma palabra cuesta expresarla. Ocultamos las heces y rápidamente las hacemos desaparecer de la vista, como algo indigno.

Genet quiere vivir y Europa se lo prohíbe, se lo impide. No puede respirar en Europa. Por ello se va. Marruecos le dará lo que necesita. Relaciones libres, personas iguales, no intelectuales arrogantes, sino gentes que sólo quieren vivir. Su grito es: déjenme vivir, bastardos ¡(Nolite te bastardes corborundorum), como leemos en la novela de Atwood *El cuento de la criada*. Europa (y el mundo entero) ha caído en manos de un régimen totalitario, un régimen neoliberal, donde manda el capital, sin compasión. "Tiempos intempestivos", decía Adorno al final de la *Dialéctica negativa*. "Last times", dice Zizek.

BIBLIOGRAFÍA

Atwood, Margaret (1996), *The Handmaid´s Tale* (*El cuento de la criada*). Vintage, London [1985].

Bataille, Georges (1957), *La littérature et le mal.* Gallimard, Paris.

Bloch, Ernst, *Die aristotelische Linke.*

Hegel, Georg-Wilhelm-Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* [1807].

Sartre, Jean-Paul (1947), *Baudelaire.* Gallimard, Paris.

Sartre, Jean-Paul (1952), *Saint Genet comédien et martyr.* Gallimard, Paris.

Sartre, Jean-Paul (1968), *Las palabras.* Losada [1963].

Sontag, Susan (1962), "La imaginación pornográfica", en *Against Interpretation.*

Sontag, Susan (1962), "Sartre's Genet", en *Against Interpretation.*

White, Edmund (1993), *Genet a Biography.* Alfred A. Knope, New York.

RAÚL MORILLA
• *ENTRANDO EN LAS AFUERAS.*
Videoinstalación urbana.
XII Bienal de La Habana.
Parque Trillo. La Habana, Cuba, 2015.

Poemas de Rosa Silverio*

Más loca que una cabra

Vivo entre cuatro paredes blancas
abrazada a mi camisa de fuerza
perdida en las inexplicables cavidades de mi mente
asida al Prozac, al Trileptal, al Seroquel
huyendo de todos los demonios del pasado
intentando crear una estética desde el caos
rehaciendo con mis manos la poesía
resucitando cada día en la palabra
Yo soy Yo fui Yo seré
Yo intento descifrar la cosmogonía del mundo
desenmascarar al dios inventado por el hombre
crear una nueva teoría de mí misma
desentenderme, desmadejarme
encontrar una filosofía
aferrarme a una teoría de la ciencia
pero mi voz es agua y se dirige río abajo
mi voz no entiende de cálculos matemáticos
ni de física cuántica, ni del big bang
ni de todo aquello que no quepa en mi poética
Mi voz sólo habita en la locura
y en la locura estoy yo y está la nada
yo desafiando los accidentes cósmicos
dudando de cualquier revelación antropológica
La humanidad no tiene explicación alguna
Yo soy el testimonio de un enigma
yo soy la sombra de la que habló Platón
y esta habitación es mi caverna

Yo en primera persona gramatical /
del singular
Yo la evasión, la rueda, el estallido
yo este encierro voluntario
yo seis metros bajo tierra
yo pegada al suelo con cemento /
de viejo zapatero
rota y desmembrada
descosida
enferma
paranoica
borderline
más loca que una cabra.

* *Nació en Santiago de los Caballeros en 1978. Es periodista, poeta y cuentista. Reside en Madrid, España. Ha publicado los poemarios* De vuelta a casa *(2002),* Desnuda *(2005),* Rosa íntima *(2007),* Arma letal *(2012),* Matar al padre *(2014),* Poemas tristes para días de lluvia *(2016),* Mujer de lámpara encendida *(2016),* Invención de la locura *(2017),* Invenzione della follia *(2018), la antología* Antes de Madrid *(2019) y la* plaquette *bilingüe* Rotura del tiempo */ Broken time (2012). Además, publicó el libro de relatos* A los delincuentes hay que matarlos *(2012), editó la antología* No creo que yo esté aquí de más. Antología de poetas dominicanas *1932-1987 (2018) y coeditó* En el mismo trayecto del sol. Poesía dominicana 1894-1984 *(2019), con Plinio Chahín. Su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, portugués y catalán. Ha recibido varios premios importantes, entre ellos el de Vencedora Absoluta del Premio Nosside de Poesía de Italia, el Premio Nacional de Poesía Salomé Ureña y el Premio Letras de Ultramar de Poesía.*

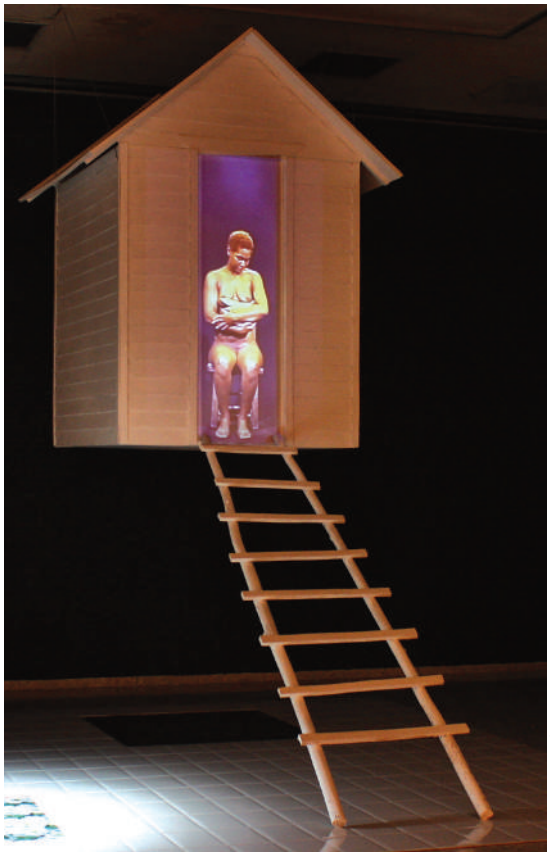
RAÚL MORILLA
• *BANQUETE DESALMADO.*
Videoinstalación. Hotel Barceló Lina, Santo Domingo, 2006.

58

Si me acerco
promete que no me abandonarás entre el muérdago y la sombra
Asegúrame que habrá un mañana y después de ese mañana otro mañana
y una casa con grandes ventanales sin espejos
un pequeño jardín para pergeñar la vida
una hora para construir el amor, aunque el frío se cuele por las paredes
aunque el amor no sea algo que pueda construirse ni atraparse
mucho menos pedírsele más tiempo o cualquier otro tipo de indulgencia
Promete que si me acerco
tomarás mi hatillo y lo guardarás entre tus cosas
procurando dejar la puerta abierta por si algún día decido marcharme
Promete que no levantarás nuestra casa junto al despeñadero
sino a varios metros de la playa y de la arena
y de las olas y las palmeras y del sol
pero bien lejos del pescador y de sus redes
Promete que no prometerás nada que no puedas hacer con tus propias manos
y que cuando la noche se aproxime
y la oscuridad nos oculte entre sus pliegues
sabrás darte la vuelta
y encontrarme.

Hay que ponerle nombre a esta tristeza

Hay que ponerle un nombre a esta tristeza
hay que ponerle un corazón,
un ojo de gato o de serpiente,
hay que ponerle un vestido
tacones
maquillaje
y sacarla a pasear
emborracharla
y cogérsela en una esquina
o en un motel de mala muerte.
Hay que golpear a esta tristeza,
darle latigazos,
enseñarle quién manda,
amarrarla a un poste eléctrico
o deshojarla en una tarde de septiembre.
Hay que saber que el mundo
es una telaraña o una sombra ancha
dispuesta a devorarlo todo,
a tragárselo todo de una bocanada
o de un zarpazo.
Hay que entender que las cosas
tienen un lugar geográfico, un nombre,
una textura exacta y una forma
y que dentro de esas cosas
está desnuda y en silencio
la tristeza,
como una corriente de aire frío
o el mar cuando se han dormido las olas,
como un conuco solitario,
un rancho de tabaco a oscuras
o Matanzas a las cinco de la tarde.
Hay que saber que la tristeza existe
como existe la casa, la tacita de té,
el reloj, el árbol, los recuerdos
o la fotografía de mi abuela
con una blusa llena de pájaros blancos
y una mirada que me hace recordar
a todos los muertos que ha tenido que llorar



RAÚL MORILLA • *PARA PENETRAR LAS MORADAS CLANDESTINAS.* *Videoinstalación. MAM, 2009.*

mi pobre abuela.
Hay que saber que la tristeza no sólo existe
sino que también tiene su espacio,
su rincón en el interior de cada cosa,
su propia coloratura, sus exigencias
e incluso sus horarios
y que a veces uno se cansa,
se harta de tanta mansedumbre,
de tumbarse en una cama,
de tomarse un frasco de pastillas,
de pensar en sogas, en puentes
o en desahogos sentimentales,
y de repente uno se levanta
y dice coño
y decide cambiar el orden del mundo,
ponerle un nombre a la tristeza,
etiquetarla,
mandarla a la mierda,
y seguir hacia delante,
siempre adelante,
como el que va en un tren
o en un motoconcho,
aunque el vacío siga en el lugar de siempre,
aunque nada sea como antes,
aunque el amanecer no sea luminoso,
aunque la tristeza jamás desaparezca.

Desencuentro

Hay un lirio muy blanco
y un silencio azul
que se imponen a todas las cosas de la tierra

Me miro a mí misma
me palpo ante la justa necesidad /
de encontrarme
pero sólo doy con un gran abismo
con un jardín invisible
y una pared blanca

Mi cuenco está vacío
no hay caminantes en este tupido bosque
sólo hay pájaros y el resto de animales
que siempre me han hecho compañía

Mira mis brazos
extendidos esperando tu abrazo
Mira mi pecho
está abierto de par en par /
como una pequeña puerta
Mira mi hueso desnudo y mis ojos

Soy un ambicioso poema echado a perder

RAÚL MORILLA
• *ME,MI Y CONMIGO. Videoinstalación. Premio XXIV Bienal Nacional de Artes Visuales. Museo de Arte Moderno.*

Cuando una voz muere

Un grajo sobrevuela mi casa
la rata se ha escondido en la cocina
el cuchillo ha cortado el amor en dos pedazos
y el monstruo se ha comido el más apetitoso

Siempre, cuando una voz muere
otra resucita

Una bayeta, el detergente, el agua oscura del fregadero
la suciedad que se limpia, el secreto que se oculta
la violencia que enferma

En este hogar siempre ha sido invierno
los latigazos eran el alimento de mis hijos
y la barbarie mi obligado juego cotidiano

Pero yo lo he descubierto:
Cuando una voz muere
otra resucita

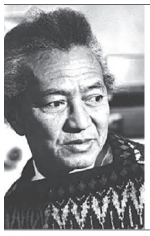
Así que llegó la soñada última noche
y mi mano ya deforme arrancó /
a la mandrágora
desterró al enemigo

Amaneció, es el gran día
el tiempo de amar, y ya lo he dicho:
Cuando un monstruo muere
una mujer resucita.

AUTORES DE LAS OBRAS DE ARTE QUE ILUSTRAN ESTA EDICIÓN

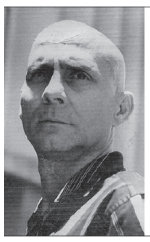
Raúl Morilla (n. 1972). Arquitecto, pintor, dibujante, diseñador escultor e instalador, realizó sus primeros estudios en la Escuela Municipal de Bellas Artes Francisco Soñé. Es también graduado en Historia del Arte y realizó cursos y talleres artísticos en la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, así como en Santo Domingo y La Habana, Cuba.

Gustav Klimt (1862-1918)
Es uno de los más conspicuos representantes del movimiento modernista de la secesión vienesa. Su obra se ha identificado con la suntuosa decoración basada en dorados y elementos ornamentales de vivos colores. Los historiadores del arte coinciden en señalar el carácter ecléctico de su estilo pictórico. En 1888, recibió la Orden de Oro al Mérito de manos del Emperador Francisco José I de Austria por su trabajo en los murales del Burgtheater de Viena. Fue nombrado miembro honorario de las universidades de Múnich y Viena.



Wifredo Lam (1902-1982).
El más universal de los pintores cubanos. Introdujo la cultura negra en la pintura cubana y desarrolló una renovadora obra que integra elementos de origen africano y chino presentes en Cuba. Sus obras están en los principales museos de Europa.

Manuel Mendive (n. 1944), Destacado artista plástico cubano, que obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas en el 2001. Estudió Pintura y Escultura en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro. Reconocido con la Orden Caballero de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura y Francofonía de la República de Francia, y la Orden Félix Varela del Consejo de Estado de la República de Cuba.



Paul Giudicelli (1921-1965). Pintor y ceramista, considerado como el "Padre de la pintura abstracta dominicana". Su obra es una síntesis de abstracción, expresionismo y geometrización. Marcó una ruptura entre la tradición existente y el radicalismo interpretativo contemporáneo. Primer Premio de Pintura en la Bienal de 1963.

Zaida del Río
(n. 1954) Pintora, dibujante, grabadora. Apareció en el panorama de la plástica cubana en la década del 70. Es reconocida como una de las figuras clave del arte cubano contemporáneo.

Fernely Lebrón (n.1960). Dominicano.
Publicista, pintor, grabadista, diseñador gráfico-Editorial, ilustrador, caricaturista. La SND (The Society for News Design, Inc.), la más importante institución a nivel mundial, en su género–, le otorgó un "Award of Excellence" (Premio a la Excelencia) en el 2001. Libre pensador, reflexionista y hacedor de poesía.

PAÍS CULTURAL

Publicación cuatrimestral
AÑO XV. N.º 4 (*Tercera época*) • OCTUBRE 2021
ISSN: 1997 - 8030
MINISTERIO DE CULTURA DE LA REPÚBLICA DOMINICANA
Viceministerio de Identidad Cultural y Ciudadanía

CARMEN HEREDIA,
Ministra de Cultura

Director:
Basilio Belliard

Consejo Editorial:
Soledad Álvarez • José Mármol
Frank Moya Pons • Pedro Delgado Malagón
José del Castillo Pichardo • Jochy Herrera
Manuel García Arévalo • Plinio Chahín

Consejo Asesor Nacional:
Andrés L. Mateo
Franklin Gutiérrez • Giovanny Cruz
Pastor de Moya • Mu Kien Sang Ben
Mateo Morrison • Ángela Hernández
Amable López Meléndez

Consejo Editorial Internacional:
Enrique Krauze • Luis García Montero
Adolfo Castañón • María Baranda
Christopher Domínguez Michael
William Ospina • Eduardo Moga

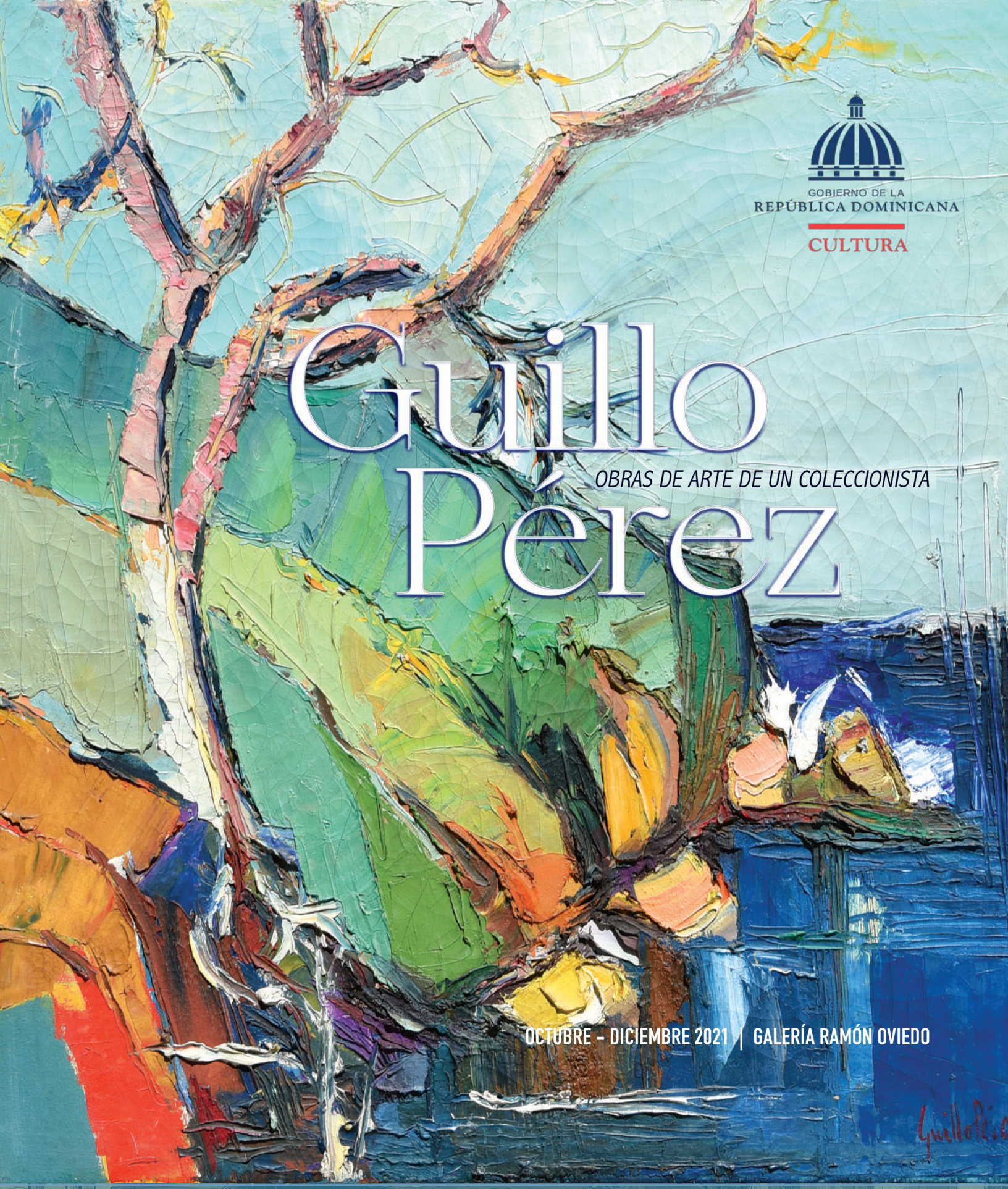
Diseño gráfico: Fernely Lebrón

Corrección: Clara Dobarro

Impresión: GB GRUPO CREATIVO, SRL

Distribución y difusión:
Dirección General de Comunicaciones

GOBIERNO DE LA
REPÚBLICA DOMINICANA
CULTURA
Av. George Washington, esq. Pte. Vicini Burgos
Santo Domingo, República Dominicana
Tel.: 809-221-4141
www.cultura.gob.do



GOBIERNO DE LA
REPÚBLICA DOMINICANA
CULTURA

Guillo Pérez

OBRAS DE ARTE DE UN COLECCIONISTA

OCTUBRE - DICIEMBRE 2021 | GALERÍA RAMÓN OVIEDO

Avenida George Washington esq. Presidente Vicini Burgos, Santo Domingo, República Dominicana

CULTURA.GOB.DO