
Hernán Antonio Bermúdez

AFINIDADES

(Notas y ensayos críticos, 1991-2006)

Primera Edición, Marzo, 2007 .

© *Secretaría de Cultura, Artes y Deportes*

Tegucigalpa, Honduras.

Autoridades

Rodolfo Pastor Fasquelle, Secretario de Estado

José Antonio Funes, Director Biblioteca Nacional y Política Editorial

Consejo Editorial

Óscar Acosta

Roberto Castillo

Héctor Leyva

Marcos Carías Zapata

Ilustración de Portada:

Ezequiel Padilla Ayestas, *Memoria* (2007)

Diagramación y Diseño

Glenda Yadira Zepeda S.

ISBN: 978-99926-10-74-9

Editorial Cultura

Printed in Honduras

EXPLICACION DEL AUTOR

Los textos "El licor de las palabras", "Escalera de caracol", "La sal dulce de la palabra poesía", "Heridas de poeta", "De furias y querencias", "Harina de otro costal", "Sudor frío", "Todos los de la pandilla", "Álbum", "Noción del oficio", "La brillantez en un hilo de tinta", "Viscosidades", "Uña y carne", "El ramito (apócrifo) en el pie (de pagina)", "Diabluras" y "Elenco lenca" fueron publicados en la revista *Paraninfo*, Tegucigalpa 1991-2003. "Diabluras" también apareció en la revista *Guaragua* No.11, Barcelona, 2000.

"Óscar Acosta, poeta" fue publicado en la revista *Ilustra* No.1, Tegucigalpa, 1993.

"Es verano en mi memoria", "Felipe Burchard" y "Caja de música" aparecieron en la revista *Astrolabio*, Tegucigalpa, 1998.

"El fervor literario de los tres Bermúdez" es un comentario a la alocución del poeta José González en el acto realizado en noviembre de 1998 sobre los hermanos Bermúdez. Fue publicado en el diario *El Heraldo* el 20 de diciembre de 1998.

"A la deriva", "Nunca esperaba regresar" y "El mundo flotante de Ezequiel" fueron publicados en la revista *Galatea*, Tegucigalpa, 1999. "A la deriva" también se publicó como prólogo del libro *La estación perdida*, Migrantes Ediciones, México, 2001.

"El gozo de la madrastra" fue incluido en el libro *Las honduras de Mario Vargas Llosa*, UPNFM, Tegucigalpa, 2003.

"La novela de Tegucigalpa" fue publicado en el diario *El Heraldo* Tegucigalpa, el 24 de septiembre del 2006.

"Carnalidad" apareció en la revista *Ixbalam* No.4, Tegucigalpa, 2006, y en la revista *Carátula*, Managua, abril-mayo del 2006: asimismo, fue publicado en la revista *Guaragua*, No. 22.

"La gracia del verso" fue publicado en el diario *El Heraldo*, Tegucigalpa, el 26 de noviembre del 2006, y en la *Revista de la Academia Hondureña de la Lengua*, No.13, Tegucigalpa, 2006.

"Águila sobre la villa" fue incluido en el libro *Escenarios de una pasión*, Rafael Murillo Selva, UPNFM/ Editorial Letra Negra, Tegucigalpa/ Guatemala, 2006.

H.A.B.

"Familias de escritores: fotocopistas del cosmos, legisladores del caos. Entre estos y aquellos, decidirse."

Gesualdo Bufalino

"La crítica es el ejercicio del criterio".

José Martí

PREÁMBULO

Estos textos se mantienen tal y como fueron publicados la primera vez (o casi: los cambios, en todo caso, son mínimos). Algunos de ellos quizá no los escribiría hoy de esa manera. Pero en ese momento parecían adecuados.

Al leerlos en su conjunto, como una colección, saltan a la vista las afinidades que comparten, la hebra que tienen en común. Eso es lo que les integra y les otorga un significado acumulativo, un "valor agregado", que ninguno de ellos posee por sí mismo.

Fuera de ser una (demorada) reunión de textos dispersos, *Afinidades* aspira a la fluidez, a constituir, propiamente, un libro.

Quito, marzo de 2007.

1. POESÍA

ESCALERA DE CARACOL

"Escalera de caracol.

Azotea soleada".

(p.16)

Paul Eluard solía afirmar que el lenguaje de las artes plásticas posee los mismos fines que el lenguaje de la poesía. Gelasio Giménez, pintor de consumada habilidad, ha publicado *De niño en adelante*, un libro de poemas donde se constata la veracidad de ese aserto.

Maestro de varias generaciones de pintores hondureños, algunos tan notables como Aníbal Cruz, Gelasio ha sabido ejercer entre nosotros el rigor del artista dedicado por entero a su oficio, en evolución constante, trasunto de su búsqueda e inconformismo inveterados.

Ahora, con *De niño en adelante*, demuestra que esas mismas cualidades, anudadas a una ironía irrefrenable, pueden trasladarse a la escritura poética, y que es capaz de exponerse a ser leído, de comunicarse con los lectores, y dar cuenta de la solvencia de esta nueva vertiente de su talento.

En el libro de Gelasio se juntan los dos polos de la creación literaria, en un equilibrio sorprendente: de un lado, aparece una referencia continua a las tramas de lo cotidiano, con una impronta diríase naturalista y, de otro, la realidad es fragmentada y transfigurada, como en la lírica de mayor aliento subjetivo.

En una aproximación que es a veces sardónica, a veces cálida e intimista (a menudo ambas a la vez), el autor presenta viñetas de una suerte de ceremonial mundano, a partir del cual las cosas, vistas con un cierto distanciamiento, pierden trascendencia pero simultáneamente ganan en delicadeza, y se entrelazan en nexos inusitados:

Obscurece en el laberinto / lejos del mar./

¿Ese rumor de olas? / Mi corazón cuando respiro /

junto a ti. (p. 48)

El pintor-poeta capta los hechos en toda su frescura a través de una sensibilidad que se corporiza en una dicción despojada, en un fraseo exento de ornamentaciones:

Hay veces que digo: /eran otros los de aquella

noche. / Por grande que sea el olvido, / regresaremos

como antes, / siendo otros, / siendo los mismos. (p. 70)

Volcada en el molde de las formas menos afectadas, esta poesía, llena de sensualidad, aborda la hebra de la nostalgia, el recuerdo intenso de la madre, las pasiones amorosas, la insidia del tiempo y las miserias banales de la vida. Los versos de Gelasio evocan una y otra vez el mundo físico que esta allí, afuera, en su esplendor y en sus desechos:

La bocas que han besado / hasta el cansancio, / cuando envejecen, / aman de lejos a la desnudez. / Los ojos que lo vieron todo /esquivan los espejos, / los charcos del paisaje. (p. 69)

En este empeño despliega la sutileza de un heresiarca. En efecto, algunos de lo mejores momentos en *De niño en adelante* se dan cuando el lector pierde pie debido a un corrimiento de la palabras, extraídas de su contexto habitual, con el consiguiente giro inesperado de las imágenes. Así, aun las más prosaica "materia prima" asume una guisa poética en virtud de la dislocación que se le inflige o por la manera en que se readeúa. Para el caso, obsérvese el final del poema "Mediodía": "No había ni gota de aire" (donde "agua", la palabra previsible, se transmuta en "aire").

En similar sentido, merecen mención aparte los remates lúbricos de "Cena formal", "Protocolo", "Debut" y "Brevedad", en los que el poder alucinatorio del lenguaje logra disolver el menor residuo de frivolidad. En estos textos el tono desenfadado se vuelve regocijadamente licencioso.

Tampoco convendría dejar pasar inadvertido el influjo que ejercen los títulos de los poemas: suelen jugar un juego de gráciles maniobras coreográficas con los textos, matizándolos o bien iluminándolos desde un ángulo insospechado. Por ejemplo, "Cántaro tuyo": Bajo el chorro de la fuente, / el dragón / satisface tu deseo.

Cómo ignorar, en definitiva, el carácter hedonista por excelencia del poemario: el cuerpo, ese "teatro misterioso" (Michel Leiris), escenario de todos los intercambios con el exterior, carnales o no, es asediado por los cinco sentidos y, por lo tanto, cobran beligerancia la mirada, la piel, el perfume, la voz, los sabores. El único contrapeso al deterioro que trae consigo el paso del tiempo (imposible de abolir ni siquiera, Proust *dixit*, por un golpe de genio), sería la tensión humana que compartimos con y nos vincula a- los demás, y merced a la cual permanecemos vivos.

La tensión creadora de Gelasio Giménez no se ha limitado, pues, a sus cuadros. Con *De niño en adelante* revela lo que ha descubierto como poeta, y comprueba, para decirlo de nuevo con Eluard, que aquél, antes que "ser inspirado", es el que inspira a los otros.

Tegucigalpa

LA SAL DULCE DE LA PALABRA POESÍA

"Siento el verano que baja tortuoso por tus venas y justo en el cruce de tu vientre la hebra de oro en ascuas, que hace a tu cuerpo abrirse como un libro de páginas en blanco".

(p. 150)

Roberto Sosa publicó en 1990 *Obra completa*, un volumen de 370 páginas que agrupa todos sus libros de poesía, además de textos en prosa, entrevistas, fotografías e ilustraciones. Consiste en un almanaque íntegro de su quehacer literario, organizado en orden cronológico, desde *Caligramas* (1959) eso sí, incompleto: ardid de poeta-, hasta *El llanto de las cosas* (1984) y *Máscara suelta* (1986), inéditos hasta ahora en el país, de los que apenas se conocían algunos poemas aislados, publicados en la revista *Alcaraván* hace diez años.

Obra completa se ha convertido desde su aparición en un libro esencial, que se debe leer y releer, pues recoge el flujo entero de una producción que a los hondureños se nos ha tornado imprescindible.

Eliot afirmaba que si la imagen poética está adecuadamente elaborada y se halla investida de los poderes de sugestión apropiados, ha de provocar en el lector emociones similares a las evocadas por el autor. El impecable don verbal de Roberto Sosa no sólo consigue lo anterior, sino que capta la sensibilidad y expresa las entrevisiones de una amplia franja de quienes pueblan este confín.

Tal vez no sea desacertado decir que en este libro es posible encontrar elementos tan íntimamente constitutivos de nuestro tiempo y espacio que no en vano se antoja concluir: "Esto es lo que hemos sido capaces de escribir en Honduras; que se nos conozca por estos poemas".

Ya en *Los pobres* (1969) se agolpaban versos que la memoria colectiva ha adoptado como suyos: "Los pobres son muchos / y por eso/ es imposible olvidarlos", o si no: "Entré / en la Casa de la Justicia / de mi país / y comprobé / que es un templo / de encantadores de serpientes", para no mencionar aquel ya clásico "Tegucigalpa, / Tegucigalpa, / duro nombre que fluye / dulce sólo en los labios", de *Caligramas*.

Cabría incluso sostener que la obra de Sosa, enlazada con la de Juan Ramón Molina (esa figura solitaria de principios de siglo), encarna lo mejor de nuestra tradición literaria viva. En tal sentido, su poesía es fundacional: apta para darnos voz y, en consecuencia, para configurararnos.

Juega, como es obvio, un papel central en la literatura hondureña actual. No resulta demasiado difícil reconocer su rastro en muchos poemas escritos durante los últimos veinte años. Es más, antes que un estilo peculiar, se trata de la actitud de una generación*: Sosa determina el sonido, la intensidad y el temple de la poesía que se fragua en la Honduras del presente.

Con ello no sólo ha enriquecido enormemente nuestra dicción poética sino que la ha puesto a la altura de la experiencia literaria contemporánea, lo que quizá constituya el mejor criterio de validez (véanse las traducciones y los reconocimientos de que ha sido objeto en el exterior).

En *Obra completa* se está en presencia de una inteligencia creativa con su sintaxis privada, sus códigos expresivos, sus mitos y delirios, en donde se cifra el secreto del orbe poético que ha sabido instaurar desde el inicio de su carrera de escritor.

Obra completa no posee, empero, tanto una unidad de contenido cuanto de tono. Lo cual, de seguro, no significa que toda la poesía reconcentrada en este libro esté dotada de la misma tensión interna o tenga un parejo nivel de excelencia. Sin embargo, mal puede uno exigirle al poeta que mutile fragmentos de su andamiaje creador. Eso le corresponde, en todo caso, al lector crítico.

En tal virtud cabe discernir en el volumen los tramos siguientes:

-Las tempranas obras maestras: *Muros* (1966), *Los pobres* y *Un mundo para todos dividido* (1971).

-Los excesos: *Secreto militar* (1984), donde una modalidad la entonación contestataria- que el autor había manejado antes con relativa mesura, es llevada demasiado lejos y, ávida, desemboca en el énfasis e incluso en el tremendismo.

-Los textos de madurez: *El llanto de las cosas* y *Máscara suelta*, que revierten hacia la depuración del comienzo, pero con la resonancia y la gravidez ganada con los años.

Sobre la primera etapa de la trayectoria de Sosa se han formulado varios comentarios en el pasado que no es pertinente reiterar. En torno a *Secreto militar* sólo añadiría que es el libro más exaltado del autor, y no puede uno menos que recordar a Vladimir Nabokov cuando afirmaba que "lo que asegura un trabajo de creación contra las larvas y el orín no es su importancia social o política sino su arte, sólo su arte".

Ahora bien, en *El llanto de las cosas* y *Máscara suelta* el "grano de la voz" de Roberto Sosa se despoja de servidumbres limitativas y crece en eficacia. De otra parte, en el plano del manejo del idioma, los coloquialismos ("hasta el sol de hoy", "el corazón en la mano", "con los nervios de punta", bella como ella sola", "gringa de agua dulce", etc.) ya no constituyen una ruptura sino que se integran como un componente más de la lengua poética.

* No en balde, según Elías Canetti, "uno expresa mejor su época a través de lo que no acepta de ella".

En *El llanto de las cosas* esa extraña aleación de ira y melancolía que distingue a este poeta halla nuevos ecos y tratamientos, y el tejido de las vivencias y recuerdos pasa a estar al servicio del efecto poético. Continúa, cómo no, enfrentado a la sociedad que le rodea, a la que fustiga con sus sarcasmos. Amargo y desolado a veces, o bien desafiante e imprecatorio, el poeta entreteje su poesía con el hilo de los conflictos del día en palabras que no por emerger de lo más arraigado de la experiencia personal se resisten a ser compartidas por sus semejantes:

Se hace tarde, cada vez más tarde.

Ni el viento pasa por aquí y hasta la Muerte es parte
del paisaje.

Bajo su estrella fija Tegucigalpa es una ratonera.

Llorar por todos

quiero.

Matar podría ahora y en la hora en que ruedan sin amor las palabras.

Sólo el dolor llamea

en este instante que dura ya la eternidad

y un día. (p. 203)

Máscara suelta contiene poesía amorosa hecha con sabia medida y precisión de lenguaje, tanto que casi se vuelve música. Este acercamiento de Sosa al erotismo abarca los diversos matices de la carnalidad y deja el saldo de poemas ardientes y diáfanos como "El mar en el aire", "La estación y el pacto", "La fuente iluminada", "La sal dulce de la palabra poesía" y "El cisne negro", en los que el homenaje rendido al cuerpo de la mujer ("la copa de su sexo, más complicada, por dentro / que el interior de un caracol marino" p.163) se torna en afirmación de vida frente a la violencia y hostilidad del medio circundante:

Ella tiene los poderes del mar cintura adentro.

(...)

Desnuda así posee la atracción que siente la mariposa

seducida por la fuerza de la suavidad de la materia ávida y abierta.

Sus labios y palabras

acumulan la lengua de lo tibio y luchan entre sí hasta la muerte

antes

de convertirse en una melodía.

(...)

Por ella, aquí es menos doloroso el oficio de poeta. (*p. 164*)

El ingreso de Sosa en lo que podría denominarse la "línea del deseo" no entraña solamente un cambio de textura sino incluso un desplazamiento de ángulo: lo deseante tiende a generar su territorio particular donde lo que importa es urdir en clima sensual. No es que prevalezcan referencias al acto sexual, sino más bien el susurro, el ronroneo ("...a medio arrullo", p 164), la red sutil, exquisita, de alusiones provocada por los fragores de la lengua.

En El llanto de las cosas y Mascara suelta Roberto Sosa no se ciñe al mero virtuosismo (pues la habilidad del virtuoso está teóricamente al alcance de todo aquel que, con un poco de talento, sepa pertrecharse del rigor necesario) sino que alcanza una perfección que sólo él puede trazar, puesto que se desprende de los parámetros de su propia prosodia e imaginería.

Estos dos poemarios albricias de la pluma- discurren en líneas de deleitosa cadencia por un cauce verbal certero, llave de su sentido de belleza. ¿El resultado? Una escritura con pleno dominio de sus recursos poéticos que, entre otras cosas, ya no subordina la validez estética a las reivindicaciones sociales, y cuya limpidez y luminosidad traen consigo uno de los escasos *prodigios* de la menguada tradición lírica hondureña, que aún resta por aquilatar.

Tegucigalpa

HERIDAS DE POETA

"Salvo la tuya, todas mis heridas son espléndidas"

(p. 67)

En 1985 José Luis Quesada obtuvo el premio de poesía Juan Ramón Molina (otorgada por el Ministerio de Cultura) con su libro *Sombra del blanco día*, que debió aguardar dos años antes de ser publicado.

Al leerlo hoy se revela la rotundidad de una escritura dotada de madurez, sedimentada, en la que el lenguaje no tolera desprolijidad alguna, y cuyo aliento lírico, presente ya en su primer libro *Porque no espero nunca más volver* (1974), no hace sino profundizarse y depurarse.

Quesada experimenta una evolución constante en su obra poética. Si bien en *Cuaderno de testimonios* (premiado en 1980) y en *La vida como una guerra* (también premiado en 1981) aún era posible hallar poemas ligeros, que le rendían pleitesía a la penumbra populista entonces en boga (casi todos, por lo demás, pagamos ese inescusable tributo de la época), aquí Quesada no hace más concesiones.

La brillantez y la desolación de su poesía alcanzan su cima en *Sombra del blanco día*. En este libro el autor no tiene necesidad de enarbolar pancartas ni de ponerse al servicio de ninguna causa: la literatura quiere valer -y vale- por sí misma. En tal sentido, coincide con Álvaro Mutis, para quien "la única función de una obra de arte es crear valores estéticos permanentes".

Jose Luis Quesada ha sabido aproximarse a sus temas con densidad creciente en cada libro sucesivo. Se trata de una poesía íntima, acre, permeada de soledad, de *pathos*, de angustia. El tono predominante es el de una meditación apesadumbrada sobre "las tormentas los tormentos" (p. 51) de la vida humana, propia de un artista *in extremis* que opera, con los nervios expuestos, en los límites de su creatividad y temperamento.

En un flujo de imaginería encantatoria aparece como eje recurrente la pérdida, la separación, el despojo:

Entre tus pechos declaré mi patria

-un valle del tamaño de mi mano-

Pero fue escrito que los hombres

tienen que abandonar su paraíso,

salí, salí al destierro,

y me gano mi pan con añoranza. (p. 65)

Con todo, en aras del equilibrio interior, el poeta lleva su pasado en los huesos, se nutre del poder elegíaco de la niñez, siempre recuperable merced a los rituales de la memoria. Para él, los recuerdos "son el paraíso", "la poza prohibida" en cuyas aguas es preciso abreviar:

Quisiera imaginarme como fui.

Recrear un episodio de la infancia

o de la juventud,

igual que antes, cuando la memoria

me acompañaba sin desconfianza. (p. 9)

Sombra del blanco día contiene veintiocho poemas, la mitad de los cuales están escritos en prosa, perceptible en el ritmo del fraseo, aun cuando estos textos rara vez se alejan de la médula poética. Lo que se produce, más bien, es una bifurcación expresiva en función de la eufonía y sutileza de cadencia de los vocablos, y cuyo efecto final desaparece en la estructura prosódica del texto:

...¿Tendré que dejar mi ciudad, mis oficios, para no ver la llama de tus dedos sobre las cosas? Tantos lugares, que tienen y tendrán que ver contigo. No puedo ignorarlos. Se me imponen con la misma firmeza de tu rostro. Para olvidarte tendría que arrancarme los ojos. (p. 19)

En el libro hay poemas que deslumbran antes de convencer, y luego convencen justamente por su fulgor. Las imágenes imantadas refulgen y las palabras adquieren vivacidad, como si respondieran a un entendimiento previo. Artesano de la forma, Quesada es un escritor elusivo, oblicuo, cargado de referencias opacas, de verso discursivo y reflexivo, de rememoraciones fragantes.

Según Marianne Moore, la poesía debe ser una destilación intransferible de experiencia personal. No otra cosa escribe Quesada. En la cocción de sus materiales poéticos remite a la precariedad de la existencia. Su dolida sensibilidad acusa golpes ("Mis heridas de niño. / Mis antiguas heridas de poeta". p. 67), de los cuales mal se puede recuperar.

De ahí el aire de derrota que pende incluso en los momentos más exultantes. La gozosa interacción entre vivencia y memoria, memoria y expresión poética, se juega, así, bajo el ala de la aniquilación:

"Yo, por mí, caería muerto". (p. 17)

"A lo mejor me muero al tropezar o doblar por la esquina (...) ella

es el mundo, salvo para mí. Otros podrán verla, pero yo no la veré más; será otra, aunque sea mi amor. Su presencia es real en otro mundo donde yo soy irreal. Ha muerto para mí, yo soy su muerto".(p. 23)

"Me quisiera correr hasta morir". (p. 23)

"... y tal vez la única manera de poseerme otra vez sea la muerte" (p. 29)

Pero el poeta, devastado, está lejos de renunciar a la pasión, a la ternura, a los sueños, a la imaginación, en suma, a los placeres que se desprenden del ejercicio del intelecto y de los afectos. Tal ambivalencia hace que si bien "cada día nos cuesta un mundo" y "pensamos que pronto acabará todo" (p. 49), no resulte menos cierto que:

Pensamos que vendrá una mujer
y nos lavará y nos tenderá en una cuerda.

Pensamos que brillaremos entonces,
que adivinaremos a los pájaros,
que las palabras serán por fin un consuelo,
que los gestos de los amigos serán por fin capturables,
que nadie sufre en vano
y que el olor del limonero será tan antiguo como el
comienzo de nuestra soledad.

Creemos, no podemos dejar de creer, que viviremos
mucho tiempo. (p. 49)

Este manantial opulento, de pronto, es susceptible de trocarse en concisión extrema, y condensarse hasta parecer epigramático:

Tú no eres tú, lo sé.

Mas si creí ser yo, gracias a ti

¿quién eres tú, quién soy? (p. 57)

La dicción poética exige que las palabras se engancen unas a otras de tal modo que parezca que hubieran florecido en el poema por afinidad natural. En *Sombra del blanco día* aquéllas convergen, cohabitan, en líneas donde cada una encaja impecablemente, y es ahí cuando el poeta, astuto, coloca el cerrojo y hace crujir y volar- la página.

Según Georges Mounin, "sólo quedan de cada generación dos o tres auténticos poetas, unos diez por siglo en el mejor de los casos, y cada verdadero poeta llega a serlo sólo en algunas docenas de poemas".

En Honduras Jose Luis Quesada es, sin temor a equivocaciones, uno de los pocos poetas genuinos de su generación. Posee atributos para calificar entre los mejores del siglo que está por concluir, y en *Sombra del blanco día* acaso se encuentren algunos de sus textos más memorables hasta ahora.

Tegucigalpa

DE FURIAS Y QUERENCIAS

"...la graciosa ramita de laurel enraizada en
tu frente como una mala hierba"

(p. 55)

Hace tres años, bajo el sello de Ediciones Librería Paradiso, se publicó *Fuego lento*, antología personal de Rigoberto Paredes, que congrega poemas hasta entonces inéditos y una selección de sus tres libros anteriores: *En el lugar de los hechos* (1974), *Las cosas por su nombre* (1978) y *Materia prima* (1985). Restaría añadir que algunos de los textos ya conocidos pasaron por la criba de la *labor limae*: fueron objeto de revisión y poda.

Hombre de letras, Rigoberto Paredes no sólo es poeta sino también crítico y ensayista de extrema agudeza. En este país (y comarcas circunvecinas) muy pocos le igualan en el manejo del léxico: sabe emplear las palabras con precisión, y esgrime avezadamente sus sonidos y asonancias. Es dueño, por lo demás, de un vocabulario poético afinado, seguro de sí mismo en términos de ritmo, sintaxis y dicción.

Paredes se despojó de sus dientes-de-leche literarios desde antes de la publicación de *En el lugar de los hechos*. Ya en ese primer libro supo combinar, en un mismo acorde, dominio y soltura, y desplegar un sentido del matiz apropiado para los poemas allí reunidos. Sus dos libros posteriores aparecieron bajo un depurado control estilístico, apuntando sin cesar al equilibrio estético de la forma.

Fuego lento le brinda al lector una escritura decantada, que extrae del idioma utilizado a diario un timbre enteramente propio: el poema surge como un artefacto construido con paciencia, tallado hasta obtener el diseño justo, capaz, además de moldear las posibilidades expresivas desde el subsuelo de los vocablos más simples.

El juego de las imágenes yace incorporado en la textura del lenguaje; éstas se traslucen en su interior un poco como los nudos en la madera o los cristales en la roca: centros de gravitación alrededor de los cuales se orquesta la alquimia verbal.

El resplandor de esta poesía lleva enraizado el *efluvium vitae*, esa sustancia que todo lo anima y que la pulpa jugosa de la palabra intenta recoger y, de paso, fijar así un período dado y una particular situación cultural y literaria del país.

Cabe destacar la nostalgia entretejida de amargura- del poeta al evocar sus raíces y ancestros. Ahí alcanza un intenso tono lírico a partir de la entonación coloquial más llana. Se trata, en todo caso, de un lirismo consciente de su naturaleza y que, a fuer de riguroso, rechaza ser decorativo o meramente anecdótico. El resultado está a la vista: páginas incorruptibles de lacónica belleza (ver "Para una biografía", "Como una elegía", "Daguerrotipo", "12", "Memorial").

Pero a la par de la lírica se erige la sátira, con la tensión poética resultante. Pues si el impulso lírico requiere empatía, nostálgica o no (y no importa cuán amarga), *vis-à-vis* su temática, la vena satírica le conduce a situarse frente al menoscabo y las privaciones (culturales y de todo orden) del terruño ("País mío mal hecho, terrón, despeñadero"

p.64), lo que le otorga furia a los poemas. El poeta ejerce su derecho a la indignación intemperada ("Aquel deber furioso de cambiar este mundo así sea a versazos" p. 51).

De esta vena se desprenden también líneas corrosivas sobre especímenes diversos de la fauna local (y a la vez universal): el blanco de sus dardos queda expuesto a la picota del ridículo o del escarnio (ver "Fuera de concurso", "Bufón", y "De trápalas, disolutos, timadores, lunáticos y otras ánimas penantes")

Su mordacidad llega a perpetrar auténticos "atentados de la pluma", sin parar mientes en falsas piedades, pues al fin y al cabo, como dijera Artaud, "toda verdadera poesía es cruel":

Fui de compras a un puesto de antiguallas

y allí miré, Academos, tus liras en oferta.

Quise probarlas, pero no sonaban.

No había forma de encontrarles tono.

¡Cuánto tiempo perdiste en estampar dislates

en caro folio atlántico!

De tal lira, tal libro: lo tuyo no se vende

ni en rebajas. (p. 76)

Poeta descreído que usa como herramienta -o arma- un humor soliviantador, rampante, incluso carnavalesco, que ninguna jerarquía es capaz de digerir o tolerar, Paredes lleva a cabo de manera implícita una tarea de demolición semántica, que desmantela las versiones oficiales u oficiosas de la realidad (ver sobre todo "Poeta nacional" y "Se desaprueba al acta anterior").

La irreverencia busca, empero, no sólo transgredir sino igualmente transformar. Rompe, sí, la urdimbre con que la inercia nos ata al deber y a la cotidianidad ("el sentido común que nos desgasta" p.45), mas no sin introducir en su sitio reverberaciones libertarias. "La poesía es un sueño soñado en presencia de la razón", sostenía Tommaso Ceva, jesuita, poeta y matemático (1649-1736).

En la producción de Rigoberto Paredes flamea el afán lúdico como chispa creativa. Para ello recurre, cuantas veces fuere menester, al poder transfigurador de la imaginación, de suyo adicta al placer. En tal plano se ubican poemas en los que la materia amorosa pasa a erotizar el texto (ver "Bacanal", "Entre nos", "Monte de Venus", "Fábula", "Apremios del fauno".) Aquí la sabiduría poética consiste en "un pensar a través del cuerpo", y ya se sabe que las verdades concupiscentes mal pueden incurrir en la trivialidad:

Abramos pechos, piernas

hasta el fondo, allí donde los cinco sentidos se remansan

y se hallan, como en su agua, macho y hembra.
Que nada empañe el hondo cristal de los desnudos.
Fuego y aire les sobren
para avivar la hierba campante de la cama.
A sus labios no falte el vagido ardoroso,
el aceite procaz de la palabra
puesta al oído delicadamente.
Cultivemos a gusto las dotes de la carne,
y en su gula acabemos rendidos
como a un reino (...) (p. 46)

Por medio de versos frescos, celebratorios del goce pagano, y de su ironía punzante, Paredes ha sabido infundir un hálito vivificador al semblante, a menudo pudibundo y soñoliento, de la poesía hondureña. Mediante los procedimientos lingüísticos y formales de *Fuego lento* convierte el lenguaje en un lugar habitable. "Imaginarse un lenguaje significa imaginarse una forma de vida" afirmaba Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*.

La literatura es inventiva y eficaz cuando su estatuto estético se abstiene de plegarse a programas o dictados externos. La poesía, de por sí, constituye un tipo de discurso que se edifica sobre sus propios dispositivos, potenciada por la fuerza demiúrgica de la imaginación y por el temple de su melodía interna.

Fuego lento es un buen ejemplo de ello. Allí los lectores del futuro podrán hallar maestría de estilo, una intuición poética susceptible de redescubrir el peso de cada palabra. La obra de Rigoberto Paredes de seguro continuará leyéndose el día de mañana por su solidez y esplendor verbal, por su triunfo sobre la resistencia de la lengua, atributos sin los cuales toda poesía deviene letra muerta.

Tegucigalpa

ÓSCAR ACOSTA, POETA

"Aquí te dejo estos poemas
humeantes todavía, recién
salidos de mi silencio." (p. 96)

El pasado 14 de abril, Óscar Acosta cumplió sesenta años de edad. La calidad de su obra poética y su destacada actuación como animador y divulgador cultural, desarrollada sobre todo en el transcurso de la década del 60, son motivos que obligan a registrar la fecha.

En el libro *Poesía*, publicado en España en 1976, el autor hizo una selección de sus textos, desde *Poesía menor* (1957), *Tiempo detenido* (1962), *Poesía* (selección, 1965), hasta *Mi país* (1971).

Como antólogo, Acosta tiene una dilatada trayectoria. Junto a Roberto Sosa, publicó en 1967 *Antología de la nueva poesía hondureña*, y al año siguiente, *Antología del cuento hondureño*. Más tarde, en 1971, aparece *Exaltación de Honduras*, antología realizada esta vez en conjunción con Pompeyo del Valle. Ese mismo año publica *Poesía hondureña de hoy*. Luego, en 1973, le toca el turno a *Los premios nacionales de literatura Ramón Rosa*, en 1975 a *Alabanza de Honduras*, y finalmente en 1978 a *Elogio de Tegucigalpa*.

No se puede dejar de merituar la labor de Acosta durante buena parte de los años 60, como jefe de redacción del diario *El Día*, posición desde la cual alentó a escribir (a "subir al monte de la palabra escrita / al risco de la literatura", p. 56) a una nueva generación de autores hondureños, entre los que cabe señalar a los integrantes del grupo literario *Vida nueva*, cuyos trabajos publicó con generosidad en dicho diario y en la revista *Extra*.

En otro lugar me he referido a *El arca*, colección de cuentos breves publicados por Acosta en 1956.¹ Tampoco es posible olvidar su *Rafael Heliodoro Valle, vida y obra* (1964) que, pese a los señalamientos hechos por Noé Jitrik², sigue siendo la introducción más accesible al conocimiento de esa figura mayor de las letras hondureñas.

¹ Ver *Harina de otro costal*, en "Prosa del Mundo", diario *El Herald*, 21 de agosto de 1992, reproducido en *Presencia Universitaria*, marzo 1993.

² Ver *Rafael Heliodoro Valle en dimensión latinoamericana*, en la revista *Paraninfo* número 1, 1992, Tegucigalpa.

Pero más que su perfil de periodista, antólogo, narrador o biógrafo, lo que interesa es el Óscar Acosta poeta, oficio en el que acaso se le habrá de considerar como clásico, en el sentido de que poeta clásico es aquel que sabe interpretar lo propio de su tiempo con toda la simplicidad de un fenómeno natural; es el que llega en el momento justo, y es accesible a todos.

En 1957, a los 24 años de edad, Acosta publica en Lima, Perú, un libro de rara madurez: *Poesía menor*. El título ya indica un cierto escrúpulo frente a la grandilocuencia. Ahí hace ver que posee una de las principales condiciones para ser poeta, que es el dominio del lenguaje. En sus libros siguientes no hará sino pulir los dispositivos formales descubiertos en esa primera obra:

Los amantes se tienden en el lecho

y suavemente van ocultando las palabras y los besos.

Están desnudos como niños desvalidos

y en sus sentidos se concentra el mundo. (p. 20)

Lo que prevalece es la austeridad de expresión, una economía verbal que se empeña en buscar la forma, el diseño y la densidad precisas. Todo debe ser sacrificado a la exigencia de esa forma que, lejos de desbordarse, controla de manera ceñida el flujo del poema.

La poesía demanda, de sobra se sabe, un lenguaje que sea musicalmente irreductible al tono de la prosa. Es una cuestión de intensidad expresiva. El poema, sin embargo, es engendrado por la prosa, y tiende a volver a ella. Así, en ocasiones el lector puede visualizar el forcejeo entre lo poético y lo prosaico en algunos textos de Acosta, y si acaso se produce un quiebre levísimo del proceso lírico, ello no impide que, en seguida, las palabras reasuman su acompasamiento musical. Aparte hay poemas que contienen líneas prosaicas alternadas con pasajes líricos, lo cual trae consigo una deliberada tensión poética.

La fuente cristalina de los versos de Acosta parte, pues, de un consciente desmantelamiento y reducción de la línea que, a la postre, confirma que la piedra de toque de un poema reside en su melodía, esto es, en su ritmo y movimiento.

El talento del poeta hace incluso que lo convencional desaparezca en el uso al cual se aplica. Así, frases hechas como "creer a pies juntillas" (p.81), "desnuda / como tu madre te echó al mundo" (p.126), "fiel como un perro" (p.132), y "golondrinas que no hacen verano" (p.159), se purgan y legitiman merced al contexto y a la tonalidad con que las utiliza.

Los poemas de Acosta siguen las leyes de su propia necesidad; su hechura aparenta tener la espontaneidad de un evento natural e inevitable. En tal sentido, parecen gestarse desde adentro, como un cristal de roca, sin la mano del tallador:

Las palabras forman un espeso rocío,

un océano de música

que derrama su lento aceite. (p. 94)

Quizá no sea impertinente contrastar a Óscar Acosta con Roberto Sosa, poeta de su misma generación. En tanto que Sosa ha sido el experimentador más original, el ingenio más agudo, el creador del mayor número de versos incisivos, Acosta ha sido el lírico más puro, del más acendrado tono confesional, cuyo rigor expresivo es susceptible de potenciar la ternura y emotividad, en lugar de menoscabarla.

En efecto, en el autor de *Poesía menor* se halla sosiego, nitidez, templanza, pero sobre todo un lirismo depurado. La gama de pulsaciones temáticas y simbólicas que sabe orquestrar produce texturas líricas inconfundiblemente suyas.

Lo cierto es que tanto Sosa como Acosta fueron innovadores en lo relativo al despojamiento de la dicción poética, a la perfecta economía de línea, a la cadencia a menudo coloquial. La mejor poesía resulta de la posibilidad y el apremio de expresar hoy lo que no pudo haberse proferido ayer, y que mañana ya no será posible manifestar del mismo modo.

Para Keats, la tarea del poeta es rememorar y recrear la inconmensurable plenitud del mundo, y procesarla a través de la escritura. En ese orden de ideas, Acosta trabaja y refina sus materiales verbales hasta convertirlos en signos Eliot diría "correlato"- de su propia percepción de las cosas. En sus libros previos a *Mi país* los poemas buscan regenerar el pasado, en la certeza de que las sensaciones recuperadas en la memoria suelen poseer lo que tal vez no tuvieron en su momento original: historia, densidad y resonancia poética:

Olvidar tu rostro es ahogar el corazón, /

tratar de ignorarlo es vivir /

a ciegas, dando tumbos. (p. 13)

De ahí la recurrente evocación de la amada, la añoranza del cuerpo memorable: no sólo se recobra lo perdido, sino que se le añade una valoración que sirve para articular el deseo.

En ese empeño se acude a las metáforas, esas súbitas iluminaciones, como mecanismos de "doblaje", sobre todo en la serie "Poemas para una muchacha", que configuran una verdadera secuencia, o sea, se enriquecen y, de hecho, sólo adquieren su significación total, en el marco del conjunto:

Eres cálida, mujer tibia / como la leche de la cabra, / como agua puesta al fuego.
(p. 119)

... piel suave como de tigre joven, / piel lisa como de fruta limpia. (p. 121)

En *Círculo familiar* el arte del poeta estriba en hallar la manera mediante la cual temas del todo personales, de crónica íntima, se transformen en patrimonio común de los lectores, evitando el "campo minado" del sentimentalismo. Se destaca en este segmento del libro el formidable poema "Que no descansa", lleno de furia contenida, con las líneas tal vez más citadas de su obra:

Mi padre fue hombre / honrado y pobre / y por tener / las manos limpias / en esta tierra sucia / casi lo fusilan. (p. 148)

En otro plano los textos "El nombre de la patria", "Los pinos de Honduras", "Mediodía de Olancho" y la mayoría de los que integran *Mi país* dan cuenta de que la condición humana no se aprehende en abstracto, sino siempre con piedad y terror- ligada a un lugar y tiempo determinados, a una provincia particular, al "solar nativo":

Y te preguntarán / como lo hago / todas las mañanas / y en las noches inútiles: / ¿Quién me trajo a este país? / ¿Qué hago aquí, Dios mío? (p. 162)

Extranjero en todas partes, y quizás con todos, el poeta adquiere la claridad de mirada del antropólogo, para quien los dioses locales no son sagrados, y las costumbres locales no constituyen una segunda naturaleza.

Ello hace que la devoción y el arduo recato de sus libros anteriores le cedan el sitio a la querrela contra el medio hirsuto, contra la carcoma y las aflicciones sociales. No obstante, el malestar que transpiran varios textos de *Mi país* los desequilibra estéticamente, o bien el acento denunciatorio conspira contra su naturalidad. En todo caso, la acometida que lleva a cabo en *Mi país* ha perdido hoy su énfasis y su sonoridad, y difícilmente podrá opacar el temple elegíaco puesto de manifiesto en "El nombre bajo la hierba" (dedicado a Jorge Federico) y en "Que no descansa", o el fervor y júbilo de "Formas del amor" y "Escritura amorosa".

Wittgenstein sostiene que el lenguaje y el mundo conforman "el tejido de nuestra vida". En la obra de Óscar Acosta la imaginación poética es capaz de nombrar y revelar el contorno en que vivimos, y de contribuir a ubicarnos dentro de él: nos permite entender mejor el peso de nuestra condición humana y, en una palabra, otorga cordura.

Al fin y al cabo, para Acosta la poesía "es el origen de todas las cosas". O como afirma Wallace Stevens: "Señora, la poesía es la ficción suprema".

Tegucigalpa

ÁLBUM

"Álbum para Recordar los
momentos ridículos o sublimes".

(p. 88)

"A ratos soy mago de feria"

(p. 146)

Cuando en 1991 el pintor Gelasio Giménez publicó los poemas reunidos en *De niño en adelante*, fue posible ver el despliegue de una inteligencia que operaba con brillantez y desenvoltura en un campo en el que hacía sus "primeras armas". En efecto, el lector pudo descubrir allí a un creador cuyas facultades se abrían a otros registros expresivos, capaces de sostenerse por sí mismos y de afirmar a todo trance una voz que "arrastra sombras personales" (p. 26).

Ahora, con la aparición de otro libro de poesía, *Tríptico*, de 160 páginas, resulta claro que la irrupción de Gelasio Giménez en poesía no es episódica ni circunstancial sino que se está en presencia de un artista con aptitudes para expresarse de manera original, y que:

"Al final, el vocablo,
golosina para abejas,
atrae un enjambre de compañeras". (p. 106)

Decía Marta Traba que "el artista no vive en la morada de su talento natural como en una gran casa deshabitada, sino que la puebla con lo que medita, discierne y consigue en el dominio de la tarea estética".

Ello es justamente lo que podría significar *Tríptico* en la producción literaria de Giménez: una suerte de antología personal de reflexiones y discernimientos de una vida entera, un amplio repertorio poético impregnado de un lirismo más bien esquivo y seco, donde se combinan atmósferas y "micro-climas" sorprendentes, y se suscitan continuas interacciones de lo visible con lo invisible (esas "zonas de lo extraño / sustraídas a la razón" p. 107).

Literatura, sostenía Cyril Connolly, es el arte de escribir textos que resistan ser leídos más de una vez. En esa línea, *Tríptico* es pasible de varias lecturas (como bien lo señala el prologuista del libro, Rigoberto Paredes), y en cada una de ellas aparecen, de pronto, nuevas consonancias, verdades familiares o significados frescos.

Lo cierto es que Gelasio Giménez es un maestro del humor cargado de múltiples sentidos, y maneja diestramente la ironía en todos sus matices. Sus poemas suelen estar imbuidos de un profundo disfrute sensual del vivir, no exentos, a veces, de un cariz

nostálgico o melancólico. En todo caso, celebran la vitalidad del cuerpo y de la naturaleza, en una vena del todo pagana:

"Gotas rezagadas en tus cabellos
se deslizan por el valle, se detienen
y forman un laguito umbilical.
Mi lengua busca tu axila, encuentra
la presencia del mar en calma
la sal con aroma de tu cuerpo". (p. 122)

Sin embargo, en *Tríptico* la sutileza es una emanación impalpable: la sensualidad exige mecanismos indirectos y mediaciones finísimas:

"Todo lo que callas
mientras descubres tu cuerpo;
flama a la intemperie,
disminuye el condimento de caricias
posteriores". (p. 149)

Diríase que se trata de un trovador que revela fragmentos de su andadura por medio de ese "instrumento de precisión" (Connolly) que es la poesía. En ocasiones los versos resultan oscuros, pero de acuerdo al postulado de la "intensa condensación" de Ezra Pound, si el lector les da tiempo, las líneas se expanden y, con ellas, sus significados:

"Un sufrimiento puesto en escena
lleva el tiempo sujeto con alfileres.
Si desprendes la señal,
a capricho, lo conviertes
en chiste escabroso:
espacio alterado
por la desolación.
Tiempo arbitrario.
Los aplausos interrumpen

el sortilegio.

Termina la función". (p. 87)

Buena parte de los poemas de *Tríptico* devuelven con creces la atención dispensada por el lector. Son como esos brotes que, tras la poda, le vuelven a crecer al árbol. A menudo las claves explicativas las brinda el pasado. Todo es transitorio y fugaz, ya se sabe, pero pocos momentos hay tan entrañables como cuando se hace un recuento de las mudanzas y las aguas que se han atravesado y, así, se le otorga espesor y gravitación a ese pasado. Al decir de Herbert Read, "nuestras memorias constituyen nuestra vida imaginativa".

Los poemas de *Tríptico* aluden a la voluntad humana en acción, ya sea contra el orden o contra el caos (el título de uno de ellos es significativo: "Por orden: desordenar"). Según Gide, un buen escritor debe saber navegar contra la corriente. La poesía de Giménez cumple con ese cometido, pues perturba y subvierte una cierta manera, mansa y conformista, de ver la vida ("La solemnidad: / guante opresivo en la garganta" p.54), y de allí emerge un género nuevo de conciencia ("Las cosas / muy vistas se me hacen invisibles" p. 58).

Los artefactos verbales de este libro saben eludir el melodrama y la efusión sentimental merced al dominio y a la consistencia de la forma. Impíos, cuando le abren cauce al sarcasmo y al agudo poder de observación del autor, llegan incluso a la crueldad, como el que lleva por título "Plegaria":

"Señor, sálvame de la soledad,
¡ya no se lleva, no está de moda!
Atúrdeme en una discoteca, Señor.
No me dejes caer en la jeringuilla
colectiva.
Líbrame del cólera,
de las abejas asesinas,
del colesterol, del plomo
contenido en las bebidas,
del hueco en el ozono, del sida,
de los economistas de Chicago
y de los demás milagros.
Amén". (p. 69)

Aquí cabe advertir que, como en *De niño en adelante*, en *Tríptico* los títulos de los poemas son de refinada elaboración y, a veces, se burlan de o ironizan sobre- sus textos correspondientes, hasta alcanzar inclusive "el extremo disparate que también es una forma impúdica del refinamiento" (Marta Traba), como en "El perro de perfil inmóvil" o en "La alegría se resiste a ser momificada y levanta el vuelo".

Poemas enigmáticos, débiles sólo cuando se ponen demasiado sentenciosos, sus recursos lingüísticos y formales trabajan conjuntamente para producir un estilo propio, una textura donde la eventual frivolidad no es más que un refinamiento insolente de la sátira (parafraseando la tónica de Traba).

Tríptico, libro para saborear despacio, hace que el lector sienta la experiencia vital (para la cual "lo momentáneo, /gota a gota, / construye el porvenir" p. 34), tal como el autor la ha vivido, en tanto que la voluntad y el deseo quedan captados mediante los gestos y actos que éste sabiamente sabe evocar.

Al final, ¿por qué no?, Gelasio Giménez puede decir, con Goya, "aún aprendo".

Tegucigalpa

A LA DERIVA

No estás.

*La cama es una barca a la deriva,
dando tumbos en medio de la noche.*

(p. 7)

El 30 de noviembre de 1997 Óscar Acosta publicó, en su serie mensual "Hondulibros", *La estación perdida* de Rigoberto Paredes. Se trata de uno de los mejores libros de poesía aparecidos en la Honduras de final de siglo, tanto en lo que hace a la construcción y arquitectura de los textos poéticos como en la depuración a que es sometido el lenguaje.

Para quienes hayan seguido de cerca la producción de Paredes no debe extrañar el apareamiento de esta pequeña obra maestra. La andadura literaria del autor, como se sabe, despunta en 1974, con *En el lugar de los hechos*, se afianza y fortalece en *Las cosas por su nombre* en 1978, y brilla en *Materia prima*, publicada en 1985 por la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA). En 1989 aparecería una compilación de su obra bajo el título de *Fuego lento*.

La conquista del lenguaje poético se hace, pues, palmo a palmo, hasta culminar en *La estación perdida*, que trasluce el dominio de Rigoberto Paredes sobre la finura de su estilo, y acoge poemas de notable factura estética.

Ésta es una colección de poemas en donde el "yo" del poeta asume la voz del abatimiento y del desencanto en el amor, "única batalla que se libra en igualdad de condiciones" (p. 4). Quien se expresa es alguien que no teme aludir retrospectivamente a las mujeres amadas, a su experiencia erótica, con un cierto regusto melancólico, como un viejo fauno que se relame las heridas.

La estación perdida no sólo le abre cauce al lirismo amoroso, sino que también actúa como una "máquina de signos" (Deleuze), generadora de sentidos diversos.

En efecto, si bien se puede recordar a Proust cuando afirmaba que "un libro es el producto de un yo distinto del que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios", tampoco deben echarse en saco roto los tan citados versos de Fernando Pessoa: "El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor /el dolor que en verdad siente".

Sea de ello lo que fuere, ciertamente *La estación perdida* palpita bajo la tensión que crea la posibilidad del deseo. Hay un juego de permutaciones entre el ayer y el hoy, un ejercicio lúcido y lúdico donde se oscila entre la atracción sexual y la nostalgia sensual:

¿En qué ajeno paraíso abandonaron

mi humeante corazón, quemado vivo, las mujeres que amé?

¿Bajo qué cielo raso se desnudan
y muestran victoriosas el reino que perdí?
Yo, en cambio nada guardo: ni dicha ni rencor.
Una a una me dieron la gloria merecida
y derrotado fui con sus mejores armas. (p. 4)

Ese tono desengañado, desamorado, permea piezas como "Memoria del solo", "Memento", "Arenga del oráculo" y "Nada perdura", lo que no impide que el deseo dormite en la corriente sanguínea del poema. Al respecto, "Nada perdura" es emblemático:

De amar, de haber amado
queda tan sólo, amor, una vaga palabra,
un turbado cansancio, un desaliento,
como si algo, a lo lejos, se apagara.
Una honda caída, un golpe seco
o un quejido entre labios
quedan tan sólo, amor, de haber amado.
Aquel tiempo, otro tiempo,
de ardor y sacro sexo
ya es ceniza.
Nada perdura, amor,
de amar, de haber amado. (p. 5)

Aquí las palabras no son el simple enunciado del hilo del pensamiento, sino que se siente y piensa a través de las palabras mismas. Escritas con prolijidad, diríase con delectación, están allí merced a su sonido o, mejor, al efecto que ejercen en la música del poema. Y moldear la forma, se sabe de sobra, es la aventura, el hallazgo mayor del poeta, aun cuando ello implique canjear la seguridad de la orilla por el riesgo del mar abierto.

De otra parte, la estructura verbal de *La estación perdida* le abre cauce a una vena hedonista, a una frescura erótica, visible sobre todo en "Opus de amor", poema en cuatro movimientos, cuyo protagonista (el "solitario") es una especie de sátiro satírico.

Allí, las glorias de la pasión agitan de nuevo la "mar en calma", y el aire libertino vivifica el universo imaginario, pues "la cama es poza limpia/ donde abreven a gusto las sirenas/ y al solitario encantan hasta la dulce muerte" (p. 11).

Ahora bien, hay poemas como "Mar adentro", "Umbral I" y "II", "De profundis", "Post mortem" y "Ocaso" que abandonan del todo el campo amoroso. Se destaca "De profundis", durísima requisitoria contra la trama del medio circundante.

Estos textos evocan la frecuente exclusión social sentida por el poeta y, en general, por el artista de talento. Su singularidad, su desapego hacia el sentido común imperante, le suele convertir en un exiliado en su propia comarca: "Dadme, serenidad, tu don de mando/ para no arder en ira,/ para no morirme/ con el agrio sabor/ de quien no sabe/ a qué ha venido aquí" (p. 14).

La desolación y amargura que rezuman estos poemas se ven mitigadas, sin embargo, por el convencimiento de que lo único que preserva el tiempo es la "dama gentil de la memoria" (p. 14), y bien podría añadirse que lo único que preserva la memoria es la poesía. O como diría Wallace Stevens, "las palabras enriquecen los sentidos".

Hay incluso un momento deslumbrante en el poema "Prez del irredento", cuando la voz del poeta se refiere a su última hora y, lejos de esperarla "funesta", la presiente "feliz y tabernaria", pues "un ángel de verdad/ ha de velarme/ en los pliegues jugosos de su sexo"(p. 15).

Es justamente esa inflexión sardónica y esa carnalidad gratificante llevada al límite -aun a la "última hora"-, lo que contribuye a otorgarle coherencia formal a *La estación perdida*.

El poemario es un deleite para el lector, por la fuerza expresiva y la delicadeza con que se aborda "aun el más áspero hierbajo" (p. 15): en él fulgura la gracia y florecen, cómo no, "ramitos de placer" (p. 11).

Tegucigalpa

ES VERANO EN MI MEMORIA*

"La experiencia de un poema yace no sólo en cada una de sus palabras sino también en las interrelaciones entre esas palabras -la música, los silencios, las formas-".

Paul Auster

El pintor Gelasio Giménez publicó en 1995 su tercer libro de poesía: *Luz rasante*. Sus dos libros anteriores, *De niño en adelante* (1991) y *Tríptico* (1993), habían exhibido un inusual grado de calidad, y dieron sobradas pruebas de las dotes literarias de este pintor converso, convertido en poeta.

Luz rasante es un libro torrencial, cuyas páginas suenan a veces como anotaciones en un diario personal, donde "palabras migratorias buscan un verano/ íntimo" (p. 35), en una línea muy similar a la de *Tríptico*. Allí reside un autor con suficiente bagaje y sensibilidad como para sugerir cuán fácilmente "por el lindero de la risa/ se cruza al reino del llanto" (p. 16).

En efecto, el poemario alberga "una porción de pesares agridulces" (p. 87), pero constituyen turbulencias que apenas rozan la coraza de un ser inmune a la sensiblería, reacio a la musiquilla de la conmiseración. Lo que aflora, más bien, es ese rasgo natural y espléndido de la existencia que es la ambigüedad. Así, el poeta, irónico, socarrón, no se inhibe al proclamar que "encontré la humildad necesaria/ para ser grano de arena/ cuando traba un mecanismo de reloj" (p. 14).

Esos mismos elementos presiden el recuento de las rupturas y sus cicatrices, de los gozos pero sobre todo de los desastres del amor. Y a sabiendas que "de ida o de vuelta de un desatino/ se tropieza con los códigos" (p. 10), una cierta nostalgia amorosa bien puede bordear el terreno de la provocación.

Parejamente ondea la conciencia del disfrute del presente, la necesidad de abrirse a lo que depare el azar, bajo cuya estrella se tejen de continuo encuentros y desencuentros. El azar suele ser el genio tutelar que hace girar la rueda de la fortuna y, en consecuencia, "lo que no es posible en noches transparentes/.../ desaparece/ sin dejar rastro alguno" (p. 91).

Al igual que en las obras anteriores del autor, en *Luz rasante* el pasado se erige en un coto de caza, a "campo traviesa", siempre abierto y, más aún, de paso obligado. Cabe afirmar que los embates de la memoria, el sentido del pasado, configuran la fibra misma de nuestra humanidad:

Si extrajera tus dimensiones y estatura
atrapadas en mi recuerdo
como a un fósil de una roca,
¿con qué podría llenar ese espacio
que no fuera una réplica tuya? (p. 114)

La poesía de Gelasio Giménez permite palpar la plenitud -las ataduras, las contraseñas- de la convivencia humana, confrontándola con la esfera particular. Lejos del mundo de las generalidades, de lo impersonal, la imaginación poética de *Luz rasante* explora, recrea y busca significados en el clima intransferible de esa experiencia de pareja, como lo ilustra "Inventario":

A tu sillón favorito
lo hizo polvo el comején
El libro que no terminaste
de leer lo llevó el ropavejero.
La sartén donde hacías omelette
soltó el mango, en ella
sembré violetas.
Tu toalla y aquella cámara
complicada que nunca supiste
usar, permanecen en el ropero,
y no sé qué rumbo ha tomado
tu retrato.

Nada escapa a la corrosión, a los ojos de este observador caústico, capaz de combinar claridad y sutileza, simplicidad e inventiva formal. Poeta lacónico, tres líneas le bastan a Giménez -cuando se lo propone- para trazar relaciones nuevas e insospechadas. Por ejemplo:

"Mirada"

Si no te apartas
ese dardo lanzado al azar
te marcará de por vida.

"Acoso"

Todavía ayer
el sillón
conservaba tu perfume.

"Concierto en la noche"

Al abrir la ventana
Mozart corretea
por el vecindario.

De otra parte, resulta evidente que este vate consumado conoce el influjo del matiz, lo que amerita decirse o lo que debe permanecer en silencio, y sabe del resuelto jugueteo con las palabras:

Ni tan luz
como para sentir vergüenza,
ni tan sombra
que tenga que adivinarte.
Desnuda, eso sí. (*p. 138*)

Se trata, en suma, de preferencias, rechazos y obsesiones. De ese arte combinatorio surge una gravitación que ensancha el alcance imaginativo del lector frente a la aventura de la relación entre los sexos, no importa cuán oblicua, como en el poema "Luz":

Cuando te nombro
no sé si dije bastante.
Cuando te observo,
tal vez hablo demasiado.
Los ojos son así,
parlanchines.

Tras la lectura de las 178 páginas de *Luz rasante*, que no son pocas para un libro de poesía, queda un saldo de sabiduría adquirida pero, sobre todo, de placer estético. Señal de que Gelasio Giménez ha sabido extraer del lenguaje "juegos malabares, hechizos" (p. 13). Con tales ingredientes a mano, difícilmente el fuego disminuirá a la vuelta de su próximo libro.

Tegucigalpa

CAJA DE MÚSICA

*Si acaso
deciden
buscarme
me encontrarán
afinando mi caja de música.*

(p. 55)

En enero de este año la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), con sede en Costa Rica, publicó la tercera edición de la *Antología personal* de Roberto Sosa, una selección de los poemas "de mayor significación humana y social que he escrito a lo largo de mi existencia" (p. 7).

A los lectores que tuvieron acceso a la *Obra completa* de Roberto Sosa, publicada en 1990, esta reciente edición de *Antología personal* les brinda nueve poemas nuevos: por una parte "Estatuaria", "Naufragio" y "Alta mar", pertenecientes al poemario *Mar interior* (1967), y hoy recapturados, por otra, "Tu imagen en una tarde de lluvia", "Vespertina", "Adiós marino" y "Belleza perfecta", agrupados bajo el título de "Poesía reconstruida" (a la par del ya conocido "Amapala") y, finalmente, "El silencio de las sirenas" y "Copán", ambos fechados en 1996, y ofrecidos juntos como "Poesía última"¹.

En todo caso, *Antología personal* reúne, en sólo 127 páginas², lo esencial de la obra del poeta vivo de mayor calado en la Honduras del siglo XX. Obra que, además, es una piedra de toque un parte-aguas- en la poesía hondureña contemporánea. En efecto, Roberto Sosa ha sabido construir una poética luminosa, coherente, y del todo lúcida, cuya impronta ha marcado a buena parte de los poetas que han publicado aquí durante los últimos treinta años.

La obra sosiana recogida en esta antología posee dos grandes vertientes: la crítico-utilitaria, alusiva a la realidad social, y la de contemplación y gozo, donde escribir se vuelve una aventura estética. Ambas, la de utilidad y la de regocijo -como diría José Donoso- (aunque suene un tanto esquemático), arman este libro, soldadas y soldadas por una intuición artística que va de la ironía al sarcasmo, modulado por el ocasional humor acre.

¹ Dadas las fechas, esta "Poesía última" no pudo ser incluida en la primera edición (1995) de *Antología personal*.

² *Obra completa*, libro de pasta dura, hoy inencontrable, tenía casi el triple de páginas, pero incluía, asimismo, textos en prosa, entrevistas e ilustraciones

Con todo, los diversos afluentes que conforman el vasto río de la producción poética de Sosa dejan un sedimento amargo, de acrimonia, que, sin embargo, jamás corre el riesgo de aguarse en un ejercicio de conmiseración sentimental, ni permite que los elementos de la crítica política y de realidad histórica se traduzcan en acusaciones panfletarias³.

Sin embargo, la obra espléndida de Roberto Sosa sólo alcanzó estos logros tras un largo y tormentoso recorrido, desde *Caligramas* en 1959, y *Muros* en 1966, pasando por *Los pobres* (1969) y *Un mundo para todos dividido* (1971), hasta desembocar en *Máscara suelta* y *El llanto de las cosas*, que se hicieron accesibles al lector hondureño recién en 1990, con la publicación de *Obra completa*.

En verdad, fue solamente a partir de *Muros* que Sosa encontró una modulación adecuada para incorporar los filamentos de su experiencia personal, tatuada por una intensa reflexión sobre la propia condición del poeta en un país atrasado abismalmente como Honduras, ese "país niño" (p. 116), "...la última de las naciones" (p. 97). *Muros* abre las compuertas para darle a esos filamentos, a esas esencias, una realidad literaria o, mejor, una recreación imaginativa.

Los pobres y *Un mundo para todos dividido* significan el reconocimiento internacional de Sosa, pues el primero no está de más repetirlo- le hizo acreedor al Premio Adonais en España, y el segundo al Premio Casa de las Américas en Cuba. Luego, tras el paréntesis que significó *Secreto militar* en su carrera de escritor, donde la devastadora crítica ideológica cae en lo obvio y previsible, el esplendor retorna con *El llanto de las cosas* y *Máscara suelta*.

Ambos libros perfeccionan el ritmo terso y melodioso de esta poesía, construida sobre la base del manejo diestro del lenguaje, donde cada palabra está en el sitio que le corresponde y ninguna está de más, y cuyo resultado es una dicción fluida, "líquida" como diría Matthew Arnold.

Ahora bien, si en *El llanto de las cosas* el poeta escribe de tal manera que la utilidad está subyacente, y el lector la percibe casi inconscientemente, en *Máscara suelta* se queda con el regocijo, dentro de cuyos bordes la sustancia erótica, la pasión carnal, es, desde siempre, fuente de placer:

Tu nombre digo y beso tu blancura.

Tu nombre escribo y toco, hebra por hebra, el cisne negro del pubis. (p. 98)

³ Afortunadamente de los 23 poemas de *Secreto militar* (1985), el más politizado de sus libros, aparecidos en *Obra completa*, el autor sólo ha dejado 6 en *Antología Personal*, de los cuales uno, el que le da título a ese poemario -subtitulado Respuesta a Rafael Heliodoro Valle-, es un texto minúsculo de apenas dos líneas, y "Urgente" es un poema tierno y conmovedor, ajeno al aliento denunciatorio de *Secreto militar*.

En todo caso, *El llanto de las cosas* y *Máscara suelta* entrañan la conquista por parte del autor, de los mecanismos más secretos de su arte, portadores de tópicos obsesivos que configuran una suerte de mitología personal:

Dichosos los amantes porque les pertenece
el grano de arena
que sostiene el peso del centro de los mares.
Hipnotizados por los juegos de agua
no oyen
sino la música que sus nombres esparce. (p. 101)

A propósito de fijaciones, en los cinco poemas de "Poesía reconstruida" y en los dos de "Poesía última" está presente el agua y, más aún, en todos ellos salvo en "Tu imagen en una tarde de lluvia" aparece el mar y su oleaje. Así, en "Vespertina": La tarde/ (...)/ se hace a la mar y rompe su espejo fantástico (p.122).

En "Adiós marino": Mi verdadera sombra/ la perdí en alta mar./
(...)/ Ah, seda fina/ el amor que se pierde tras el mar. (p. 123)

En "Belleza perfecta": El centro de los mares adelgazó tu forma. (p. 124)

En "Amapala": Ola tras ola repite el mar de largo
(p. 125)

En "El silencio de las sirenas": Te esperan/ y aguardan/ altas
contra la luna a orillas del mar. (p. 126)

Finalmente, en "Copán": Copán: la mar así será cuando se seque. (p. 127)

En ello Sosa es fiel a sí mismo, pues desde *Mar interior* emerge el tema marino, manteniéndose a flote en toda su obra.

Para el caso, en el poema "Naufragio" expresa que "el mar es mi hermano mayor" (p.32). En el hermosísimo trabajo "Mi padre", al referirse a su progenitor afirma que éste "Amaba los inviernos, / la mañana, / las olas" (p.47), y, más adelante, "el mar, me acuerdo,/ vestido de negro, abandonó la orilla" (p.51). En el preámbulo (bastante cargado de tintas, por cierto) de *Antología personal*, el autor confiesa que "adoro el mar y su silencio previo a la tempestad" (p.9).

Con la ciudad de Tegucigalpa se detecta una relación crispada, de rechazo y a veces- de atracción. Ya en su primer libro *Caligramas* le dedicó un texto memorable ("Aquí siempre se es triste sin saberlo./ *Nadie conoce el mar**/ ni la amistad del ángel"), que termina con los célebres versos (cuanto más se repiten, más gustan) "Tegucigalpa,/ Tegucigalpa,/ duro nombre que fluye/ dulce sólo en los labios".

En *Máscara suelta* hay una cierta ambivalencia, pues si en algún momento se refiere a ella con sorna como "este pueblón sin música" (p. 91), en otro le lanza un requiebro: "Tegucigalpa, ciudad condenada a ser bella" (p. 99). Además, sobre ella "pasaron infinitudes de lunas", y bajo sus puentes "han pasado muchísimas estrellas" (pp. 99 y 102). En *El llanto de las cosas* vuelve a fustigarla: "Bajo su estrella fija Tegucigalpa es una ratonera" (p. 117). Es ésta, la sensación de ahogo, la que predomina, a diferencia de lo que ocurre con La Ceiba y Amapala, las otras dos poblaciones a las que dedica sendos poemas.

No en balde se trata de puertos, de cara al mar, cuyos efectos en el poeta ya conocemos. Así, a La Ceiba le dice:

Fuiste la sola que no me hizo daño y para ti este canto, ciudad buena. (p. 115)

Al otro pueblo costero, le canta con ternura:

Amapala, niña arenosa, Amapala. (p. 125)

Es de hacer notar que en un fragmento de este mismo poema, "Amapala", el pulso verbal busca deliberadamente los ecos de una cadencia del todo musical:

Hacia donde ao- hacia-donde oe

ola tras ola repite el mar de largo

hacia donde ao- hacia- donde oe. (p. 125)

Resulta llamativo presenciar una ondulación tal de la forma poética, en trance de mimetizarse en canción. Tampoco se puede dejar de mencionar cómo Sosa consigue involucrar el decir diario y engarzarlo en la escritura de manera pasmosamente natural:

Tierno

como una herida recién hecha

el corazón retrocede y *el dulce se le quema**. (p. 126)

O si no:

* El subrayado es mío.

Mujer, la de la mano amiga sobre el hombro,

los extremos se tocan^{*}, con amor, en tus dedos. (p. 92)

No quisiera dejar de señalar, en otro plano, la maestría con que Sosa ha solido emplear el superlativo en su producción poética. De *Caligramas* a *Un mundo para todos dividido* aparece con asiduidad⁴: tristísima, purísima, fragilísima, falsísimo, blanquísimas, facilísimo, muchísima, cortísimos, viejísima, honestísimos, sensibilísimos y purísimos. Se trata de un recurso literario que incluso forma parte del estilo reconocible de Sosa. Curiosamente está ausente en *Secreto militar*, y de allí en adelante se utiliza sólo en seis ocasiones y con dos nuevas voces: oscurísima y bellísima.

También cabe destacar el hallazgo de dos neologismos: "azulinante" (y ese pez/ que vuela azulinante hacia el final de tus desnudeces...p. 90), y "niñino" (Estuvo, así niñino, desnudo de dolor por dentro...p. 110). Tales hallazgos, palabras salidas del magín del poeta, se adhieren al entramado de un lenguaje que ha venido puliéndose en largos años de oficio hasta alcanzar el actual nivel de calidad.

En *Antología personal* están, pues, los trazos fundamentales del genio poético sosiano, una autobiografía a menudo en clave, la expresión lírica de su subjetividad. Aquí se pliega y despliega el poder evocador de una escritura dotada siempre de rigor formal.

José Donoso sostenía que cada país y cada época de alguna manera encuentran un idioma propio en una forma determinada. Creo que la Honduras de la segunda mitad del siglo XX halla su mayor logro literario su idioma propio- en la poesía de Roberto Sosa. Esa "estampa de la espera" a la que alude Ramón Oquelí en el título de sus último libro, como definición del país (Medardo Mejía *dixit*), se transmuta (alquimia poética mediante) en metal precioso, se vuelve aquí "oro de Honduras".

Tegucigalpa

* El subrayado es mío.

⁴ Y, sin embargo, no se nota ni abrumba al lector: de ahí la maestría.

LA GRACIA DEL VERSO

"Este lecho de hojas licenciosas"

(p. 9)

"Confusas, rechinantes palabras"

Que apañan baratijas junto al metal precioso"

(p. 38)

Obra y gracia es el título del poemario de Rigoberto Paredes publicado en el 2005. Viene acompañado de un brillante texto de Salvador Madrid, uno de los poetas jóvenes más destacados de Honduras. Se trata de un libro típico del autor, con poemas sinuosos y eruditos, tal y como tiene acostumbrados a sus lectores desde el comienzo de su carrera literaria.

Aquí su poesía está minuciosamente entretejida, rica en matices y significados que resisten la lectura lineal. Esa irreductibilidad viene dada por la delicada fuerza de su dicción: los poemas buscan afianzarse a través de la sutileza y, por tanto, rehúyen lo previsible.

Obra y gracia no consiste en el teatrillo inane de un poeta consagrado que sestea en sus laureles. Se está en presencia, más bien, de una propuesta estética. A medida que el poeta gana en experiencia, se vuelve más consciente de lo suyo. Por eso, está más atento a sus propios ardides y deslices. Lo que, a su vez, le obliga a ser capaz de sorprenderse a sí mismo, de replantear -léase refinar- el libreto, de ser ello posible.

En su ritmo y en sus formas, la poesía de Paredes lejos de ser estridente es sabiamente acompasada, por más de que cierta exaltación haya podido aflorar entre sus versos, que no ha sido sino la respuesta a los conflictos, tanto políticos como de su mundo privado, que le han rodeado.

Como diría V. S. Naipaul, Paredes posee un sentido de la historia, que es una sensación de pérdida, y un sentido de la belleza, que es un don de apreciación poética.

La maestría del lenguaje de que hace gala Paredes continúa siendo en *Obra y gracia* una herramienta tan poderosa como siempre. Así, prosperan las palabras de doble filo, en un libro erizado de dobles filos.

El poeta deja de lado el pesimismo persistente de *La estación perdida* (su libro anterior) e incurre en una cierta bonhomía de aire festivo, que aun cuando ya estaba presente en obras anteriores, se ha afinado en esos poemas cortos cuyos mejores ejemplos son "Una de dos", "Toma y daca", "Elogio", "Eje del mal" y "Campo nudista", en todos los cuales el título juega un papel singular.

El toque ligero, impregnado de un humor zumbón, de muchos de estos "microgramas" (Carrera Andrade *dixit*) celebra la vida, la sensualidad, la rebeldía y el retozo, tal cual se desgrana del poema que le da título al libro: "*Que haya paraíso/ para el justo, el*

sensual, el sedicioso/ y, destronados, rumien la ceniza/ corifeos y tontos./ (...) Enderezada vuelva/ la mala obra de los dioses/ por la gracia del verso" (p. 53).

Sólo la poesía es susceptible de reavivar las facultades del ser humano, de hacerle contrapeso a las pesadumbres individuales, de manera que hoy sea un *"Día para quedarse horas en cama/ hasta hacer ese amor dejado a medio hacer./ Día para olvidar que existe el lunes./ Día mundial del sexo y de la holganza"* (p. 53).

Ese talante lúdico (y lúbrico) de Paredes, sin embargo, no le impide incursionar en aguas acerbadas, de lo cual los poemas "Velaciones" (*"El insomnio es un grillo debajo de mi/ almohada"* p. 43), "Habla tumba" y el lúgubre "Apariciones" (dedicado a su amigo fallecido Roberto Armijo) dan buena cuenta. Coincido con Salvador Madrid en que "Velaciones" sobresale como la mejor pieza de la colección.

Hay homenajes a los poetas Joseph Brodsky, Emily Dickinson y Salomón de la Selva, de tesitura elegíaca, y, finalmente, están las jugarretas como "Locos", "¿Cuestión de género?", "Tercero en discordia", "Romanza sin palabras" y "Garciamarquezca", de vena atrabiliaria, rayana en lo que los españoles llaman cachondeo. Perfectamente válidas por lo demás, pues, como dijera el poeta inglés Philip Larkin, "la carencia de humor lo debe poner a uno en guardia".

Cabe destacar, eso sí, el poema "¿Río Grande?" en el cual Paredes, a más de cien años de distancia, se dirige, por encima de las cabezas de varias generaciones literarias (de *"purgatorios literarios"* p. 29), a Juan Ramón Molina, autor del célebre poema "Río Grande", dedicado al curso de agua que atraviesa Tegucigalpa (*"Sacude, amado río, tu clara cabellera./ eternamente arrulla mi nativa ribera./ ve a confundir tu risa con el rumor del mar./ Eres mi amigo. Bajo tus susurrantes frondas./ pasó mi alegre infancia, mecida por tus olas, tostada por tus soles, mirándote rodar"...*).

Con ironía, Paredes le interpela y refuta: *"¿Cuál río, amado Juan Ramón./ de clara cabellera/ y susurrantes frondas/ y gránulos de oro que en sus arenas brillan?/¿Viste visiones, viejo./ o escuchaste cantos de sirenas?/ ¡Si vieras hoy, aquí, lo que yo veo!"* (p. 32).

Se me antoja extraordinario enviar ese recado de connivencia fraterna ("amado Juan Ramón", "viejo") hacia el pasado y, de refilón, desacralizar la palabra del poeta Molina, emblema del canon modernista hondureño. ¿Equivaldrá al lanzamiento de un mensaje-en-una-botella (¿de vodka?*) al cauce del río Grande, hacia *"esos mansos aguajes que labran la memoria"* (p. 36)? No en balde *"El tiempo, el tiempo es sólo un animal artero/ que acecha en otro tiempo de frágiles entrañas"* (p. 36).

* Resultan cuando menos curiosos (si es que no pintorescos) los guiños alusivos al dios Baco de los editores: me refiero a la página ilustrada de la botella de vodka "Absolut-Rigo" (sic) así como a la foto de la solapa trasera del libro. ¿Se trata de una simpática invocación a las (consabidas) musas sedientas? ¿O redundará acaso en un gracejo equívoco, aquí donde los vapores etílicos le han hecho sus propias jugarretas a veces un tanto (o absolutamente) siniestras- a los escritores y artistas (vaya novedad)?

Maestro de la frase agraciada, de la alusión literaria y de la súbita rememoración de una expresión callejera, Rigoberto Paredes ha sabido desplegar de nuevo en *Obra y gracia* la jerarquía de su calidad, sus "gránulos de oro", que trae a cuento lo expresado por José Hierro, "*Mas de qué sirven nuestras vidas,/ si no enriquecen otras vidas*".

Quito

2. NARRATIVA

EL LICOR DE LAS PALABRAS

"¿perocómo hacer congeniar las expresiones serenas, classicistas, con esta violencia barroca en que vivimos?" (p. 19)

"Jamás se huye del contexto. Esto es lo definitivamente

bueno del asunto." (p. 9)

Ha aparecido *Nuevos cuentos de lobos*, cuarto libro de ficción de Marcos Carías. Los seis relatos aquí reunidos se publican veintiún años después de los recopilados en *La ternura que esperaba* (1970), con que se inició su carrera literaria, marcada luego por dos novelas de compleja estructura narrativa: *La memoria y sus consecuencias* (1973) y *Una función con móviles y tentetiesos* (1980).

Para seguir con las fechas, y tal como el autor lo pone de relieve, este volumen de cuentos irrumpe al cabo de cincuenta años de la publicación de *Cuentos de lobos* (1941), escrito por su padre, Marcos Carías Reyes. La filiación no se limita a los títulos de las obras: el nombre del primer relato, "Algo está gestándose", se desgana de una frase contenida en el prólogo de aquel libro paterno.¹

Curiosamente "Algo está gestándose" asume el formato de una entrevista realística, en clave sarcástica ("lo sarcástico va bien con lo realístico"- p. 105), que el autor recrea a raíz de la que le hiciera hace unos diez años la (extinta) revista *Alcaraván*, a la cual alude de manera explícita. Ahí Carías bucea a través del caos de las impresiones y recuerdos acumulados (sin dejar de lado las lecturas) y logra erigir la experiencia personal en eje significativo. Se anticipa el tono del libro, zumbón e irónico, y el oficio del narrador empieza a "dar guerra".

Lejos de devenir en belicosos ejercicios literarios, las ficciones de Marcos Carías son brillantemente innovadoras, en las que la imaginación y la memoria se amalgaman para modificar y rehacer las formas fragmentarias del presente y del pasado.

Nuevos cuentos de lobos reafirma la capacidad de la literatura de sobreponerse a la rigidez de la secuencia cronológica, que desencaja el hoy del ayer, y convierte el pasado en algo inerte, incambiable e irremediamente perdido. El intento de preservar *ese pasado* mediante las modificaciones operadas por la fabulación, se entreteje con la tarea de darle expresión a *lo actual*, a aquello que hace reconocible al país de hoy.

En efecto, no hay párrafo en *Nuevos cuentos de lobos* que no dé cuenta de las texturas del entorno hondureño. De un lado, figura la inevitable resaca política de la década del ochenta, de suyo intensa y dolorosa. De otro, y es lo que más quisiera destacar, emerge, incontenible, el paisaje lingüístico circundante: vocablos, frases hechas, el santo y seña del habla corriente.

¹ Éste suministra, además, todos los títulos de las piezas narrativas incluidas en *Nuevos cuentos de lobos*. La vinculación queda subrayada aún más con el texto de la contracarátula del libro que nos ocupa: una cita de *Cuentos de lobos*.

El lector atento, y aun el distraído, puede saborear el licor de las palabras, y desatar las ligazones verbales:

"Un mes después le confirmaron a Andrea que le habían concedido el presupuesto para realizar las tomas exteriores del filmado y se desplazaron a Cantarranas y a San Juan. Acompañada por un efectivo de la policía, Andrea hizo el recorrido por la abandonada explotación, bajo vigilancia, buscando a su informante (...). Tuvo suerte. Encontró a la abuelita de la mina. Subió por todo el cerro y ahí estaba, en una casa que parecía un túnel, con ella como pepita lúcida y con su boca de abundante vello blanquecino alrededor, igual a la entrada de un túnel, con un solo diente como pepita lúcida a la entrada de otro más hondo túnel. -por cada metro cuadrado, señora, el lugar de América adonde hubo más cantinas cuando el apogeo del mineral de la Rosario. Cada esquina una cantina y otra más en las cuatro esquinas de la esquina. Sótano, tabanco, piso alto, piso bajo, campo traviesa, camino real, cruce de caminos, bocaminas, todo cantinas. Consumo de licor per cápita superior en América, señora. Qué no se vio, no sé, nunca, jamás le pararía de contar. Balas en las cantinas de los ricos, machete puro y limpio en las cantinas de la pobrería. ¿Quiere más? Gusanera la gran pobrería. Un rosario, un velorio, la rosario, un rosario de tripas, otro velorio, viva la Rosario." (pp. 60-61)

Los personajes de esta colección de cuentos, sean de la región o ciudad que sea (de comarcas aledañas a la capital en "Hijo, te compré el tractor y el arado moderno", de Choluteca en "Los zopilotes estudiaban geometría", de Tegucigalpa en "Quinientos hombres en las lomas, mil en el llano", de Olancho en "Entonces, él se fue", desde Casa Presidencial en "Los revolucionarios estaban llegando a Suyapa"), adquieren contextura a partir de sus quehaceres y, sobre todo, del lenguaje que emplean. Sus voces arremeten en cada página y la vocinglería resulta, a veces, abrumadora.

Con ellas, Carías compone una cantata en donde late la jerga que rezuma "nuestro confín" (p. 17), "al rumor de las selvas hondureñas" (p. 68). Junto al recuento épico (el "toque histórico"- p. 86), no exento de cierto regusto apocalíptico, resplandecen las transacciones menudas, los cabos sueltos de la existencia doméstica, que el autor nunca desdeña. Por el contrario, es ahí precisamente donde se transparenta una terca pasión por este país, al influjo de la imantación que ejercen "las bonanzas del lugar" (p. 69), a sabiendas del atraso abismal que le es propio ("seremos y seremos para siempre pencos" dictamina uno de los caracteres de "Hijo, te compré el tractor y el arado moderno").

El apego del narrador al medio podría compararse con la devoción del misionero al leproso, al margen de los *a pesar de* o *por causa de*, no por ceguera ni por auto-complacencia, sino porque le es cálidamente entrañable o como diría Rilke: ya el sólo (hecho de) estar aquí es bueno.

Nuevos cuentos de lobos está poblado de alusiones y parodias cuidadosamente insertas, sin que nada quede librado al azar (es un decir). A través de tales mecanismos el autor fractura imágenes familiares y descoloca al lector, haciéndole vulnerable al filo metafórico de su escritura. El libro entero es un patio de juegos semánticos que ensanchan las implicancias de los temas y enriquecen el texto, aunque también lo complican.

La densidad resultante puede trocarse en barrera ("valladar infranqueable"- p. 105) ante el lector distraído, y aun ante el atento (léase aquel que incluso llegue al libro tras haber sorteado las complejidades de las obras anteriores de Carías). La cuestión, por supuesto, no es exclusiva de Marcos Carías, ni mucho menos.²

Joyce, Eliot y Pound, para el caso (constriniéndonos al mundo literario anglo-sajón), les presentan problemas similares al lector, y sus obras han generado polémicas acerca de si un escritor "difícil de leer" resulta ser inventivo y creador, o bien preciosista y perverso.

Al respecto, baste con citar a Nietzsche cuando afirmaba que "aun las más sutiles leyes de cualquier estilo tienen su origen en este punto: a la vez que alejan, crean distancia o prohíben la "entrada"... le abren los oídos a aquellos cuyos oídos están emparentados con los nuestros". Vale decir, cada obra literaria, de cara a sus potenciales lectores, impone su propio proceso de selección natural (por más "odiosamente" darwinista que suene).

¿Estilo juguetón y enrevesado? ¿Calidad hermética? Puede ser. En todo caso, Marcos Carías se sale de los marcos convencionales, es audaz, a menudo incisivamente humorístico, y posee las aptitudes que sólo se encuentran en un escritor de primer orden. Para terminar con un "toque periodístico" (p. 86), *Nuevos cuentos de lobos* convalida su "justa fama" (p. 51).

Tegucigalpa

² En la página 19 el propio autor alude a su novela *Una función con móviles y tentetiesos*, "la cual resultó de muy difícil lectura".

HARINA DE OTRO COSTAL

"Se va abriendo paso otra literatura. Ya no se trata de "reflejar" la realidad para "demostrar" la inflexibilidad de ciertas leyes genéticas o sociales y "exponer" la consiguiente enseñanza moral, sino más bien de sondear otros niveles de la experiencia humana, especialmente según sugerían los surrealistas- el de lo soñado, lo metafórico, lo mágico, lo humorístico".

Martha Canfield

"... soñar y vivir con pasión".

(p. 46)

Se ha dicho a menudo que a cada generación le corresponde la tarea de escudriñar y sopesar la respectiva tradición literaria, lo cual bien puede traer consigo redescubrimientos y revalúos. La reciente (1991) reedición de *El arca*, colección de mini-cuentos publicada por Óscar Acosta en 1956 en Lima, Perú (donde fungía como diplomático), brinda justamente la oportunidad de valorar un libro cuya significación quizá no ha sido calibrada en todo su alcance.

Cabe afirmar que los relatos breves agrupados en *El arca*, tras treinta y seis años, aparecen rejuvenecidos ante el lector de la década del 90, dotados de una potencialidad que únicamente una larga incubación en el tiempo ha podido traer a la superficie.

Un libro de cuentos, una novela o un poemario, no sólo es susceptible de modificar en años posteriores el ámbito cultural donde surgió, sino también de actuar retrospectivamente sobre las obras literarias que le precedieron o siguieron.

En efecto, el poeta Óscar Acosta acometió en *El arca* una labor de desbroce y limpieza al interior de la narrativa hondureña de mediados de la década del 50, asolada entonces por los cultores de un costumbrismo desabrido, ahíto aún de resabios modernistas, o de una "literatura comprometida", impregnada de conjuros ideológicos.*

El arca llega a redefinir el espacio narrativo local y anuncia una nueva manera de narrar, pautada por un cambio sustancial de intención: plena licencia en el arte, desasimiento de la impronta telúrica (en envase conservador o proletario), reivindicación del estatuto libertario en la creación literaria.

* Entendámonos: Las obras de trasfondo bananero, por ejemplo, poseen valor documental y, en tal sentido, llenaron una función no exenta de importancia, pero mal podría dárseles hoy rango artístico.

Así, Acosta logra entroncarse con la mejor veta de la literatura latinoamericana (no hay necesidad de citar nombres) que, muy pocos años después, daría lugar al fenómeno archiconocido del *boom*. Los expedientes verbales fraguados en *El arca* van a contribuir, de alguna manera, al despeje definitivo para que en Honduras afloren las obras ulteriores de Marcos Carías, Eduardo Bahr, Julio Escoto, Roberto Castillo y, "sobredeterminado" por su vertiente salvadoreña, Horacio Castellanos Moya.

De este modo Acosta incide en el establecimiento en nuestro medio de un nuevo canon narrativo, el cual habrá de enriquecerse (y de experimentar fluctuaciones diversas) durante las décadas del 60, 70 y 80, a través de la producción de los escritores mencionados recién, quienes sabrán reformular los paradigmas del gusto literario.

Digámoslo desde otro costado: crear posibilidades novedosas de lenguaje y estilo es un empeño demorado que implica no pocos años. La fertilidad de *El arca* (librito aparentemente menor) yace en las aperturas imaginativas, formales y léxicas esbozadas en sus páginas.

La escritura hilvanada aquí por Óscar Acosta es, como diría Milton, "sencilla y apasionada" y, a semejanza del "placer del texto" barthesiano, no duda en abandonarse al gozo del ejercicio de la libertad fabuladora, al margen de estereotipos de género y dicción.

En los dieciocho relatos cortos (algunos ultra-cortos) que componen *El arca* crepita, a la par del poder de síntesis lingüística, el ingenio y una leve ironía sardónica. Se trata de textos lapidarios, tensamente concentrados, cargados con frecuencia de dolor, fatalismo, sueños y presagios, que confirman el aserto de Aristóteles según el cual el don del poeta consiste en la capacidad de convertir las cosas naturales en metáforas de la vida humana.

Las miniaturas narrativas contenidas en *El arca* suelen asumir una cualidad epigramática, y las palabras adquieren el tipo de reverberación que despliegan las parábolas. Véase si no la que lleva por título "Los poetas":

Los mayas comparaban a sus poetas con los molineros celestiales y agregaban que ellos extraían pacientemente del maíz del idioma una harina finísima: la poesía.

El lector, vulnerable a la delectación estética, difícilmente se mantendrá indiferente ante el sortilegio del símil utilizado por Acosta.

Hay que decir que el ritmo impreso a lo largo del libro permanece cercano a las pulsaciones verbales de la poesía: la medida es esencial. Ello permite, asimismo, emparentar la maquinaria de la obra con el vuelo, pues su manejo idiomático cubre, como éste, grandes distancias en el más breve espacio posible.

Las filigranas de Acosta no son, empero, preciosistas ni procuran una imitación chata de la realidad: su matriz es algebraica y no fotográfica, alegórica y no histórica. Lo que representa, en última instancia, es la sensibilidad y el temperamento del autor antes que el "mundo exterior".

Por supuesto que esa sensibilidad y ese temperamento han sido moldeados por las variables históricas de la época en que vive el escritor. El relato refracta ciertamente el mundo exterior, del que se nutre al fin y al cabo para sus imágenes, símbolos y locuciones, pero lo transmuta en el propio proceso creativo (se opera una suerte de transubstanciación literaria) y, así, los materiales y tópicos del momento histórico particular ingresan al sistema de relaciones del relato, y se reordenan dentro del campo magnético de la obra del autor.

Merced a su estilo límpido y consistente, Óscar Acosta consigue mantener en el libro una cierta unidad, independientemente de los diversos registros y tonalidades que adopta. Su condición de poeta, además, le hace descubrir las cualidades soterradas y las ramificaciones secretas de las palabras, canalizadas por medio de la asociación de formas y sonidos.

Es de hacer notar la sutileza, seguridad y carencia de presunciones de los relatos contenidos en *El arca*, tanto más notable cuanto que al momento de su publicación el autor apenas tenía veintitrés años de edad. Todavía faltaba un buen trecho para que el poeta Acosta se convirtiera en el *factotum* cultural que tan bien describe Ramón Ouelí en la introducción de su libro *Mixturas* (1991).

Resta añadir, finalmente, que con esta reedición se dan las condiciones para que *El arca* pase a formar parte de un diálogo literario entre generaciones, percepciones y gustos distintos, en el marco de una confraternidad de lenguaje compartido y eventualmente (¿por qué no?) impugnado.

Pero no cabe duda que la cultura hondureña se empobrecería si prescindiera de obras como ésta, portadora de una enorme resonancia y de una riqueza artística que, no sin esfuerzo, el país ha podido gestar, cernir y acumular, extraída "pacientemente del maíz del idioma".

Tegucigalpa

SUDOR FRÍO

"Si la adrenalina se pudiera vender en cubitos, en cápsulas concentradas, este país podría exportar a montones, saturar un mercado como el nórdico, sacarle más provecho al terror".

(p. 34)

En marzo de 1993 apareció en El Salvador el cuarto libro de Horacio Castellanos Moya, narrador honduro-salvadoreño. Se trata de un volumen de cuentos con título provocador, que incluso a alguien se le puede antojar impúdico: *El gran masturbador*.

No está de más recordar que Horacio Castellanos publicó su primer libro de cuentos en Honduras en 1981, *¿Qué signo es Usted, niña Berta?*, en donde era ya evidente su astucia narrativa y su imaginación creadora. Luego vendrían los relatos agrupados en *Perfil de prófugo*, publicado en México en 1987 y, posteriormente, en 1989, su novela *La diáspora*.

En *El gran masturbador* el autor ha sabido perfeccionar la libertad fabuladora que despuntaba en *¿Qué signo es Usted, niña Berta?*. Es como si el territorio demarcado en sus obras anteriores le hubiese proporcionado la cimentación necesaria para ahondar y ramificar el manejo de sus materiales literarios. Al aludir a hechos y situaciones que transcurren en El Salvador de la década de los ochenta, cabe esperar que a Castellanos, como a todo escritor inmerso en una tensión política particularmente aguda, se le reclame una escritura que dé cuenta de esas "circunstancias concretas". Lo cierto es que el escritor resiste esta presión por medio de sus propias armas, que le dan pie a la conciencia individual para plantarse frente al "furioso dinamismo de la vida" (Gombrowicz). O, como decía el viejo Wallace Stevens, la imaginación presiona de vuelta contra la presión de la realidad.

En todo caso, en literatura el vínculo con una época determinada suele ser temiblemente sutil, ingresa en las más frágiles conexiones, en una red de diminutas venas y tejidos.

Además, Castellanos Moya esgrime una actitud (para emplear un término que le gusta) zamarra, taimada, hacia la realidad salvadoreña: la del prestidigitador con su materia prima. Al fin y al cabo, los narradores "sólo" son unos ilusionistas, unos magos truculentos que, no obstante, a veces llegan a "descubrir los vericuetos de la verdad" (p. 23).

Por supuesto que en este libro reverbera "la matazón de afuera" (p. 56) y "las cosas espeluznantes que este país hizo con sus hombres" (p. 18), pero ello ocurre de manera desaprensiva, desapegada, mórbida: es el libro de un narrador "alérgico al entusiasmo, a los bocones, a los evangelizadores y a los profetas de la acción" (p. 116).

Se parte, pues, de un cierto escepticismo histórico, y se desenvaina un lenguaje irónico, cortante, que pone en cuestión los temas que toca e incluso se cuestiona a sí mismo. Lejos de la mimesis, del reportaje, el autor registra, sí, pero no sin antes pasar los acontecimientos a través del ojo de la aguja, del tamiz de su aguijón.

De otra parte, se respira una permanente atmósfera de escenario, de decorados vistos desde atrás, donde los actores se burlan del *pathos* de sus papeles, tras despojarse de sus disfraces. Ello calza cabal con estas historias de existencias individuales, mostradas al desnudo, pero de las que emana un aura de impostura, de suplantación, de arlequín que saca la lengua.

De los cinco relatos contenidos en el libro, tres ("Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo", "Torceduras" y "El gran masturbador") se desarrollan en San Salvador, y allí la ciudad, con el volcán al lado, aparece ya no como ambiente natural sino como la secreta matriz de acciones e impulsos, el *locus* más alegórico que geográfico- de colisiones que otro anfiteatro haría diferentes y, sin duda, menos significativas. Vuelta parte de la trama, la capital es la ciudadela del entrapamiento, de celadas, sabuesos y presas; el aire de comedia macabra que la recorre produce escalofrío.

"Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo" y "El "gran masturbador" comparten, además, personajes dotados de un singular olfato político, de una suspicacia enfermiza, que mascullan, crispados, al borde de la desesperación. El narrador es capaz de ver el lado cómico aun de los actos más desesperados. En ambos cuentos, éste se convierte en una especie de agente de inteligencia: es un "dador" de sentido, a partir de datos truncos o escamoteados.

En "Variaciones..." el narrador, tras años de ausencia, regresa al país e indaga sobre la muerte violenta de su amigo en el transcurso de la guerra sucia. Pero las versiones que recibe al respecto, lejos de concordar, discrepan y se contradicen. Recuerda la vieja película de Kurosawa, *Rashomon*, en la que cada personaje brinda su propia visión de los hechos: ¿a quién creer?

El relato que le da título al libro introduce el acto de narrar dentro de su propio cuerpo de ficción. Este cuento es una novela en miniatura: un *bonsai* de compresión y achicamiento. El hilo narrativo se ve sacudido por las historias que inventa el bibliotecario, uno de los ocupantes de un pupillaje, en torno a quienes conviven con él bajo el mismo techo. Así, en la trama tejida ninguno de los personajes es lo que dice ser: cada uno, en un rebuscado juego de máscaras, simula ser otro, y esconde "un abismo" (p. 120).

Tras varias vueltas de tuerca, las fantasías orquestadas resultan subproductos del onanismo: la vía masturbatoria como escape de "lo complejo, cruel y absurdo del mundo" (p. 114), la viga en el ojo propio.

Aquí cabe señalar el interés apasionado y creciente del autor por el erotismo, que permea el libro, al igual que acontecía aunque en menor escala- en su obra anterior, *La diáspora*. La promesa sexual está de continuo presente. De la carnada en la intriga policial se pasa a la carnalidad o, mejor, a la "carne a secas" (p. 31). Ese resplandor con matices más bien lóbregos- se da hasta en los relatos opresivos del libro: "Torceduras", "Némesis" y "Paternidad."

"Torceduras" desemboca en un suicidio (anunciado desde el epígrafe de Pavese que calza al inicio), y es una buena demostración de lo que Tolstoi escribió, en su introducción a las obras de Guy de Maupassant, sobre el talento: éste "consiste en la

capacidad de aplicarle al tema o materia una atención concentrada e intensa... un don de ver lo que los demás no han visto".

"Némesis" y "Paternidad" acaban con sendos asesinatos, el primero en un campamento guerrillero, bajo la férula de un capitán que ejerce el poder absoluto con fruición, y el segundo en una apacible casa de campo, donde, poco antes de la cena interrumpida por dos disparos- al narrador se le antoja "que cabríamos perfectamente en una telenovela, con nuestras frases, la sala, la chimenea, hasta Perfecto (el sirviente) sería un personaje convincente" (p. 99). *

Para finalizar, en *El gran masturbador* Horacio Castellanos Moya esgrime frases de virtuoso. Aquí la palabra es (también) un doble agente: acepta la fricción entre realidad e imaginación, pero no le jura lealtad a ninguna de las dos. Además, vaya novedad, las palabras a veces laboran perversamente contra sus propósitos oficiales.

Tegucigalpa

* A lo mejor no está de más señalar el papel desencadenante que en el libro juega el alcohol: vodka, cerveza y whisky en "Variaciones..."; cerveza en "Torceduras"; whisky en "Paternidad"; tequila y cerveza en "El gran masturbador". Sólo en el campamento de "Némesis" no se bebe: allí se vive más bien, como diría Roque Dalton, "de grandes tragos de moral / servida en vasos de Economía Política". Se trata, apenas, de un detalle recalcitante.

TODOS LOS DE LA PANDILLA

"Todos los de la pandilla iban, a primera hora de la tarde,

hacia el punto de reunión, que era el puente curvo sobre el Río-vidrio..." (p. 19)

A fines de 1991 la Editorial Universitaria publicó *El Diablillo Achís*, cuento para niños, de Eduardo Bähr. No es ésta la primera vez que el autor escribe literatura infantil: ya en 1981 había aparecido *Mazapán*, otro cuento de trazo espléndido.

El género se presta para que incursionen en él atrevidos que siguen la línea (diletante) del menor esfuerzo, y por eso de buena gana pretenden digerir tópicos facilongos, que machacan lugares comunes y sirven de instrumento al paternalismo.

Eduardo Bähr, por el contrario, ha sabido mantener viva la simplicidad de visión del niño, lo que significa poder ver las cosas sin los ojos opacos del hábito. Su escritura posee, así, la infrecuente virtud de revelar el mundo que habitamos como un sitio cautivante, excepcional, siempre capaz de deparar sorpresas.

Dos constantes de la obra de Bähr, su sentido poético, que le posibilita aludir a lo real sin intentar explicarlo o descifrarlo, y su ritmo moroso, desprovisto de impaciencia o improvisación, están vivamente presentes en este relato.

Tanto en *Mazapán* como en *El diablillo Achís* el texto hace patente el conflicto entre las posibilidades ilimitadas de la infancia y los estrechos confines de la edad adulta, y pone de manifiesto que aquélla nunca ha dejado de ser el período más memorable y, su se quiere, apasionado de la vida. Tan es así que si se pudiese revivir la niñez y disfrutar de nuevo su disponibilidad absoluta, de seguro aprehenderíamos esa "era dorada" augurada por todas las mitologías. Parafraseando al polaco Bruno Schulz, nos sería dado "madurar hacia la infancia".

Lo que más parece encender la creatividad de Eduardo Bähr es la manera en que los niños inventan un mundo subsidiario, una especie de ínsula emocional de contornos moldeados por ellos mismos, sin pedir permiso. Así, en *El diablillo Achís* el territorio demarcado por la pandilla que integran Cuatrojos, Machete, Calicho, Mandarín-centavo y Kati-lucero, posee su propio reloj, su atmósfera y respiración peculiares.

En esta narración se habita un ámbito en el que el niño se mueve animado por un talante muy parecido al del artista. No en balde Baudelaire afirmaba que la genialidad bien podría equivaler a una infancia sostenida y perfeccionada. Es en el transcurso de la niñez cuando según se dice- brotan los dones del poder creador del artista. La labor artística entraña, entonces, rescatar esos dones de la niñez.

Lo que exime a *El Diablillo Achís* del didactismo, de la moralina, es la destreza para comunicar los descubrimientos y entusiasmos del autor con respecto a la inteligencia intuitiva del niño. Esa destreza, además, se desgrana en el lenguaje terso, en el refinamiento verbal, que cabe esperar de Eduardo:

"Estuvieron juntos hasta que el día empezó a vetearse. Los colores cambiaban de manera imperceptible, pero con sólo ver el campo y el cielo se "sentía" una mano

cerquita del corazón. Eran los colores destilados de la naranja y de la mandarina, con dulce de guayaba". (p. 49)

A lo largo del libro (como acontecía en *Mazapán*) planea la certeza de que disponer de tiempo para soñar, jugar y reírse es un derecho inembargable del niño. En efecto, el rechazo a conformarse con lo mediocre y ramplón es una prerrogativa de la juventud y de todo aquel cuya sensibilidad esté aún empapada de asombro y curiosidad frente al "rastros de los días".

Ya Blake insistía en la necesidad del gozo, del sueño y del juego. El poeta convoca a la celebración de la vida: se trata de un llamado, que se renueva a cada rato, a evitar el apoltronamiento y el conformismo, a maravillarse ante los datos visibles que se tiene alrededor. Sin la epifanía, sin el sentido del juego, sólo hay chatura y tedio.

En *El Diablillo Achís* se divisa lo extraordinario en lo común-y-corriente: merced a la fantasía, la observación consigue metamorfosear la realidad circundante. La pandilla del cuento ciertamente queda boquiabierto al encontrarse con el diablillo, "raro" y estornudador, pero de antemano dispone del Río-de-piedras (en cuya cueva "los árboles no sólo crecían de abajo hacia arriba, sino del techo hacia abajo, entre una neblina luminosa" p. 59), de la Laguna-del-oro, del campo de los mangos-confite.

No se trata de hacer una cartografía del cosmos que Kati-lucero y sus amigos le muestran al diablillo (¿cómo dejar por fuera a la Poza-Erandique o al bosque-amigo?), sino de recalcar que la imaginación, fuerza pura, irrupción expresiva que, en su empuje, recrea el universo, es el elemento fundamental con que el narrador enriquece la percepción del lector infantil y hace que éste reafirme su propio valor y posibilidades, "algodón de azúcar mediante y refresco de horchata con escarcha de madrugada". (p. 90).

El Diablillo Achís no busca sino recuperar la risa escondida de los niños y vivificar su inveterado afán de escaparse: la alegre y voluntaria fuga de la grisura rutinaria. Resalta que la aventura, la acción (sea del tipo que sea), es preferible a la apatía y a la ociosidad contemplativa. Hay un mundo allá afuera, parece decirles Eduardo Bähr a sus lectores jóvenes, al que puedes acceder, donde todo y cualquier cosa es posible. La sinrazón del mundo real (el de los adultos, el de las imposiciones) puede ser derruida gracias a ti mismo y a tu imaginación, cipote.

Tegucigalpa

NOCIÓN DEL OFICIO

Edgar Allan Poe afirma que el escritor es un técnico cuyo equipo consta de "ruedas, correas, de una maquinaria escénica, de escalerillas y de escotillones, en suma, de un arsenal de recursos técnicos". Tal caracterización revela una conciencia del todo actual acerca del oficio de escribir. Constituye, además, un adecuado punto de partida para aludir a la narrativa hondureña de hoy.

A mi juicio, cuatro narradores hondureños, Marcos Carías (1938), Eduardo Bähr (1940), Julio Escoto (1944), Roberto Castillo (1950), y un narrador honduro-salvadoreño, Horacio Castellanos Moya (1957), han marcado la historia de la literatura del país: no sólo clausuran la vigencia del relato costumbrista, telúrico (que Óscar Acosta -1933- supo sacudir mortalmente en 1956 al publicar la colección de cuentos cortos *El arca.*), sino que, con el cambio que sus obras entrañan, abren la posibilidad de explorar estéticamente el lenguaje y, por tanto, de ser creadores de ficciones en clave contemporánea- en Honduras.

Estos cinco narradores poseen, en efecto, una notable fluidez de tono y un agudo sentido del lenguaje: este es el instrumental que saben manejar con destreza y, a partir de él, buscan crear espacios verbales capaces de externar sus percepciones en una forma única y original.

Carías, Bähr, Escoto, Castillo y Castellanos Moya no se limitan a describir un ámbito determinado sino que lo construyen pieza por pieza, esto es, palabra por palabra. Sus potencialidades expresivas se ven reforzadas por un estilo definido en el que prevalece el respeto hacia el matiz, señal de que el proceso narrativo no hace sino registrar las opciones y alternativas lingüísticas inadvertidas o no- que los autores escogen del ancho repertorio posible.

Así, las ficciones resultantes son adicionales a, y ampliaciones de, la realidad, y su relación con ésta es alegórica y "algebraica". A diferencia de la crónica histórica o del testimonio, los hechos ocurren en el momento en que el lector los lee y, por supuesto, se reiteran en cada lectura. El texto de la ficción simula no ser ficticio, finge que su lazo con el mundo es literal y no apenas- literario: escamoteo a menudo ardientemente deseado tanto por el lector como por el autor.

En sus construcciones verbales nada ocurre al azar es un decir-, y las imágenes y metáforas, lejos de ser meros detalles, forman parte de una red de relaciones envolventes en la que todo posee significación.

No está de más traer a cuento que la función literaria de la ficción, al menos desde Bocaccio a esta parte, ha sido ante todo la transformación de la vida en lenguaje y, desde luego, la metamorfosis de éste en literatura. En la medida en que el lenguaje se desplaza hacia esta última, se enriquece cada vez más y hace caso omiso de la distinción entre el signo y el significado o, como diría Foucault, entre "las palabras y las cosas".

No se trata de que estos narradores se desprendan o desliguen de la sintaxis convencional en sus obras pero, sí, se atreven a variar las rigideces gramaticales, o bien a trasvasar ciertas estructuras idiomáticas, desgajándolas de su alineamiento habitual.

Los vocablos se redefinen: algunos que antes pudieron haber ocupado posiciones centrales quedan, de pronto, relegados a la periferia, o viceversa.

Mejor dicho, el lenguaje empleado desecha los usos semánticos más comunes, inventa nuevos mecanismos expresivos o acude abiertamente a los recursos de la poesía. Las palabras se hilvanan, el flujo verbal circula, y su ritmo y arte configuran el latido mismo de la escritura.

Los autores en cuestión comenzaron sus carreras como tales con la publicación de libros de cuentos: Eduardo Bähr y Julio Escoto en 1969 con *Fotografía del peñasco* y *La balada del herido pájaro*, respectivamente, Marcos Carías en 1970 con *La ternura que esperaba*, Roberto Castillo en 1980 con *Subida al cielo y otros cuentos*, y Horacio Castellanos Moya en 1981 con *¿Qué signo es usted, niña Berta?*

Otros libros de cuentos posteriores han sido *El cuento de la guerra* (1973) de Eduardo Bähr, *Figuras de agradable demencia* (1985) de Roberto Castillo, *Perfil de prófugo* (1987) y *El gran masturbador* (1993) de Horacio Castellanos Moya, *Nuevos cuentos de lobos* (1991) y *Plaza mayor, circo menor* (1994) de Marcos Carías.

Los relatos escogidos en estas obras han servido de cauce para captar (o perecer en el intento) el transcurrir de la vida de la manera más vertiginosa posible, merced a una escritura colmada de sentidos, llena de alusiones irónicas, a menudo de humor, y cuyo objeto se enmarca en el orden estético: el placer, el goce de contar. Se trata de una producción narrativa que es, a ratos, diversión, pero con mayor frecuencia transgresión del conformismo y de los estereotipos.

El paso a la novela lo han dado, hasta ahora, tres de ellos: Julio Escoto con *El árbol de los pañuelos* (1972), *Días de ventisca, noches de huracán* (1980), *Bajo el almendro...junto al volcán* (1988), y *Madrugada, rey del albor* (1993); Marcos Carías con *La memoria y sus consecuencias* (1977) y *Una función con móviles y tentetiesos* (1980); Horacio Castellanos Moya con *La diáspora* (1989).

En categoría aparte se ubican *El corneta* (1981), de Roberto Castillo, que es un relato largo (¿o novela corta?), *El general Morazán marcha a batallar desde la muerte* (1992), especie de novela histórica o de historia novelada, y *Vernon & James, vidas paralelas* (1992) de Marcos Carías, que podría catalogarse como una biografía (doble) literaturizada.

Mientras los semiólogos discutían en las décadas del 70 y del 80 sobre los alcances de la literatura, estos escritores demostraban que todo es literaturizable. Se trata de escribir, de urdir "invenciones y artificios" (Pedro Gómez Valderrama), y ya se sabe que escribir es "desear al lector" (Barthes), esto es, hacerle receptor el texto como una incitación que lo convierta en copartícipe y cómplice. Las novelas mencionadas poseen, como es de rigor, un eje, una jerarquía de principios organizativos, capas superpuestas de significaciones. Leerlas equivale a permitir la irrupción de otro orden capaz de alterar la visión propia del lector: suspende el tiempo, nos aparta de los intereses inmediatos y conduce a la aprehensión desinteresada de un mundo que el novelista desarma y reconstruye, en cuyo interior nos es dado habitar de manera interina.

Cabe decir que Marcos Carías, Eduardo Bähr y Julio Escoto han sido quienes más han abundado en virtuosismos formales y experimentaciones técnicas. Carías es el de más difícil lectura, el más hermético, Denso, oscuro con frecuencia, sus dos novelas y *Nuevos cuentos de lobos* exigen un lector extremadamente atento, que no sólo sepa apreciar una prosa de alta calidad con un relente burlón y paródico, sino que le pueda seguir la pista a las osadas estilizaciones operadas en el campo de la página, en donde pone en juego la suma de sus recursos creativos.

En *Una función con móviles y tentetiesos*, su obra de mayor aliento, transforma a Tegucigalpa en el pivote del relato, y le otorga un espesor tal que hace que la ciudad recreada resulte quizá más memorable que el modelo (si bien Tegucigalpa es una de las "urbes" más extrañas y peculiares del istmo centroamericano: en el borde entre realidad y fantasmagoría, su aura alucinatoria proviene tal vez de la configuración del terreno donde se yergue, a punto de desvanecerse en la niebla o según la época del año- en la humazón de los cerros circundantes).

"Si Julio Escoto es el mejor de la clase, Eduardo Bähr es el genio", podría haber dicho Andrés Morris (recordado dramaturgo español que, en los años 60, fuera mentor de estos dos escritores en la entonces Escuela Superior del Profesorado "Francisco. Morazán"), parafraseando a José Donoso en su *Historia personal del boom*. Acaso habría dado así una gráfica definición del talento de ambos: Escoto es tenaz y prolífico, Bähr, intenso y más bien moroso.

Así, en *El cuento de la guerra* Bähr logra crear, por medio del desenfado y de la frescura imaginativa, una sensación de vividez social y humana en torno al conflicto armado entre Honduras y El Salvador de 1969, que a Escoto se le escapa cuando aborda temática semejante en sus novelas *Días de ventisca, noches de huracán y Bajo el almendro... junto al volcán*.

Lo cierto es que Escoto, con el paso de los años, da la impresión de que sus fábulas, a ratos bien contadas, tienen un límite y, una vez escanciado el producto, deja ver, salvo en sus mejores momentos, las costuras de una obstinada pulcritud en la tarea, del esfuerzo-que-se-nota, propio del alumno aplicado.

La obra narrativa de Roberto Castillo y de Horacio Castellanos Moya es más lineal, en el sentido de que la historia o, si se prefiere, la trama, constituye el elemento básico de sus ficciones, dotadas de un referente inmediato reconocible. En Castillo aparece aludido un ambiente que nos resulta familiar, poblado de personajes y eventos verosímiles, creíbles. Pero sólo en apariencia. De hecho, lo que se nos antoja real se ve enseguida trastocado por la incandescencia subjetiva y el gusto por la distorsión y lo grotesco.

En Castellanos Moya la ficción se desplaza sobre la esfera de la sociedad salvadoreña durante la década de los 80, sacudida por la guerra civil. La cultura de la violencia no sólo traza una línea divisoria, aparentemente arbitraria, entre los deseos de los personajes y su eventual satisfacción, sino que colma los espacios, circunscribe las pautas, decide, define.

En los libros de Castillo y de Castellanos se perfila, además, el erotismo, un poco brutal es cierto-, resultado del sostenido interés por el sexo, ante el cual abdican las más

empecinadas reticencias, combinado con el esperpento (Castillo), o el cinismo (Castellanos), la ausencia de melodrama y de toda emoción fácil (ver, en especial, *Figuras de agradable demencia* del primero, y del segundo *La diáspora* y *El gran masturbador*, título de suyo emblemático).

Finalmente, habría que añadir que los cinco narradores en referencia buscan darle caza al habla coloquial, y lo suelen conseguir. Como es obvio, de un universo semántico compartido, de un surtido de locuciones y giros similares, cada escritor extrae una individualidad intransferible, un impulso expresivo personal, cuyas normas secretas no tienen validez sino dentro del marco de su propio estilo. El sentido del gusto literario emerge del respectivo acervo de lecturas, inclinaciones y afinidades.

Carías, Bähr, Escoto, Castillo y Castellanos Moya son, pues, los narradores hondureños de mayor talento que, armados del "arsenal de recursos técnicos" a que se refería Poe, han sabido ejercer el don del lenguaje desde una clara noción del oficio de escritor.

Bogotá

LA BRILLANTEZ EN UN HILO DE TINTA

"La brillantez en un hilo de saliva"

(p. 72)

"Las mujeres, carajo"

(p. 77)

Horacio Castellanos Moya publicó en 1995 un nuevo volumen de cuentos que, a ratos, parece la continuación de *El gran masturbador* (1993). Se trata de *Con la congoja de la pasada tormenta*, que contiene un cuento largo con ese mismo título, que bien podría ser una historia paralela a la de "Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo" de su libro anterior.

En efecto, allí se pone en juego la indagación sobre otra muerte producto de la contienda feroz de los años ochenta en El Salvador, sólo que esta vez se está ante el (aparente) suicidio de un ex-piloto de la Fuerza Aérea. Quien narra, en primera persona, es el barman* del establecimiento que frecuentaba el Capitán Luis Raudales antes de pegarse un tiro. El narrador actúa como intermediario entre dos oficiales de la Fuerza Aérea interesados en las circunstancias del suicidio, y un periodista que viaja desde México a investigar el caso, por encargo de la hermana del piloto. El barman se ve progresivamente implicado en el asunto (sufre detención y golpes, su esposa será secuestrada), y su vida apacible de antes no vuelve, por supuesto, a ser la misma.

Este relato está escrito con el brío característico de Castellanos Moya, y sus secuencias están dotadas de un ritmo del todo cinematográfico, plagado de suspenso, y capaz de mantener en vilo al lector. Como suele decirse, "las cosas se precipitan" o, mejor, "todo sucede demasiado rápido".

El cuento mencionado, que ocupa la parte del león en el libro, posee recursos verbales que le permiten escanciar toda la (c)rudeza de la realidad salvadoreña. Es más, transparenta actitudes y conductas que sólo se pueden concebir en el contexto político propio de El Salvador durante la década pasada. Sin embargo Castellanos traza aquí un mundo propio: no se limita a reportar sobre uno ya existente. Así, las fuerzas en escena, si bien provocan una sensación de vida actual (en su mejor expresión de vividez social), emanan del tinglado ficticio que el autor ha sabido crear.

Luego viene una sección del libro denominada "Cuatro textos procaces" que en nada desmerece el nombre, pues ahora la caza abandona el carácter policial, deja de entablarse entre perseguidores y perseguidos, y pasa a ser de seductores y seducidos, con una alta carga erótica.

* Dado el papel señalado de las bebidas en *El gran masturbador* (ver al respecto la reseña "Sudor frío"), no es de extrañar que Horacio dé aquí el paso siguiente, casi previsible: un barman como personaje.

Así, "Todo comenzó de esa manera" es el recuento breve de un encuentro (a la larga) amoroso: "Fue hasta la mañana siguiente, en la tina, bajo la ducha, cuando jadeamos en forma" (p. 73).

"Key Largo" es otro levante nocturno en un burdel, esta vez con una prostituta de "belleza insolente" (p. 79) que resulta mística y, por cierto, dogmática. "Truene" narra con latigazos verbales, raudos y sorprendentes, la inminente ruptura de una pareja que, a la postre, se disuelve en una presunta reconciliación: los diálogos, brutales e injuriosos, devienen (retrospectivamente) meros reproches por infidelidad conyugal.

"Solititos en todo el universo" es un cuadro de celos (patológicos, valga la redundancia), seguido de una violenta posesión carnal, no exenta de fantasías voyeurísticas, donde la lascivia desemboca en la muerte por asfixia de la mujer: "Abre la boca, como si quisiera decir algo, pero tan sólo busca aire, pues mis manos se han cerrado con fuerza" (p. 107).

La obra termina con "Poema de amor", una suerte de divertimento macabro sobre el asesinato del poeta Roque Dalton en 1975 por parte de sus mismos compañeros guerrilleros, imbuido también de imaginería sexual, si bien de seguro contiene elementos ceñidos a la verdad histórica.

Todo el libro está escrito con un lenguaje descarnado y sagaz, a ras de piel. *Con la congoja de la pasada tormenta* parece, de continuo, la obra de un provocador irreverente que se deleita con el empleo de las locuciones más directas y de mayor desparpajo. En todo caso, el autor exhibe un talento literario de primer orden.

En "Cuatro textos procaces" y "Poema de amor" sus materiales son la pasión, los celos, los líos de faldas. Lo que mueve la trama en estos relatos es el impulso sexual, los afanes de la conquista. Es como si en esta vertiente de la obra de Castellanos Moya el sexo fuera casi la única forma imaginable de interacción personal.

No obstante, aquí la sexualidad no enriquece las relaciones más allá de lo que eran desde un principio. El sexo parece ser apenas el instrumento de una compulsión, excitable por un complejo de estímulos que se articulan en torno a la atracción femenina: "Su piel era lechosa, los senos voluminosos y sus ojos profundos" (p. 71). "Y entonces aparece, por la puerta del salón, con un vestido negro, ajustado, insinuante. Una especie de descarga recorre mi cuerpo" (p. 78). Más aún, en "Truene" y en "Solititos en todo el universo" pareciera como si la violencia que se da a nivel del tejido de la sociedad se anidara también al interior de la vida de pareja.

Con todo, Horacio Castellanos Moya parte de la certeza de que la literatura existe para desafiar las formas heredadas del lenguaje. Como buen escritor que es, hace aflorar el carácter artificial (y artificioso) de las convenciones y usos gramaticales, de la vieja retórica. De un lado, ha probado ser un habilidoso narrador de serie negra, donde lo policial se tiñe de paranoia política, y, de otro, sabe poner en movimiento una honesta sensualidad animal, en la que a menudo el deseo carnal es apenas otro nombre del caos.

Con la congoja de la pasada tormenta es un libro brillante que consagra a su autor como una de las voces más duras y desenfadadas de la actual narrativa centroamericana,

heredero lúcido tanto del Marco Antonio Flores de *Los compañeros* (en Guatemala),
como del Roque Dalton de *Pobrecito poeta que era yo*.

Bogotá

VISCOSIDADES

"aquellas viscosidades untadas a mi cuerpo" (p. 23)

"en veinticuatro horas la vida puede adquirir de súbito un sentido totalmente nuevo, y lo que antes se consideraba firme y sólido en seguida muestra una tremenda vulnerabilidad". (p. 121)

Baile con serpientes es el título de la nueva novela de Horacio Castellanos Moya, recién publicada en El Salvador. El autor, nacido en Honduras (de padre salvadoreño y madre hondureña) y dotado de una pluma fluida y ácida, hace en ella un despliegue de virtuosismo narrativo.

Se puede afirmar que, a partir de su primera novela *La diáspora* (1989), cada libro de Castellanos Moya es más escabroso que el anterior. Así, *El gran masturbador* (1993) y su hermano mellizo *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995), ambos volúmenes de cuentos, son sucesiva y crecientemente perturbadores y representan un grado mayor de audacia y de inventiva verbal.

Fiel al dicho de Camus de que en nuestro tiempo crear es crear peligrosamente, en esta ocasión el autor no se arredra ante la suspensión de la verosimilitud (ese bien precedero) y viola los principios del realismo que militan contra la figuración de animales con propiedades humanas dentro de la ficción (asunto distinto son las fábulas y parábolas). No en balde las culebras que le dan título al libro hablan, odian y aman, entre otras cosas.

Como en las obras de Kafka, los personajes y situaciones que discurren en *Baile con serpientes* poseen la facultad de parecer reales y extraños al mismo tiempo. Aquí la escritura de Castellanos Moya si bien, de un lado, tiene consistencia real y proporciona una visión de la vida y la sociedad salvadoreña de hoy, en plena postguerra, de otro, está empapada de irrealidad pura al introducir a las culebras y transgredir, así, el formato novelesco del género policial.

En esta novela no cabe, pues, la pobreza la esfera inocua- del sentido común. Todo buen arte derrota lo predecible y, como Gide o Jünger, Castellanos Moya ha hallado en el recurso a la zoología una modalidad creativa para afinar la sensibilidad y, por tanto, la puntería. De manera que el ojo del protagonista, amigo de las serpientes, se hace tan penetrante y escrupuloso como el del francotirador.

Las culebras del libro, "las muchachas", están entre las más finas invenciones creadoras del autor. Con ellas Castellanos Moya es capaz de evocar y clarificar- la significación de un momento histórico particular, El Salvador recién salido del conflicto armado interno, desafiando la "suspensión de la incredulidad" en el relato. Lo más notable consiste, empero, en que consigue esto sin dejar de mantener al lector sólidamente fincado en los pormenores de la cotidianidad salvadoreña. Tal maestría constituye un don más bien escaso en la ficción narrativa.

De otra parte, *Baile con serpientes* enfoca la representación social como un ámbito de disfraces y de máscaras, y percibe la fragilidad de la identidad humana al constatar que

cualquier vida es susceptible de ser vivida en los límites de la anormalidad (léase marginalidad) tan pronto ignore el papel que le ha sido asignado.

En la novela se tiene la sensación de que el piso se hunde bajo los pies de los personajes al descubrir que la imagen propia del "yo" válida en el presente, el perfil particular de cada uno, puede hacerse humo el día de mañana.

Pero veamos las bien hiladas costuras de *Baile con serpientes*. La obra está dividida en cuatro partes. En la primera, el narrador (en primera persona) es Eduardo Sosa, sociólogo desempleado que hace contacto con un ser marginal, Jacinto Bustillo, habitante de un viejo y destartalado Chevrolet amarillo, donde convive con sus mascotas, cuatro serpientes aparentemente domesticadas, pero capaces de ser mortíferas con todos salvo con su amo.

El narrador siente enseguida una atracción irrefrenable hacia don Jacinto, a quien mata y usurpa su identidad. Se trata de una "mutación" o, como diría Carlos Fuentes, de un "cambio de piel". Asume, así, el papel de su víctima y se convierte en el nuevo dueño de las culebras: Beti ("de lengua zumbante" p. 29), Loli ("la más tímida p. 30), Carmela ("de temperamento impulsivo" p. 143), y Valentina ("la más querida, la belleza en todos los sentidos..." p. 44). Se trata, repito, de "las muchachas", como las llama el Jacinto Bustillo redivivo, con quienes dialoga (se comunican a la perfección) y a las cuales emplea a su antojo como armas ofensivas (causan decenas de muertes en el transcurso de la obra).

En la segunda parte, narrada en tercera persona, la atención se vuelca sobre el subcomisionado Lito Handal, Jefe de la Dirección de Investigaciones Criminales, quien intenta desenredar-la-madeja de las muertes producidas por los reptiles y su instigador. Si en la primera parte de la novela el lector asiste a los ataques mortales de aquellos, en ésta se desenvuelve el empeño de la policía en investigar los hechos y dar con los responsables, pero en una escala temporal levemente posterior, en la que se recrean los incidentes desde una perspectiva más distanciada.

La siguiente sección (también narrada en tercera persona) gira en torno de Rita Mena, reportera estrella del diario de crónica roja *Ocho columnas*, obstinada en revelar a sus lectores los misterios de las serpientes asesinas. La periodista instintivamente rechaza las especulaciones de que las masacres perpetradas responde a un plan de desestabilización del gobierno, pues ella "busca siempre la perspectiva humana" (p. 108). Sobresale una secuencia de pánico en Casa Presidencial, cuando la reportera da la voz de alarma tras creer haber visto "el carro viejo amarillo tipo americano" con su fauna a bordo, y obliga a una presurosa evacuación del Presidente y su gabinete de seguridad. Rita, al final, recibe dos llamadas telefónicas de Eduardo-Jacinto, que la policía detecta y gracias a las cuales le localiza.

En la cuarta parte *Baile con serpientes* retorna al tono personal, en primera persona, del señor de las culebras, y desfilan, bajo otra óptica, episodios ya conocidos por el lector. Sin embargo, lo más destacable aquí es el cuadro orgiástico del protagonista con los reptiles, tras la ingestión colectiva de una sopa hecha con los restos de Valentina muerta en una de las correrías desafortunadas del grupo- y mezclada con marihuana. En un estado de excitación febril, Eduardo-Jacinto inhala cocaína y la comparte con los bichos. Los efectos de tal mixtura no se hacen esperar: el lector presencia una acalorada escena de

zoofilia, de acoplamientos escabrosos, colmada de placeres y deseos eróticos que la sabiduría convencional juzgaría perversos.

Tras el "festín de lubricidad" (p. 149), el culebrero, siempre urgido de trago, celebra con aguardiente, en medio de un coro de bebedores proletarios, "el caos creado por las serpientes del Chevrolet amarillo" (p. 153), que da pie a un clima abiertamente anti-gobiernista. De ahí se relata de nuevo la última llamada hecha a Rita Mena (esta vez, desde el otro lado de la línea telefónica) que, a su turno, da lugar a la embestida policial, con helicópteros y fuego graneado, "estruendo (que) recordaba los aciagos días de la guerra" (p. 157).

Al final, Eduardo Sosa abandona el pellejo de Jacinto Bustillo, recupera a sus señas de identidad, regresa a casa y pone fin, así, a su aventura de 48 horas, duración de la trama novelesca. Pero *Baile con serpientes* no consiste, por supuesto, sólo en una trama de acción novelesca: constituye, además, una trama verbal. En apenas 158 páginas, esta obra deviene un espacio en que se multiplican los modos de contar, donde resuenan voces y registros semánticos diversos (el marginal, el desempleado, el policía, la periodista...). Se destaca la aguda atención a los detalles que el autor sabe desgranar, y el alcance de sus poderes creativos.

Horacio Castellanos Moya lleva a cabo una manipulación paródica del formato de la novela policial, mezcla y violenta los géneros narrativos: el transporte sensual el éxtasis- con las serpientes produce un fulgor casi pornográfico, pese a su menguada hebra de verosimilitud.

Diríase que, tras sus recientes libros de relatos, donde supo rastrear el efecto letal que la guerra civil del vecino país produjo en su población, el autor hubiese descubierto un novedoso y eficaz entronque con la realidad merced a la terca inmediatez de la especie animal. Al incorporar a "las muchachas", Castellanos se sumerge en el "paraíso perdido" de la creación,* donde, ya se sabe, el instinto es ley. Ello equivale a sacar a flote el mundo de lo reprimido, casi siempre hostil a cualquier representación del "statu quo".

Definitivamente se recomienda este *Baile...*, de pulso acelerado, por su delicioso filo de farsa, por su vivacidad, por su don inventivo. No apto sólo para quienes le profesen fobia al siseo del serpentario. Cabe advertir, eso sí, que aquí, como dijera Marx, "todo lo sólido se desvanece en el aire".

Bogotá

* "Los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos" (Proust).

EL RAMITO

(Apócrifo) en el pie (de Página)

"*Debe ser un dato falso*" (p. 12)

"... *las lenguas más temibles...*" (p. 15)

"*Pero, muy pronto, el murmullo de la ciudad lo supo todo y reconstruyó la historia, poniéndole algo de sabor local*". (p. 37)

Se sabía que Roberto Castillo tenía asegurada la publicación de un libro de cuentos en la Editorial de la Universidad de Costa Rica, desde hace unos 3 o 4 años. Tras una dilatada espera, por fin aparece *Traficante de ángeles* obra que, según el prólogo del propio autor, "debió llamarse *Vidas, opiniones y sentencias de genios provisionales*".

Este título que no prosperó señala, sin embargo, la materia de que se nutre el libro: de doce relatos, diez giran alrededor de personajes extraordinarios (genios o no), excéntricos de sino trágico (casi todos ellos mueren de manera violenta). Las excepciones son "Verónica Weddigen, la del ramito en el pie", a mi juicio el mejor del conjunto, y "Narciso Torres Miral, alcalde mayor, anno domini MMCLXXVII", ejercicio de ciencia ficción, ubicado en un futuro sombrío y aterrador.

La acción narrativa de todos los cuentos se sitúa en Centroamérica, menos "Verónica Weddigen...", que transcurre en Nueva Orleans (con escapadas a Belice y Veracruz), y están fechados desde principios de siglo hasta comienzos de los años sesenta. El autor es el sedicente biógrafo de los diez protagonistas masculinos y si bien cada personalidad posee "exigencias propias", todos los ensayos sobre sus vidas proceden por igual de "la bibliografía fantástica" (cf. el prólogo, p. 7).

Roberto Castillo brinda, de entrada, la llave para leer las "biografías" agrupadas en *Traficante de ángeles*: las citas y referencias que aparecen a pie de página son apócrifas (pertenecen a "la bibliografía fantástica"), pero forman parte sustancial del juego que busca otorgarle visos de autenticidad a las narraciones, y simular su metal de ensayos biográficos.

El autor, entonces, le toma el pelo al lector: la ficción pretende borrar su carácter de tal y asumir una guisa de *verdad*. Para ello se acude al expediente de mezclar el hilo ficticio con acontecimientos verdaderos y, así, teñirlo de *real* (la caída del dictador Estrada Cabrera en Guatemala, el antisemitismo que genera en el istmo la influencia del régimen de Hitler, el sitio de Tegucigalpa en 1924 y la presencia de marines estadounidenses en la ciudad, etc.).

Congruente con lo anterior, se deslizan nombres de personajes reales y, así, por ejemplo, Monseñor Federico Lunardi, Julio Lozano, Ramón Villeda Morales se rozan (o casi) con algunos de los caracteres, la United Fruit Company se codea con la "Cerro Tecuerenche New York Mining Company", y Samuel Zemurray junto con los hermanos Vaccaro se enfrentan a la "Steamers & Tropical Fruits Co."

El mecanismo funciona bien, pese a algún chirrido ocasional, de manera que el autor recorre hechos históricos ocurridos en la Centroamérica de la primera mitad del siglo XX, y consigue no sólo fabricarle una faz *genuina* a la ficción, sino también un aura literario a la historia.

Ahora bien, las historias del libro se desarrollan dentro del contexto de sociedades rurales, "de intereses elementales" (p. 17), profundamente divididas en clases, autoritarias y verticales (lo cual incluso se proyecta ahondado- hacia el futuro en las memorias del Alcalde mayor Narciso Torres, crónica anacrónica).

En ese medio social primitivo, donde prima una "atmósfera de chisme y maledicencia" (p. 164), irrumpen "los raros" (para tomarle en préstamo el término a Darío), individuos con destrezas notables en virtud de las cuales se convierten en seres que concitan "un interés inusitado" (p. 44), la curiosidad o el estupor de los demás mortales. Pero paradójicamente son idilios fugaces: a menudo la admiración que provocan los personajes principales dura poco y le abre paso a "su reverso" (p. 44): rechazo, aborrecimiento, escarnio.

Si bien Thomas Jefferson sostenía que "cuando alguien asume un cargo público, debe considerarse a sí mismo como propiedad pública", en *Traficante de ángeles* la vida privada de cualquier persona que llame-la-atención de sus congéneres también "debe considerarse a sí misma como propiedad pública".

En efecto, a lo largo de la obra se vive en medio de gentes versadas en chismes y rumores, acuciosos escrutadores de la conducta ajena. Las miradas acosan, atentas a la excentricidades, a los vicios, a los escándalos que hacen "la delicia de los ojos que observan y de las lenguas agitadas" (p. 22).

En estos asedios asiduos no se vacila en acudir a binoculares y catalejos: el acecho, del todo irrespetuoso, no conoce límites. Las "lenguas largas caminan tras las paredes" (p. 18) y son, además, "temibles" (p. 15), "insaciables" (p. 65), "feroces" (p. 72), "callejeras" (p. 86 y p. 180), "curiosas" (p. 116) y, en fin, "malas lenguas" (p. 166).

Ya en *Figuras de agradable demencia*, la colección de cuentos que Roberto Castillo publicó en 1985, las lenguas habían hecho su aparición, con humor y acritud. Pero esta vez son demasiadas: les amargan la vida a los protagonistas. El cínico Alcalde mayor, Narciso Torres Mirall, sabe, sin embargo, hacer de la necesidad una virtud, y celebra la exacerbación de ese fenómeno en la Tegucigalpa del siglo XXIII: "La vida en nuestra ciudad conoce formas de convivencia que no existen en ninguna parte (...) cada quien sale con la certeza de que no está nunca solo, de que en cada cuadra, en cada esquina, encontrará todos los seres que necesita para mantener ese calor que nos hace sentir parte de los vivos. Pantallas instaladas en cada edificio proporcionan, con sólo depositar una moneda, el nombre y las principales señas... de cualquier individuo cuya imagen capten las cámaras" (p. 199).

El peso opresivo del ojo avizor no es, pues, como cabría suponer, exclusivo de ciudades pequeñas, semi-rurales. En el porvenir, en urbes más complejas, lejos de desaparecer, cede el sitio a una intromisión aún mayor en la privacidad de los ciudadanos, con modalidades que George Orwell apenas pudo intuir.

Pero ya es hora de hacer alguna referencia a quienes padecen esta peculiar modalidad de control social. El primero es "Josiah Anderson, traficante de ángeles", gringo minero, orfebre y carpintero, "hábil con las manos" (p. 11), y un tanto ingenuo, que se aventura en Honduras. Aquí comprará y venderá ángeles, se enamorará de una peruana "culto y fresca" (p. 16) quien, entre otras cosas, le enseñará latín. El romance remanso- se verá en seguida minado por la afición al alcohol del "muchacho", quien vivirá diversas experiencias, perderá el estado de gracia y morirá, muchos años después, acribillado por un soldado norteamericano, presumiblemente en la base aérea de Palmerola.

"José Fausto Escamilla, inventor", logra crear tras varias tentativas fallidas- una máquina para acabar con la plaga del chapulín que asola los campos salvadoreños, en gracia de lo cual es proclamado benefactor de Santa Ana y saborea la popularidad. Su talento de mujeriego le acarreará, empero, la muerte a manos de un marido burlado.

"José Ángel Bracamonte Trigueros, taumaturgo", es un aventurero guatemalteco que recorre toda Centroamérica, embaucador contumaz, dotado de supuestos poderes extrasensoriales, cuya viveza criolla le conducirá, en la atmósfera carnavalesca del derrocamiento del tirano Estrada Cabrera, a ser abatido por los disparos de una de sus víctimas.

"Gaetano Gonzales, descubridor de los primigenios", es el relato más corto y gira en torno de esta "personalidad difícilísima" (p. 85), de origen portugués, que recalca en el istmo y elabora "una complicada teoría alimentaria" (p. 87), basada en la ingestión de moluscos rejuvenecedores (los "primigenios"). Su pista se pierde, tras un fracasado intento de suicidio, "pobre, sin amigos y en el más completo descrédito" (p. 86).

"Baltasar Martínez, autor de *La perfección sin límites*", se centra en la obra de este salvadoreño autodidacta, bestseller en los años cuarenta y pronto caído en el olvido. El cuento resume la doctrina contenida en ese "tosco breviario de sabiduría profunda, guía moral para la vida" (p. 95), y produce las únicas tres páginas tediosas del libro.

"Malcolm Matavedra Padilla, dinámico constructor de catacumbas", es la malicia encarnada, farsante audaz y camaleónico, que tan pronto profesa simpatías nazis como aboga por la reelección de Franklin D. Roosevelt, un día es propagandista de las dictaduras centroamericanas vigentes durante la Segunda Guerra Mundial (el "círculo de hierro" cf. la nota al pie de la página 109), y al día siguiente finge ser un luchador de la oposición contra Tiburcio Carías. Escurridizo y charlatán, termina sus días en un manicomio donde aprende latín, que le fascinará y sosegará (el latín como "amansalocos").

"Óscar Bernabé Morales, filósofo de la existencia", jorobado lector de Kierkegaard, cuyas lecturas "le harán crecer la joroba" (p. 131), es otro espécimen polifacético de esta corte de los milagros. Filósofo de cantina (que no kantiano), hábil "showman", llega a ser agredido por la multitud y pasa una temporada en la cárcel. Se convierte en un "mito viviente" (p. 137), y acaba aislado y solo.

"Martín Mora, caudillo montañés", se erige en jefe de un grupo paramilitar en Costa Rica, donde durante siete años edificará un reino autócrata y brutal. Este personaje es una especie de embrión del "come-zanates", figura repulsiva que aparece en *La guerra mortal de los sentidos*, novela posterior de Roberto Castillo, aún sin publicar (finalista

en diciembre de 1996 del Certamen Latinoamericano EDUCA). Muere lapidado por sus propios seguidores.

"Cristóbal Achí Salazar, vengador de su madre", asesino precoz, instaura un misterioso centro para niños super-dotados en Guatemala "uno de los proyectos más originales y ambiciosos que jamás conociera el mundo tropical" (p. 153), que se malogra y, al huir, sabiéndose perseguido, cae triturado bajo las ruedas de un tren,

Finalmente, "Esteban Chinchilla Espejol, lacónico reformador del lenguaje", autor del libro *Hasta más tarde*, donde formula la tesis del discurso restringido, apasionado por la bebida, huésped de la cárcel, dado a regalar máquinas de coser como instrumentos de seducción. El relato luego se desvía hacia su hermano gemelo, Eladio, político clientelista, defensor a ultranza (hasta la caricatura) del atraso rural, y quien salva de un atentado a Franklin Morales, Ministro Residente de Estados Unidos en Honduras, en 1924. Esteban Chinchilla, patriarca astuto, termina alcoholizado, como Josiah, el traficante de ángeles, y muere de "un ataque al corazón" (p. 190).

El cuento "Verónica Weddigen..." si bien comparte el aire de ópera bufa de los demás, contrasta un poco con el desfile de vagabundos extraños y peripatéticos, involucrados de continuo en aventuras rocambolescas. No es casual que "Verónica..." se desenvuelva en Nueva Orleans, ciudad que, según Guillermo Yuscarán (William Lewis) en su magnífico libro *Gringos in Honduras*, (Tegucigalpa, 1995), constituía durante el siglo XX el "punto de largada hacia la aventura tropical".¹ No en vano partieron de ese punto hacia Honduras John Lloyd Stephens, William Walker, O. Henry y Lee Christmas (cuatro de los siete gringos cuyas biografías se relatan en el libro de Yuscarán).

En este sentido, *Traficante de ángeles* y *Gringos in Honduras* llegan a ser libros paralelos, uno desde el campo de la expresión narrativa y el otro del ensayo biográfico: el primero finge poseer la raigambre del segundo, y éste demuestra también que, al decir del poeta colombiano Juan Manuel Roca, "la realidad es a veces la peor de las ficciones".

Pero para volver a "Verónica...", cabe añadir que es el único relato de *Traficante de ángeles* (aparte de "Narciso Torres...") escrito enteramente en primera persona, lo cual le da un tono más vivo a la anécdota. Quien narra es un admirador o, mejor, un enamorado platónico, de Verónica Weddigen, niña prodigio de trece años, cuyos enigmáticos recados escritos, rubricados con un prometedor "love", le trastornan y emboban.

El narrador es un señorito de finos modales, que utiliza términos como "venusino" y "nefelibata", y habla "con un lirismo tomado en incómodo préstamo" (p. 53).²

¹ "New Orleans...the jumping off point to tropical adventure". Op. cit. p. 43

² Es de hacer notar que en el Nueva Orleans de principios del siglo XX también cunden los rumores y la gente enfila su curiosidad, primero de manera benigna y luego con agresividad, hacia el narrador.

Como una historia dentro de la historia, "Verónica Weddigen..." incluye las andanzas de la prima del narrador, Claribel Jenkins, inventora del "criscopio", capaz de detectar tesoros enterrados. De ahí los desplazamientos hacia Belice y Veracruz, ciudad esta última donde el protagonista casi llega a conocer a Ruben Darío (raro desencuentro con el autor de *Los raros*).

Curiosamente, en este punto Roberto Castillo menciona en nota a pie de página (cf. p. 47), mezclando una vez más ficción y verdad, el episodio del *Hornet*, la embarcación que transportó las armas con destino a la revuelta de Manuel Bonilla en 1911, lo cual coincide con *Gringos in Honduras* que, por su parte, se refiere (cf. p. 80) al viaje del *Hornet* desde Nueva Orleans a Roatán, y a Trujillo, financiado por Zemurray.

Traficante de ángeles contiene un mundo total y envolvente, por debajo del cual una corriente subterránea teje una sutil trama de interconexiones, un vasto tejido de contigüidades y recurrencias.

Para el caso, resulta llamativo constatar que dos de los personajes se alcoholizan ((Josiah y Esteban Chinchilla), dos son abstemios (José Ángel Bracamonte y Eladio Chinchilla), cuatro conocen la cárcel (Bracamonte, Óscar Bernabé Morales, Esteban Chinchilla y Gaetano Gonzales), dos se aficionan al latín (Josiah y Malcolm), dos se enfrentan al cura del pueblo (Josiah al padre José María Argumedo y Esteban Chinchilla al padre Manuel en tanto Malcolm se acoge a la hospitalidad del padre Pepe), Hitler aparece mencionado en tres relatos (Josiah, Malcolm y Cristóbal Achí Salazar), dos son excelentes cuenta-chistes (José Fausto Escamilla y Malcolm), tres excavan en busca de tesoros (Josiah, el enamorado de Verónica, José Ángel Bracamonte), tres viven un tiempo en los Estados Unidos (aparte del gringo Josiah, José Fausto Escamilla y Malcolm), tres se alojan temporalmente en una pensión (Josiah, José Ángel Bracamonte y Malcolm), tres fundan bibliotecas (Malcolm en el manicomio, Esteban Chinchilla en la cárcel y Óscar Bernabé Morales que establece una librería en la cárcel), dos son apedreados (Malcolm y, lapidado a muerte, Martín Mora)...

Como se ve, si bien escribir narrativa puede ser como volar a ciegas, con instrumentos precarios y sin mapas, la geografía literaria inventada por Roberto Castillo posee sus líneas de fuerza y sus fijezas.

A punta de alquimia verbal y de libertad creativa, el autor de *Traficante de ángeles* construye una fantasmagoría de historia, donde la imaginación y la realidad se tratan, como diría Esteban Chinchilla, "de tú a tú".³

Castillo logra entibiar el abismo de barbarie en el que deambulan sus personajes merced a la ficción lúdica y comprueba que el arte es la explotación estética de lo posible. O, en otras palabras, si la política como dice el lugar común- es el arte de lo posible, el arte es la política de lo imposible.

³ "En bachillerato me enseñaron que la imaginación es "la loca de la casa". La realidad es peor, contesté: es la boba del pueblo". GESUALDO BUFALINO (*El malpensante*).

Sólo añadiría que al final del libro- Narciso Torres, ese sátrapa del mañana, recuerda que la edad de la caverna siempre puede volver. La civilización el mundo del afecto y de la razón, de la libertad y la tolerancia- es un lujo en cuya conquista no se debe bajar la guardia nunca.

Cyrill Connolly expresaba de manera gráfica el carácter vulnerable de la cultura: es como si fuera un fósforo encendido en la oscuridad, que todos intentaran apagar. En *Traficante de ángeles* se siente ese soplo furioso, ese letargo letal.

Bogotá

ELENCO LENCA

"Expresar todas las voces"

(prólogo)

"Suficiente tuvimos en otros años con lo del realismo mágico; aunque ese palabrerío no dejó entre nosotros ni siquiera una buena novela, como hizo en otros países".

(p. 56)

Después de publicar su reciente volumen de cuentos *Traficante de ángeles* (1996), Roberto Castillo parece haber cerrado un ciclo en su obra de ficción. Es del caso recordar que su carrera literaria comenzó en 1980, con *Subida al cielo y otros cuentos*, donde se dio a conocer "Anita, la cazadora de insectos", muchacha loca, uno de los personajes más inquietantes de la literatura hondureña contemporánea. Luego vendría *El corneta* (1981), la exitosa novela corta que más lo identifica, y en 1985 el libro de cuentos *Figuras de agradable demencia*.

Ahora Castillo comienza el ciclo de la novela y aparece *La guerra mortal de los sentidos*, que en el original alcanza 676 páginas, verdadera *magnum opus* del autor, en la que revela, como nunca antes, su enorme talento narrativo.

Al igual que en buena parte de sus libros anteriores, en esta novela emerge un tejido narrativo basado en las historias de los pueblos del interior de Honduras, de la "provincia profunda", de esas apartadas zonas rurales que, en tantos aspectos, parecen recién salidas de la colonia.

Sin embargo, la obra de Castillo no se limita a hacerse eco de esas historias. La empresa literaria, ni falta hace decirlo, es mucho más compleja. La transcripción de consejas populares forman parte, hace rato, del dominio de los folkloristas o, si se prefiere, de los cultos cultores del género testimonial.

La literatura de ficción nombra, aborda, la realidad apelando a ese recurso contumaz que le es propio: la metáfora. En otras palabras, dice las cosas de un modo alegórico, elíptico, alusivo.

Roberto Castillo entiende "el quehacer literario" en el sentido de la construcción de un mundo "paralelo" (que no "para ellos") al de la realidad. Es más, no sólo le interesa cómo lo real permea un texto de ficción sino también juega con los mecanismos mediante los cuales lo real se disuelve en lo imaginario. Se trata, una vez más, de la paradoja del campo de lo ficticio, que es independiente de la realidad y de la imaginación, si bien cobra existencia merced a la amalgama de ambas.

La guerra mortal de los sentidos pone de presente que el lenguaje mismo se constituye como tal a partir de la posibilidad de contar historias. De seguro que el primer narrador salido de la aldea fue el adivino, el shamán (depositario del "dialecto de la tribu"), que vislumbró el futuro y, en seguida, confeccionó una historia al uso. Cada comunidad, como se sabe, posee su imaginario colectivo, lo que le otorga perfil de identidad y sentido de pertenencia.

Los escritores como Roberto Castillo nutren su obra de esos relatos que circulan por ahí, en boca de todos. En esta novela portentosa las historias son capaces de abrir la literatura hacia la realidad: actúan como bisagras entre los hechos crudos y la creación literaria.

Resulta claro, además, que el autor tiene un interés marcado en preservar ese legado de fábula a través de la literatura. Preservación que es una forma de resistencia, pues bien puede afirmarse que hay historias que cuentan verdades a contrapelo de las versiones difundidas por los aparatos del Estado.

La guerra mortal de los sentidos es una rica textura donde se aloja un conjunto de voces, registros y códigos lingüísticos, en oposición a la tendencia homogeneizadora del lenguaje, que pretende desconocer los ejercicios privados (el erótico, el de las relación personal...) que hacemos de él. Las tonalidades que el autor extrae del torrente verbal presente en la novela crean una polifonía que no sólo la hacen trascender el humus histórico-social de donde proviene sino que seduce al lector.

Roberto Castillo ensambla el libro en torno a un personaje que se convierte en eje de todas las yuxtaposiciones y montajes novelísticos que pone en marcha: el Buscador de Hablante Lenca. Se trata de un español que llega a Honduras, y descubre el Gual, zona rural cercana a la frontera con El Salvador (el fragor de cuya guerra civil de los años ochenta se percibe de cerca), epicentro de la trama. Lingüista, el buscador se obsesionará con el lenca como lengua y raíz cultural del país que convierte (como suele decirse) en su "segunda patria". Así, se dedicará a rastrear de manera denodada al último hablante de esa lengua extinta, quien, por su parte, protagoniza una serie de aventuras y desventuras propias.

El afanoso buscador escudriña, además, todos los mitos que giran alrededor del lenca y, a través de sus pesquisas, procura descubrir la corriente subterránea de las vidas de sus habitantes, ese giro secreto que revela a una comunidad, cuya agua más pura se filtra en la novela.

Ahora bien, junto al agua pura también sale a relucir el mestizaje de modos de razonamiento arcaicos, reflejos condicionados de rebaño que oscurecen el juicio, una lógica atávica que desemboca en la ola de barbarie que encarnan, por ejemplo, los "pícaros", la versión más benigna, los "subcerotes", y, en el extremo, el "comedor de zanates" (y el aquelarre del comezanatismo a que da origen), desafortadamente esperpéntico.

El narrador de *La guerra mortal de los sentidos* no observa, empero, ese mundo desde fuera, de manera desapasionada, sino como alguien que lo ha vivido (padecido y gozado) en su propia piel. Con todo, hace un uso eficaz de la ironía, pues ésta le proporciona los medios para distanciarse de lo relatado (por más familiar que le resulte).

Roberto Castillo configura la pátina realística de los hechos narrados con inusual precisión. Conoce a fondo las reacciones o, mejor, la mentalidad de los protagonistas así como los mecanismos externos de los acontecimientos, y sus conexiones mutuas. Pero, para él, todo ello conforma apenas una dimensión que logra asir para insertarla en su propio cosmos imaginativo. Es más, atiende (de modo preciosista) al detalle, se ajusta a una elaborada verosimilitud, pero a fin de violentarla con mayor contundencia.

Hay que decir además que el autor posee un cáustico sentido del humor, como tuvo ocasión de demostrarlo en sus libros previos. Humor iconoclasta y sentido de lo cómico que Castillo sabe enhebrar en el curso de invención de sus historias, susceptibles de crear atmósferas del todo delirantes (para el caso, los desafueros venéreos de la Perena y su proceso de "siguanabización"- o las desmesuras fenicias de la Múrmura).

Y es que en sus ficciones literarias existe siempre la tensa posibilidad de que, sin previo aviso, un remolino comience a tumbar el mobiliario. En ese sentido, se trata de una literatura desestabilizadora, que rompe esquemas, cuya virtud reside en el riesgo (que no teme correr), y en la cual, por tanto, ningún lector se encuentra del todo a salvo.

Tampoco puede dejar de señalarse el control estético ejercido sobre el flujo, combinación y ritmo de los eventos novelísticos, en donde destaca el certero diseño de los personajes. Hay varios dignos de mencionar como Henry, el "grindio" (o gringo-indio), que lucha por ser aceptado dentro del grupo de irreverentes/insolentes compañeros de escuela, proceso dentro del cual consigue de paso la tan ansiada iniciación sexual. También cabe recordar a la socarrona Iris Aileen, a quien el buscador del hablante lenca confía sus reflexiones sobre las características del mundo cuyo ombligo es El Gual.

Pero dentro de ese elenco hay un personaje extraordinario, que es el sisimite de Tecaterique, el cual llega en ciertos pasajes a opacar al mismo buscador. Hermético y siniestro, se trata de una creación maestra de los poderes de imaginación de Roberto Castillo. Parafraseando a Borges, el hecho de saber que las referencias a los sisimites (que forman una cofradía) son imposturas no disminuye el buen horror que sus fábulas comunican.

En todo caso, los caracteres principales de *La guerra mortal de los sentidos* hacen palidecer a los personajes rústicos de las obras anteriores de Castillo (a excepción tal vez de Tivo en *El corneta*). Hasta don Juan Diego Eleudómino de la Luz Morales, a quien ya conocíamos de antes, aparece bastante desleído en su irrupción en la novela. No así la "molonca" (otro "personaje" insoslayable): esa bebida embriagante, de raigambre campesina, que irriga el cuerpo social y lubrica las transacciones humanas en la comarca.

Una de las secuencias más impactantes de este libro es la de la rememoración de la muerte del cacique lenca Lempira, víctima del más famoso asesinato a traición de nuestra historia, y, como afirma Darío Euraque, no sólo "héroe máximo, defensor de nuestra autonomía nacional" sino también representante mayor de la "raza indígena" en Honduras.

En efecto, el 20 de julio (día de Lempira en el país) todas las gentes de El Gual participan jubilosamente en la festividad y se reconstruye el crimen, arraigado en "la sufrida imaginación popular" (R. Castillo). Al final de la jornada, tras la representación colectiva, viene la catarsis: el baile de gala en el cabildo municipal, a los acordes de la marimba, donde, sin embargo, aún se oyen voces amargas que recuerdan que "¡sólo a traición lo pudieron matar!".

La mejor ficción es aquella cuya lectura produce efectos tales que, como sugería Hemingway, se incorporan a la experiencia del lector. Roberto Castillo ha escrito una

novela cuya magia narrativa difícilmente dejará indiferente al lector. Evoca unos lugares y una población que circunscribe y perfila con destreza y fluidez, explotando sus posibilidades lingüísticas y expresivas.

Pero también sabe moldear una realidad autónoma, redondeada: territorio plenamente soberano. Así, *La guerra mortal de los sentidos* vive su propia vida literaria, espléndida, que ninguna interpretación puede agotar del todo.

Bogotá

NUNCA ESPERABA REGRESAR

"nunca esperaba regresar a esta mugre de ciudad" (p. 15)

"tengo que decirte lo que pienso de toda esta inmundicia" (p. 13)

"La geografía es destino" se ha dicho con demasiada frecuencia e inevitablemente en literatura el sentido de ubicación del escritor viene dado de manera literal- por el territorio que habita. Pero a veces se producen impugnaciones feroces a tales determinismos, capaces de "voltear el tablero" provinciano. Este es el caso de *El asco*, *Thomas Bernhard en San Salvador*, la novela que Horacio Castellanos Moya publicó en 1997.

En 119 páginas, que parece ser el formato predilecto del autor (el de la *nouvelle* o novela corta, como aconteció con *La diáspora* -1989- y *Baile con serpientes* -1996-), se pasa revista crítica a las infamias de casa. Aquí el color local, lejos de ser un simple componente de demagogia literaria, produce desazón, atiza las desavenencias, se vuelve irrespirable.

En *El asco* discurre un monólogo, molesto y crispado aunque con momentos de humor negro-, cuyo protagonista es Eduardo Vega, un salvadoreño desarraigado, profesor de Historia del Arte en una universidad de Canadá, país donde se ha nacionalizado (e incluso cambiado de nombre) y reside desde hace 18 años. Su pasaporte canadiense, por supuesto, es su bien más preciado, la "garantía" (p. 18) de que no será expulsado del paraíso.

Vega, sin embargo, se ha visto forzado a volver contra su voluntad (*malgré lui*, como dirían en Montreal) a San Salvador (lo que había conseguido evitar hasta ahora), con motivo de la muerte de su madre. Allí choca con su hermano Ivo, esposa e hijos, se amarga la vida, pero también se encuentra con Moya, ex-condiscípulo convertido ahora en escritor. Este será el único interlocutor aceptable, amigo solitario en un mar de hostilidad. Vega le confía sus "opiniones contundentes" ¹ sobre El Salvador, y le cuenta las vicisitudes padecidas durante su estadía en el vergel nativo.

Las confidencias que conforman el hilo del relato de *El asco* son hechas en la cervecería "La Lumbre", entre las cinco y las siete de la tarde, único rato agradable, durante el cual Tolín, el barman², le sirve "unos whiskis hermosos" (p. 20), y le pone su disco compacto de música favorita. Para Vega no existe otro "oasis" (p. 74) en la ciudad: todo lo demás es "páramo" (p. 77).

¹ Tal la traducción de *Strong opinions*, título del libro de Vladimir Nabokov, contentivo de entrevistas, cartas a los editores y artículos.

² Para conocer las peripecias de otro barman en la obra de Castellanos Moya, ver *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995).

Moya no interviene, se limita a escuchar. Pero no, en realidad es él quien le retransmite al lector lo dicho por Vega. Vale decir, es un transcriptor, fiel a la vieja máxima de "como me lo contó, se los cuento":

"Suerte que viniste, Moya, tenía mis dudas que vinieras, porque este lugar no le gusta a mucha gente, hay gente a la que no le gusta para nada este lugar, Moya, por eso no estaba seguro si vos ibas a venir, me dijo Vega" (p. 11).

Así empieza *El asco*, y la muletilla "me dijo Vega" aparece dos o tres veces en cada página, rubricando las párrafadas en primera persona del protagonista, de manera semejante al "sostiene Pereira" de la novela (con ese título) de Antonio Tabucchi, si bien éste emplea la tercera persona.

Portavoz de los juicios demoleedores de Vega, Moya (tanto por su apellido como por lo que se alcanza a saber de él nació en Tegucigalpa-) es una representación vicaria, un doble del autor mismo³, lo que equivale a un elaborado acto de ventriloquía novelesca.

En todo caso, Vega es un intelectual cosmopolita, con cero tolerancia hacia las limitaciones del subdesarrollo, cargado de fobias personales y propenso a ataques de paranoia en un país atroz que ha pasado "del terror de la guerra al terror de la delincuencia" (p. 108). Al sentirse agredido por cuanto le rodea, pasa a la ofensiva: habla pestes, despotrica. En estado de indignación permanente, los supuestos rasgos de "identidad nacional" le parecen detestables. De ahí que su confesión a Moya sea ácida, implacable, cruel.

Por el orden en que aparecen vapuleados, sus blancos directos son: la cerveza local, los velorios, el colegio de curas donde estudió, la admiración de los salvadoreños hacia los militares, los administradores de empresa, los políticos, la televisión, los exguerrilleros convertidos en políticos, el mayor D` Abuisson, los muros que circundan las casa, el fútbol, la clase media, la propia ciudad capital, los autobuses y sus conductores- del transporte urbano, los médicos, las universidades privadas, la Universidad Nacional, los periódicos locales, las pupusas y las conchas (curiles en Honduras) como platos típicos, los niños, el patriotismo, los diminutivos, las telenovelas mexicanas, la música folklórica latinoamericana, los zancudos, la impuntualidad.

³ La participación del autor como personaje en su propia obra de ficción tiene una frondosa genealogía en la narrativa. El ejemplo más reciente que recuerdo es el papel jugado por Paul Auster en su novela *Ciudad de Cristal*.

Ahora bien, más allá de los motivos puntuales que concitan la ira y la repulsa de Vega (y haciendo abstracción de sus extravagancias privadas), lo que hay en *El asco* es un cuestionamiento descarnado de los valores y actitudes predominantes en esa sociedad, de la sensibilidad reinante, del gusto parroquial. Con el escepticismo como guía, se rastrea la textura de creencias y formas de vida de lo que Vega, desdeñoso, denomina la "raza".

Libro tenso e intenso, su único alivio cómico se da cuando Vega hace el recuento de su viaje en avión de Washington, D.C. a San Salvador, y su llegada al aeropuerto. La secuencia es particularmente hilarante y grotesca, sólo comparable al episodio angustioso de la búsqueda del pasaporte canadiense que Vega cree haber extraviado en los sanitarios de un burdel, verdadero "descenso a los infiernos", "en el vértigo de la náusea" (p. 112), adonde se ha dejado conducir por su hermano.

De otro lado, una obra artística suele percibirse en referencia a o en el contexto de- otras obras de arte. La forma de un texto literario está condicionada por su relación con otras formas preexistentes. Es más, una buena parte de las obras de ficción, y no sólo las parodias, son creadas como paralelos o antítesis a algún modelo previo.

En ese orden de ideas, *El asco* es un ejercicio de estilo, una empresa paródica: imita, recrea, el ritmo respiratorio de la escritura del austríaco Thomas Bernhard, en cuyos libros el oleaje el flujo y reflujo- de la prosa adquiere un carácter hipnótico. El lector se deja envolver por los remolinos del fraseo, por las repeticiones intermitentes, por la espuma del lenguaje, hasta sentir ese campo magnético del todo familiar. Castellanos Moya logra apropiarse el jadeo bernhardiano, y se hace ducho en el efecto "cascada":

"Por eso yo en cuanto termine todos los trámites para la venta de

La casa de mi madre, me largaré inmediatamente a Montreal,

Moya, aunque tenga que confiar en mi hermano, aunque mi

hermano al final de cuentas me engañe, y se quede con mi parte

del dinero por la venta de la casa de mi madre, aunque pierda la única herencia que pudo dejarme mi madre porque mi hermano

se robe mi parte del dinero por la venta de la casa, prefiero

largarme lo antes posible... "(p. 32).

La resonancia obtenida remite a los círculos concéntricos que, al lanzar una piedra, se forman en el agua. Ese mecanismo obliga al lector a seguir atentamente el texto que fluye a borbotones, avanza y, a veces, retrocede, como pez que se muerde la cola.

Toda innovación formal, se sabe, corre el riesgo de ser malentendida por parte del lector. Ese riesgo se acrecienta en el caso de *El asco*, pues Castellanos Moya ha ensayado una forma de expresión literaria inusual y chispeante, engarzada en una trama susceptible de provocar reacciones encontradas, de hacer rechinar los dientes: la versión de una aversión.

El autor, a sabiendas de los peligros, ha querido transitar por ese terreno resbaladizo, consciente de que todo escritor debe convencer al lector de que cuanto sucede es tal como él lo relata, que ésta es la verdad. Pero en literatura no existe la verdad con mayúsculas. Todo corresponde a la verdad del autor, a su asimilación del mundo. Así, la obra de ficción alcanzará su objetivo si, en virtud de las técnicas empleadas, logra ganarse al lector.

El asco es un libro perturbador, revulsivo: desmonta, deslinda y sopesa la materia misma del entorno en el cual se desenvuelve. Si Shelley afirmaba que "la poesía descubre el velo de la belleza oculta del mundo", el autor bien podría añadir que la novela, por su parte, es capaz de descubrir el velo del detritus (oculto sólo a ojos de algunos) del medio circundante.

Como novela *El asco* pertenece a la categoría de las obras que se leen, como quería Nabokov, con el cerebro y con la espina dorsal. Confirma, además, el incisivo talento de Horacio Castellanos Moya, su osadía y su don para la aventura verbal que, de seguro, le permitirán crear en el futuro otras monstruosas delicias.

Tegucigalpa

DIABLURAS

"El dulce banquete de los sentidos"

J. M. Coetzee

Las Ediciones Linteo de España publicaron, a comienzos de año, la novela *La diabla en el espejo* de Horacio Castellanos Moya. Con este libro el autor ingresa en el circuito editorial internacional: atrás quedan las limitadas y un tanto desprolijas ediciones centroamericanas de sus obras anteriores. Su pluma fluida se pone ahora, en pasta dura, al alcance de otros ámbitos. Es el tránsito, tan ansiado, del istmo a la península.

En las novelas *Baile con serpientes* (1996) y *El asco* (1997), Castellanos Moya demostró su habilidad para utilizar formas de escritura novedosas y audaces. En la primera, combina perspectivas y claves narrativas plurales a la vez que entrelaza el género policial negro con la zoofilia más concupiscente. En la segunda, hilvana una punzante parodia del escritor austríaco Thomas Bernhard al tiempo que demuele la "identidad cultural" salvadoreña (y, por contigüidad, la de casi toda Centroamérica).¹

Ambas novelas son claros ejemplos de que el gran arte de la ficción no consiste sólo en saber hilar la trama sino también en la capacidad de animar una historia mediante técnicas y recursos estilísticos imaginativos.

Con *La diabla en el espejo* Castellanos Moya vuelve a desafiar la "física literaria" al emplear el monólogo en boca de una mujer, a quien convierte en la narradora absoluta del libro, de principio a fin. Se ha dicho que la adopción de una voz femenina por parte de un autor constituye la "prueba ácida" de la escritura novelística. De ser ello así, Castellanos Moya la supera con holgura, pues ha sabido apropiarse magistralmente del discurso femenino, lo que produce un resultado de desconcertante verosimilitud.

¹ No deja de causar extrañeza que haya quienes, desde la academia, pretendan excluir a Horacio Castellanos Moya de nuestra literatura. Si bien no pueden desconocer su nacionalidad hondureña, lo descalifican porque en sus obras se refiere a la realidad salvadoreña, como si ello no fuera natural tras haber pasado una buena parte de su infancia y juventud en El Salvador.

Dicho enfoque excluyente, reducido al absurdo, conduciría también a expulsar del "parnaso" local a autores como Marcos Carías por recoger sus experiencias universitarias madrileñas en su libro *La ternura que esperaba* (1970), recicladas luego en *Plaza Mayor, circo menor* (1994), o inclusive a Rafael Heliodoro Valle, cuyo profundo anclaje en México hizo que los mexicanos llegaran a reclamarlo como suyo.

Creo que, de manera similar, el hecho de que en El Salvador haya quienes consideren a Horacio Castellanos Moya como escritor salvadoreño no significa que los hondureños debamos renunciar a él (como parte de nuestro acervo literario). Los reproches de orden temático (hinchidos de celo patriótico) que se le formulan carecen de seriedad en un mundo plagado de exilios y migraciones, en el que los escritores a menudo se niegan a acatar las fronteras nacionales. Al menos Roque Dalton supo admitir en un poema, con irónica modestia, que su verdadero conflicto honduro-salvadoreño había sido con una muchacha.

En efecto, la narración íntima y salaz de *La diabla en el espejo* corre por cuenta de Laura Rivera, una joven divorciada, de posición económica desahogada, que aparenta hablar con franqueza aunque a medida que avanza el monólogo lo que oculta deviene tan significativo como lo que revela. En todo caso sus hábitos de vida y lenguaje son moldeados, como no podía ser de otro modo, por su origen de clase, por más de que Guillermo Cabrera Infante diría que "no es cuestión de hábito sino de hábitat".

El catalizador de la novela es el asesinato de Olga María de Trabanino, la mejor amiga de Laura, a quien conoce "desde hace 23 años" (p. 13), compañeras de toda la vida en la Escuela Americana. La muerte violenta de Olga María, una mujer atractiva de 30 años, casada con dos hijas, dueña de una boutique y que, al parecer, "no podía tener enemigos" (p. 15), comienza a ser investigada por la policía; asimismo conduce a Laura a relatar las aventuras eróticas de su difunta amiga, cuya vida privada conoce en detalle al haber sido según confiesa- su cómplice mórbida.

Laura sospecha que en el crimen por encargo "hay algo oculto" (p. 48), y su suspicacia aumenta a medida que hace el recuento de los amoríos de Olga María. Estas confidencias se las hace a una amiga innombrada (Laura se limita a llamarla "niña"), ente que el lector jamás escucha,² aun cuando a veces sus parlamentos virtuales flotan en el aire:

"Pero déjame pedir otra copita de vino. ¿Te pido una a vos? ¿O pedimos mejor la botella, niña? Tenés razón, demasiado temprano: una media botella, entonces". (p. 93)

O si no:

"Que fresca esta terracita. No, niña, gracias. Ya tomé suficiente café" (p. 122)

A nivel técnico, la voz omnipresente de Laura se troca en un recurso de extraordinaria flexibilidad para matizar el hilo narrativo, para actuar como filtro emocional, revalorizando el pasado a la luz del presente, abriendo las yuxtaposiciones temporales, suministrando los nexos para las diversas capas de significación.³

Las indiscreciones de Laura dan a conocer a una Olga María ardorosa e insatisfecha en su matrimonio, lo que la convierte en fácil pasto de las urgencias del deseo. Entabla, así, cuatro *liasons* sucesivas:

-con "Julio Iglesias", apodo burlón con el que ambas amigas se refieren a un precipitado (en términos carnales) ejecutivo español que trabaja en la agencia publicitaria del marido de Olga María;

² Al final, cabe inclusive pensar que se trata de una "amiga imaginaria", lo que implicaría una Laura que dialoga consigo misma.

³ Quizá sólo en el capítulo "La estampida", de ritmo frenético, el formato se desacompa un poco y parece perder vapor.

-con José Carlos, fotógrafo y artista, que llega a ser el amante más consumado (y consumido); -con Gastón Berrenechea alias "El Yuca", político presidenciable, cuya afición a la cocaína atenta contra sus destrezas amatorias; -con Alberto, vice-presidente de la financiera "FINAGRO" y ex-esposo de Laura, de lo cual ésta se entera tardíamente.

Dentro del mundillo social en que se desenvuelven Laura y Olga María, *eros* deambulan sin reposo y las miradas ávidas relumbran como flechas. Con sus atributos físicos, estas mujeres irradian un inocultable poder magnético. Al mirar a un hombre de cierta manera, con cierta intención, la mirada les será devuelta con total seguridad. Perseveran en lo que Elías Canetti llama "el juego de ojos", que abre posibilidades insospechadas en el terreno de la seducción.

"El deseo es mimético" se ha solido decir, esto es, busca modelos a imitar. Una vez desencadenado no puede convertirse sino en una búsqueda del obstáculo insuperable. Si éste no aparece, la misma indiferencia es susceptible de transformarse en el más invencible de los obstáculos.

La conducta sexual de Olga María se erige en una suerte de modelo para Laura, quien reproduce, literalmente en carne propia, la ronda de su amiga: incompletos avances galantes por parte de "Julio Iglesias" y de "El Yuca", intensa sesión amorosa con José Carlos. Olga María y Laura incluso comparten las mismas fantasías sexuales como constatan en "El balcón", a mi juicio el mejor capítulo de la novela, donde ambas flirtean, sin inhibiciones, con los jóvenes meseros del bar.

Más allá de la relación mimética de Laura con Olga María, lo cierto es que en tanto el sexo sea una expresión de poder, la sexualidad girará en torno al eje ideológico de "lo lícito" y "lo ilícito". Así, si bien a Laura le es permitido disfrutar plenamente "el dulce banquete" de sus apetencias, las complicaciones (sociales, políticas e incluso financieras) que generan sus infidelidades (de suyo "ilícitas") son las que, cabe suponer, le cuestan la vida a Olga María.

Una de las secuencias más memorables de *La diabla en el espejo* es justamente el fogoso interludio de José Carlos y Laura en la casa de playa de ésta, donde lo sensual y lo cómico se fusionan al ser descubiertos "in fraganti" por los vigilantes.

Castellanos Moya recupera en esta novela a algunos personajes de sus obras anteriores: el sub-comisionado Handal, a cargo de la investigación del crimen, y la periodista Rita Mena, a la caza de primicias, ambos de *Baile con las serpientes*, Pepe Pindonga, detective que detecta, de *Con la congaja de la pasada tormenta* (1995).

Estos elementos, junto a la "atmósfera" peculiar que les rodea, contribuyen a configurar una saga de clara estirpe "castellano-moyesca", que tiende a enriquecerse cada vez más (algo va de los acoplamientos escabrosos con serpientes a las cópulas voraces del presente). Aun dentro de la carrera literaria de este autor *La diabla en el espejo* sobresale como un libro singular que añade a la fábula (cruel) de sexo y muerte una ironía despiadada.

Aquí la clase pudiente es observada desde adentro- con un ojo sardónico. Castellanos Moya refracta esquemas mentales y prejuicios de gente todavía escaldada por la guerra interna de los años ochenta, esa "década decadente" (Cabrera Infante).

Pero hay quienes son incapaces de aprender las lecciones de la historia. En Laura, para el caso, convive el gusano de la complacencia con los estallidos verbales contra los asalariados (de ahí los términos como "ratías" y "putías" con que se refiere desdeñosamente a las empleadas de la boutique de Olga María).

Cuando en el capítulo "La quiebra" Laura no sólo se da cuenta de que su ex marido estuvo ligado con Olga María sino que se percata de la bancarrota de la financiera "Finapro" (manejada por el rival de "El Yuca"), es la estructura misma del poder la que queda al desnudo. La rapacidad de un grupo empresarial afectará (y de seguro hará colapsar) a un segmento de la élite del país. Con todo, ese descalabro acaba por absorber y diluir la investigación sobre el asesinato de Olga María, que queda con un final abierto.

En cualquier caso, *La diablo en el espejo* lejos de poseer un fin moralizante integra las pasiones del deseo en la percepción del carácter ambiguo, opaco, de las relaciones interpersonales, y de la vida humana como una sustancia inestable, movediza, volátil.

Pero sobre todo reafirma a Horacio Castellanos Moya como un escritor que no solamente se halla en la plenitud de sus poderes creativos sino que se ubica en una categoría propia e inimitable, que no teme transitar por el filo del erotismo con tal de brindarle al lector el placer de la buena ficción.

Londres

EL GOZO DE LA MADRASTRA

"Un buen libro es el producto final de una obsesión"

Cyril Connolly

"Es dura al tacto y dulce a los labios (...) y un surtidor de placeres a la hora del asalto amoroso". (p. 28)

La obra narrativa de Mario Vargas Llosa ha ingresado ya al torrente sanguíneo de la cultura latinoamericana: se ha convertido en parte sustancial de lo que somos. Todos sus libros llevan la impronta familiar de un escritor de primer orden, y de entre ellos los lectores han sabido escoger sus favoritos.

Al lado de sus obras maestras, esas novelas de largo aliento que aluden a la historia y a la política de nuestros países (*La casa verde* y *Conversación en la catedral*: Perú, *La guerra del fin del mundo*: Brasil, *La fiesta del chivo*: República Dominicana, entre otras), está también *Elogio de la madrastra* (1988) que, por su escala y concisión, constituye uno de los triunfos menores de Vargas Llosa.

Si bien es "menor" (aunque quizá no para "menores de edad"), se trata de una novela que incursiona en el género erótico (publicada por la celeberrima colección "La Sonrisa Vertical" de Tusquets Editores, Barcelona), uno de los más complejos, según es fama. Bataille, autor inevitable en este campo, sostenía que el erotismo en literatura requiere sutileza, sensibilidad, un toque seguro y destreza verbal (aparte, por supuesto, de talento). El resultado es una emanación impalpable, más cerebral que genital, alérgica a las torpezas venusinas.

Elogio de la madrastra es un libro admirable, escrito con precisión e ingenio, y dotado de una elegancia airosa, del todo gratificante. Allí está presente, como siempre, la chispa creativa de su autor y, al mismo tiempo, esa "eterna e irrepresable frescura" que, según Ezra Pound, constituye la marca del verdadero clásico.

En efecto, se trata de una novela hábilmente construida, con todas las piezas en su lugar correspondiente, que conduce de prisa al lector a conocer al trío de personajes conformado por don Rigoberto, hedonista pater familias/dueño de casa, su segunda esposa la hermosa Lucrecia (de 40 años), madrastra que es de su hijo Fonchito, el adolescente (púber apenas) "diabólico/angelical" que consigue seducirla.

Las madrastras suelen tener mala prensa. Por ello, *Elogio de la madrastra* es una suerte de reivindicación libidinal de esa figura, cuando menos desde la perspectiva del hijastro, impulsado por la pasión sexual (la madrastra... agradecida, si bien exhausta).

A veces, el potencial erótico se acrecienta por la exploración no de lo posible sino de lo inalcanzable, de lo que no puede ser.

El proceso de indulgencias sensuales que desembocan en el comercio carnal entre Lucrecia y Fonchito, abruptamente interrumpido (*coitus interruptus* absoluto) al ser

descubierto por don Rigoberto, con el consiguiente destierro de la madrastra, deja un sabor agri-dulce. La sexualidad humana es una afirmación de vida y, ya se sabe, el deseo es más fuerte que el temor. A la libido desatada no le importa asumir riesgos y, en ese sentido, Lucrecia, ardorosa (léase temeraria), está dispuesta a cabalgar la fiebre, más allá del peligro presentido y de los platos rotos. Lo describe de manera cabal Catherine Millet en *La vida sexual de Catherine M.*, cuando afirma que "el deseo exasperado (léase afiebrado) es un dictador ingenuo incapaz de creer que alguien pueda oponérsele o ni siquiera contrariarle".

Don Rigoberto, ciertamente contrariado (de nada vale su hedonismo habitual), se opone y penaliza a su mujer por transgredir códigos sociales básicos. Es como si, al hacerlo, refrendara el entendimiento de que la pasión sexual es liberadora sólo como un medio y no como un fin en sí mismo.

Elogio de la madrastra posee capítulos intercalados, ligeramente al margen del hilo argumental, donde al autor inserta a los personajes ya conocidos así como a Justiniana, la criada joven o, mejor, "doncella", que atiende la casa apetecida también por Fonchito, ese "precoz libertino" (p. 64)-, en viñetas que remiten a la mitología greco-latina, añadidas para potenciar (o, más bien, sazonar) la significación y resonancia poética de la novela.

Tal yuxtaposición entre mitos paganos y/o cristianos (cf. sobre estos últimos "El joven rosado", aparentemente gratuito) y la trama misma produce, a ratos, cierta tensión no resuelta, para no mencionar capítulos como "Las abluciones de Don Rigoberto" o "Semblanza de humano" ("todo es y puede ser erótico", p. 124), de suyo escabrosos, que juegan, sin embargo, a inquietar o bien a provocar la morbosidad (o la paciencia) del lector.

Vargas Llosa sabe lidiar con personajes que, de alguna manera, han ejercido un efecto en su imaginación literaria: de hecho, el mismo elenco vuelve a aparecer a más espacio en la novela posterior *Los cuadernos de Don Rigoberto*. En *Elogio de la madrastra* despliega, además, su ingenio satírico y su ojo certero para delinear la imagen cruelmente descriptiva. Así, hay incluso un momento deliciosamente amoral durante el cual el consabido triángulo (en este caso, más copulatorio que amoroso) queda desprovisto de agonía emocional.

También es en este texto donde el autor insinúa, por vez primera, su tesis según la cual, tras la experiencia de los totalitarismos del siglo XX, la utopía sólo puede lograrse en el plano individual y no a nivel colectivo* (sin que ello implique retirarse a la torre insolente de nuestro anarco-perfeccionismo, como diría Cyril Connolly). Es un tema que retoma y desarrolla a plenitud en su novela ulterior *El paraíso en la otra esquina*.

* "el ideal de perfección acaso sea posible para el individuo aislado" (p. 80).

En definitiva, la aguda sensibilidad y "el supremo don estético de la imaginación verbal" (Conolly) con que está equipado Mario Vargas Llosa hacen de *Elogio de la madrastra* una novela de carnalidad desinhibida (aunque más deleitosa que obscena), exploratoria en visión y cálida de textura, lo que, para suerte del lector, conlleva la promesa del placer, esa "limpia palabra" (p. 99).

Londres

LA NOVELA DE TEGUCIGALPA

"Bajo su estrella fija Tegucigalpa es una ratonera".

Roberto Sosa (*El llanto de las cosas*)

"La soledad es cuando uno vive en Tegucigalpa".

Roque Dalton (*Taberna y otros lugares*)

Ninguna ciudad capital ha figurado en un libro de ficción de manera tan extensa y detallada como lo hace Dublín (Irlanda) en la novela *Ulises* de James Joyce. Tegucigalpa, por su parte, no irrumpe airosa, entera, en la literatura sino hasta hace veinticuatro años, cuando Marcos Carías publica en 1980 una novela de título enigmático: *Una función con móviles y tentetiesos*.

Para fortuna de Tegucigalpa, ciudad también enigmática como ella sola, esa obra narrativa que la revela a través de la escritura es, además, la mejor y la más ambiciosa-novela hondureña del siglo XX. En ella el autor se eleva, planea, sobre su ciudad natal, y la hilvana en sus propios términos. Es más, en una suerte de recorrido táctil del cuerpo de la capital, logra combinar la intimidad del seductor (*seductio ad absurdum*) con la exaltación del aventurero.

La Tegucigalpa que aparece en la novela de Marcos Carías, de la que se vuelve eje y centro de gravedad, es la de casi exactamente cien años después de haberse convertido, en plena Reforma Liberal, en la capital de la República: se trata de la recreación de la urbe (aún pequeña, todavía parroquial), históricamente real, de mediados de los años setenta del siglo recién pasado.

El hilo narrativo de *Una función con móviles y tentetiesos* remite, pues, a unos treinta años atrás, cuando la ciudad recién rebasaba el medio millón de habitantes (cifra que hoy se ha duplicado), y aún no había comenzado a experimentar el flujo masivo de campesinos pobres que la han atosigado de un tiempo a esta parte.

Entonces, al igual que ahora, parecía como si rotara ("signos en rotación" que diría Octavio Paz) en torno al cerro "Juana Laínez", enclavado en su epicentro (primer círculo concéntrico). Resulta extraña la imantación que irradia este montículo en cuya cima se levanta un monumento (a "la Paz") singular: visto de cerca resulta tosco y pedestre pero, desde la distancia, cobra una cierta nobleza de líneas, un perfil despojado, no exento de armonía arquitectónica (y, hoy por hoy, convertido en emblema de la villa).

Tegucigalpa da la impresión, en realidad, de estar aprisionada, embrocada, entre los cerros que la circundan (segundo círculo concéntrico). Hacia el Norte se yergue El Picacho, que ejerce una gravitación semejante al influjo que emanan los peñascos andinos de Montserrat y Guadalupe sobre Bogotá, y parece el lomo fosilizado de un monstruo antediluviano, inmóvil para siempre entre canteras y pinos. Al Oeste, se divisa El Berrinche, afilado como una cuchilla, cuyo deslavamiento durante el huracán "Mitch" en 1998 contribuyó letalmente a la inundación de las orillas del río Choluteca.

Y es que "han pasado muchísimas estrellas bajo los puentes de Tegucigalpa, ciudad condenada a ser bella"¹.

Pero basta de topografía lírica. Más que barreras naturales (o anillos periféricos), lo que rodea a la ciudad es el cerco consabido de tugurios y barrios marginales. Tegucigalpa acusó tardíamente los efectos del éxodo del campo a la ciudad que, desde hace décadas, habían conocido las demás capitales latinoamericanas. La migración agraria ha llegado en oleadas, ruralizando de nuevo una urbe que apenas había comenzado a sacudirse la modorra del "real de minas". No deja de ser paradójico que justo cuando la ciudad, hasta entonces insular, autista, empieza a adquirir los primeros sesgos de vida urbana moderna, estas masas humanas desplazadas la reclamen y le insuflen una aparatosa coloración rural, menoscabando lo que Auden llama "el espacio cívico abstracto impuesto sobre el campo". Y es que "Los desposeídos forman otro océano;(...) de muchísima espuma contenida"².

Más allá del catastro catastrófico, y pese a todo, la vida citadina tiende a imponerse lentamente (así sea de manera residual), y Tegucigalpa se transforma en una ciudad arquetípica, aunque también metafísica, en "donde el tiempo no existe"³, nada es lo que parece, y sus habitantes deben aprender a leer los códigos locales, las señales de humo. Así se percibe ya en *Una función con móviles y tentetiesos*, donde el tejido comunitario está conformado por los amigos, el encuentro en la calle, la conversación, la estima mutua, los modales: la sal de la convivencia urbana... Los personajes de esa obra son ciudadanos de una ciudad imperfecta, precaria, pero, pese a su sentido ocasional de exilio interior, en la que se sienten, ante todo, tegucigalpenses.

Ningún narrador, repito, ha captado mejor que Marcos Carías la inmediatez atmosférica de Tegucigalpa, su tono y ritmo. Ya sé, ya sé que *Una función con móviles y tentetiesos* es difícil de leer. Se está en presencia de una novela experimental, irónica, técnicamente audaz, que exige un lector atento y esforzado. Pero esa dificultad es un modesto precio a pagar a cambio de una vasta originalidad, de una incomparable vitalidad de lenguaje en la que salen a flote los mundos sociales, las maneras de ser, las privaciones culturales y prejuicios de los capitalinos, así como las calles, callejas y rincones de la "ciudad de las canteras" (sic) o, como diría el poeta, "de este pueblon sin música"⁴.

En ese libro, hoy agotado (urge reeditararlo), en sus historias entrecruzadas y en su orquestación de voces plurales, vibra como nunca Tegucigalpa, la sede de los afectos y de la imaginación, no por sórdida menos entrañable. Quiero ofrecer, expresó Joyce al

¹ Roberto Sosa: *Antología personal*, EDUCA, San José de Costa Rica, 1998, p. 99.

² Op. cit. p. 43

³ Ibid. p. 14

⁴ Ibid. p. 91

escribir *Ulises*, un retrato de Dublín tan completo que si algún día desapareciera de la faz de la tierra, podría ser reconstruida a partir de mi libro. Acaso cabría atreverse a afirmar algo similar de Tegucigalpa merced a la existencia de *Una función con móviles* y *tentetiesos*, esa summa literaria de este microcosmos "bajo su estrella fija" (junto a la soledad y a la sensación de ratonera), donde "en cada puente pasa la gente hacia la nada/ y el silbo del pino trae un eco de golpes"⁵.

Londres

⁵ Ibid. p. 14

CARNALIDAD

*"ese instante en que la magia de la
posesión surge esplendorosamente" (p. 95)*

"la imaginación es una perra en celo" (p. 109)

En su célebre conferencia sobre Góngora, Federico García Lorca le describe como un explorador, un aventurero que se interna en el bosque, donde descubre territorios, encuentra relaciones nuevas entre las cosas, ilumina el mundo con la metáfora.

Algo semejante cabría decir de Horacio Castellanos Moya, sólo que cuando éste se interna en el bosque descubre a Diana bañándose desnuda en el río.

En efecto, Pilar y Fátima, las muchachas españolas que el protagonista de su última novela *Insensatez* (publicada en 2005) encuentra y desnuda, se convierten en el "oscuro objeto del deseo" que diría Buñuel, y son los apremios de la lujuria los que ponen en marcha el tinglado del libro.

No es nada difícil para el lector dejarse ganar por la eficacia narrativa prosa exenta de clisés y de ripios- de Castellanos Moya, tanto por su socarronería y picaresca sexual como por lo convincente de su lenguaje personalísimo, fogueado en la parodia y la experimentación formal. Así, en *Insensatez* hay cabida tanto para la escritura de una aventura como para la aventura de una escritura.

Se trata de un narrador honduro-salvadoreño (y es de lamentar que se le haya solido presentar sólo como salvadoreño) que posee un oído prodigioso, baste mencionar sus novelas anteriores, en especial *El asco* y *La diabla en el espejo*, para quien las palabras no son meras portadoras de uno o varios sentidos sino medios para instaurar la voluntad soberana de un estilo cuya unidad, casi terca, ha moldeado toda su obra narrativa, signada por la continuidad y la coherencia.

Más allá de sesgos autobiográficos, pues se sabe que el autor vivió en Guatemala abocado a tareas similares a las del personaje central de *Insensatez*, es decir, la corrección y revisión de un informe del Arzobispado sobre el genocidio de la población indígena durante la sorda guerra civil en ese país, no hay en la novela un solo acto o gesto, por peculiar que sea, que no esté dotado de verosimilitud.

Sobra decir que el contexto histórico viene dado por esos regímenes militares que tuvieron sus cultos racistas según los cuales la población se clasificaba en categorías de "blancos" e "indios" y devinieron en "ocupantes" de su propio territorio, convirtiéndolo en una especie de "ghetto" inmenso.

Las atrocidades que se revelan en el informe sobrecogen al protagonista, y algunas de las expresiones memorables de los indígenas allí citadas ejercen una extraña fascinación sobre él. Con todo, la novela, cuyo título alude a los peligros reales que conlleva tal labor de escriba en dicho ámbito como hablar de la sogá en casa del ahorcado-, no se detiene más de lo necesario en la carnicería descrita en el informe.

Insensatez se expulsa, más bien, en el protagonista como erotómano voraz, de alarmante franqueza y desparpajo, y cuyas apetencias carnales se despojan de cualquier inhibición, restituyéndole al deseo y a la fuerza de la libido la más cruda naturalidad. La mirada concupiscente no es sino la antesala del ansiado delirio amoroso. Aquí el cuerpo femenino es objeto de asedio y de arrobos, degustado y paladeado como un manjar exquisito.

Pero esa carnalidad desenfadada se aborda en todo momento con un humor corrosivo y ferozmente satírico, propio de un escritor que escribe por el placer mismo de hacerlo y que se regodea en el manejo de situaciones y de personajes entregados sin piedad al lector para que éste se burle de su insignificancia o ridiculez. Como diría Juan García Ponce, aquí el poder del lenguaje tiene el mismo vigor del deseo sexual.

Hay, así, episodios que perduran por sus ribetes tórridos, como la escena en que los menesteres fálicos impiden la buena dicción de una de las chicas españolas, donde la secuencia licenciosa va logrando, imperceptible, una suerte de paroxismo cómico.

Qué duda cabe que *Insensatez* consigue inmiscuir al lector en el hilo de la trama y, sobre todo, le hace disfrutar cual *voyeur* inevitable- la manera como Castellanos Moya, vivaz, a ratos impudorosamente, nos conduce por los pliegues de su fantasía erótica.

Eso tiene esta novela: audacia y solidez narrativa. Lo que el autor hace con el comportamiento y la sexualidad desbordada de sus personajes coloca a su obra en un sitio de excepción frente a la pacatería y a la moral al uso.

Castellanos Moya asume riesgos, y en ello es leal al carácter transgresor de su pluma, y lo hace, además, con destreza y abierto desenfado. Lejos de renunciar a los fueros del verbo, conquista para el lenguaje espacios inexplorados con los recursos, a veces extremos, de la imaginación.

Ni versos perversos ni prosa leprosa, *Insensatez* le da curso a la esplendidez verbal, a la despiadada mordacidad de un fabulador que no teme aludir a la condición humana en toda su crudeza.

Quito

3. CABOS SUELTOS

ÁGUILA SOBRE LA VILLA

"Cuanto más estrecho es el hilo de luz,
más penetrante es la vigilancia".

Gaston Bachelard

Quizá el teatro sea el género contra el cual más se ha ensañado el subdesarrollo en Honduras. País huérfano de dramaturgos y con escasa tradición teatral, entre nosotros esta disciplina constituye, al tenor del título de uno de los textos aquí recopilados, "una hermosa quijotada". Sin embargo, paradoja del desarrollo desigual y combinado, es justamente en Honduras donde surge Rafael Murillo Selva: un director de teatro verdaderamente fuera de serie.

Así pues, el lector tiene delante un libro singular: se trata de la primera, única, vez que en nuestro país un teatrista presenta sus criterios e ideas por escrito.

Los materiales acá reunidos relatan la trayectoria de Rafael Murillo Selva, jalonada por el montaje de obras como *El Bolívar descalzo*, hecha en Colombia, donde adquirió buena parte de su formación teatral, y *Loubavagu*, prodigioso espectáculo producto de una prolija labor de investigación histórica y antropológica en la costa norte hondureña.

Además de ello, tanto en los textos propios como en las respuestas que brinda en varias entrevistas, Murillo Selva pone de manifiesto no sólo su concepción sobre el teatro y la cultura sino también la manera en que percibe el contexto social y político en que les toca desenvolverse.

Ciertamente pocos artistas latinoamericanos están dotados de un discernimiento tan agudo como el de Murillo Selva acerca del terreno donde despliega su arte.

En estas páginas desgrana, en efecto, opiniones lúcidas y, a menudo, contundentes sobre la significación del quehacer teatral y cultural en un país sujeto aún a las intrigas y servidumbres del atraso, y cuya identidad como nación apenas ha comenzado a perfilarse.

Algunas de sus tesis resultan polémicas, seducen o inquietan, si bien no dejan nunca de incitar a la reflexión. Delatan a un creador que se ve compelido a impregnar su trabajo de una dimensión diríase pedagógica en favor del fortalecimiento del sentido de nación y de nacionalidad, por un lado, y, por otro, de una resonancia populista (en el mejor sentido del término), de apertura hacia lo popular.

El teatro en Honduras ha quedado irremisiblemente marcado por la obra de Rafael Murillo Selva: delimita un *antes* y un *después* en la historia del género. Su afilada claridad conceptual, su aliento libertario, su maestría y rigor en la aplicación de la teoría a la práctica (visible en todas sus obras), presiden este libro, imprescindible para familiarizarse con una de las figura mayores del movimiento cultural hondureño, y del teatro del continente.

Tegucigalpa

UÑA Y CARNE

"Cualquiera puede entender que si los hombres cuya tarea es expresar lo bello se amoldaran a las reglas de los profesores estrechos de miras, la belleza misma desaparecería de la tierra... En las múltiples producciones del arte hay siempre algo nuevo que se escapará de las normas y de los análisis de la academia".

Baudelaire, 1855

El propósito de la crítica literaria no consiste tanto en descubrir el significado, o dar a conocer el valor, de una obra de ficción, cuanto en describirla de tal manera que no se la confunda con ninguna otra. Se trata de inferir, a partir de sus elementos, la estética que generó su configuración particular (tarea nada fácil).

En efecto, Teodoro W. Adorno sostiene que el arte, a diferencia de otras actividades discursivas o expresivas, obedece a mecanismos formales, incluso, si se quiere, a una "tiranía" de la forma, que toca desentrañar y articular. De lo contrario, la crítica quedaría trunca.

La crítica ayuda a *ver*, y aspira a la clarificación, a comprender la obra individual. Para ello, ninguna de sus piezas debe quedar al margen. Por el contrario, los hilos relevantes han de revelarse como tales en la interacción de unos con otros, de manera coherente, y no aleatoria.

Aunque parezca obvio decirlo, la crítica es pensar sobre literatura o, mejor dicho, es el resultado de lo que escriben quienes piensan sobre literatura. Eso sí, mal se puede escribir acerca de una obra literaria frente a la cual no se ha respondido estéticamente.

Así, cada crítico se relaciona de modo distinto con la literatura. Cada uno le envía señales diferentes a los lectores. Tanto la índole de esa relación como los guiños que emite se detectan en su estilo (por cuyo medio el punto de vista establece perspectivas).

Para Roland Barthes el crítico es un mirón, un voyeurista: la literatura le otorga placer. Y los lectores de la crítica, según ese enfoque, leerán como voyeuristas del placer literario del crítico, generando así "la doble, triple, infinita perversidad del crítico y sus lectores".

La crítica nace del gusto por entender o descifrar- el latido de una obra literaria. Este gusto no es demasiado diferente al del científico que postula, al comienzo con timidez y luego con mayor confianza, una hipótesis que pretende detectar o edificar- un orden a partir del caos de los datos.

Por supuesto que la crítica es improvisación, pues no de otra forma se hilvana el pensamiento. Pero tampoco hay que temer ni rehuir las incertidumbres. Si bien de continuo se improvisa, ello ocurre en el mar amorfo de las perplejidades y confusiones propias. Se es vulnerable desde el momento mismo en que se decide aislar o privilegiar uno u otro elemento de la obra bajo consideración.

La crítica es, así, de manera desembozada, teoría de la literatura, basada en un cierto cuerpo de conocimiento. Para ello, se recurre a las luces disponibles en ese momento

particular, sin olvidar la provisionalidad y el carácter tentativo de las formulaciones ensayadas.

Montaigne, quien se deleitaba en la movilidad de la percepción, ejemplifica lo anterior de manera cabal: arquetipo del pensamiento alérgico al dogma, le abre campo constantemente a otros vislumbres posibles. Para Montaigne lo trágico del pensamiento es su tendencia a asumir un molde rígido casi en seguida.

Toda aproximación teórica es, entonces, valedera hasta cierto punto y no más, es decir, trátase de un acercamiento provisorio y, por tanto, promisorio. Dicho de otro modo, cualquier presentación de *una* verdad como *la* verdad no es más que un discurso teológico bajo otra guisa.

Montaigne es el fundador del escepticismo moderno: arremete contra la incondicionalidad, y su ojo resulta siempre irónico, perspicaz, curioso. Su curiosidad apunta en todas direcciones: indaga obstinadamente la realidad humana que yace bajo los oropeles del cargo y de la posición social o política.

Un país puede, en un momento dado, ignorar a sus poetas, escritores y artistas de valía (casos se han visto). Sin embargo, son ellos quienes personifican e interpretan infatigablemente la cultura, a manera de "espías" en el territorio que Barthes denomina la *doxa*, esto es, las opiniones recibidas del pasado petrificado. Por eso, con razón o no, una generación de críticos suele reivindicar reputaciones caídas en el olvido, y corregir o afinar las apreciaciones erróneas de la generación anterior.

Si bien el lenguaje crítico con frecuencia se nos antoja insatisfactorio o injusto, su eventual exigüidad no invalida el empeño en que se embarca. La crítica es un ejercicio de "navegación" literaria, por tanto azaroso, frágil.

En todo caso, para acabar con otro apunte barthesiano, la crítica y el placer cohabitan, uña-y-carne, en la misma alcoba.

Bogotá

FELIPE BURCHARD

En los cuadros y dibujos de Felipe Burchard campea un universo sensorial desatado, hecho de libertades y desenfrenos. Me explico: se trata de una pintura gozosa, edificada sobre el sentido del placer visual, y donde la ironía nutre la textura de su arte.

En la obra creativa de este pintor hondureño el mundo deja de ser medido con el rasero de lo convencional, no porque se cancele lo real o la composición parezca delirante, sino por la intensidad de la percepción aunada a los medios expresivos utilizados.

A partir de un manejo extraordinario del dibujo como sustrato formal, y con la incorporación del poder vital de los colores, el pintor crea un lenguaje figurativo propio, uno de los más llamativos y de mayor solidez en el país.

Gracias a su riqueza imaginativa y a su dominio del oficio, Felipe Burchard es capaz de iluminar a fogonazos- vertientes ocultas del acontecer diario. La opulencia y brillantez de su pintura parten no tanto del entronque con la realidad cuanto de su destreza para descomponerla y reajustarla.

Si bien sabe aludir a las pasiones tribales (triviales) que litigan con la vida y la muerte en estos latifundios, su obra evita caer en la consabida tentación sociológica, en la cháchara populista.

Ello no impide que su sistema de expresión pictórica entrañe un juego satírico de referencias y alusiones que socava las certezas con carta de ciudadanía y perturba las razones del orden.

Es más, la causticidad de la pintura de Felipe Burchard corroe y disuelve la apariencia real de lo visible, como la gota letal del ácido.

Sus imágenes alucinantes, por tanto, mal pueden redundar en el regodeo o la complacencia. Lejos de ello, quien se acerque a su obra lo hace bajo su propia "cuenta y riesgo".

Tegucigalpa

EL FERVOR LITERARIO DE LOS TRES BERMÚDEZ

Ante todo, quiero agradecer a los patrocinadores de este acto: al Ministerio de Cultura, Artes y Deportes, a la Academia Hondureña de la Lengua, al Instituto Hondureño de Antropología e Historia.

Gracias también al poeta José González por su iniciativa y por sus palabras sobre los tres Bermúdez.

De los hermanos Antonio, Néstor y Rubén Bermúdez se puede decir que eran hombres de cultura literaria: poseían una raigambre intelectual común, una inclinación estética semejante, una coincidente implantación en la vida.

Esta pasión por la escritura, compartida por tres hermanos, resulta insólita en un medio como el nuestro, y en una época como la que ellos vivieron. Sabían, sin embargo, que la cultura era básicamente los libros, la lectura y la interrogación constante. Y sabían que la cultura en nuestros países se ha hecho, por lo general, a base de tentativas solitarias y, en tanto casos, aisladas.

En la soledad de una provincia casi incomunicada con el mundo, los tres respiraron intelectualmente a pleno pulmón, dueños de un lenguaje suntuoso, un lenguaje opulento y recamado, repleto de esplendor sonoro. La cercana, magnífica herencia de Rubén Darío les bastó para sus necesidades expresivas.

No obstante, cuando los tres se resuelven a ejercer su genuino fervor por las letras, en el terreno del ensayo, de la narrativa, de la poesía, se tropiezan con el inconveniente de que prácticamente- no tienen dónde ejercerlo, de que les falta un ámbito, una audiencia literaria por modesta que sea, inmersos en una nación que estaba aún en la conquista del alfabeto, que existía más de derecho que de hecho.

Aún así, en un ambiente signado al decir de un poeta- por la más corrosiva dimensión de la crueldad, como es la indiferencia, no vacilan en publicar sus obras para la "inmensa minoría".

En la vida de los tres Bermúdez coinciden flagrantemente ética y estética, las que esencialmente van juntas, aunque a veces con tan extremado recato que esa cercanía resulta invisible.

El quehacer literario afín de Antonio, Néstor y Rubén, más allá de sus menesteres profesionales, fue lo que les hermanó en el mejor sentido del término. De esa estirpe, de ese linaje, proviene un buen poeta y cuentista contemporáneo como es Héctor Bermúdez Milla. Ya lo había dicho Balzac: "la mayor parte de las causalidades son premeditadas".

Tegucigalpa

EL MUNDO FLOTANTE DE EZEQUIEL

Proust ha dicho que de una imagen, una idea, una obra, debemos dar una sola versión: la más perfecta posible. En la trayectoria artística de Ezequiel Padilla Ayestas se detecta esa tentativa tenaz de delinear la versión más perfecta posible de su material. Basta con ver el modo que tiene de trazar los contornos de sus formas y de hacerlas flotar en la composición con subrayada ingravidez.

Esta pintura genera una permanente sensación de fluidez: se trata de un mundo flotante (no es casual que la última exposición de Ezequiel se llamara *Flotaciones*), donde a menudo se anidan las libres evocaciones del subconsciente.

En esa atmósfera alucinada, colindante con el aura de los sueños, el artista erige el armazón de su arte, creando una estructura pictórica del todo válida. Allí mismo encuentra terreno propicio para urdir alegorías sobre la barbarie en derredor.

Ahora bien, las construcciones visuales que evocan los lastres de nuestro "país niño" (como diría Roberto Sosa) se entremezclan de continuo con el fluctuante universo onírico. La abierta interpretación a que da pie tal pintura (como todo buen arte) no hace sino enriquecer al espectador, al verse espoleado a poner en juego su capacidad de asombro y de azoro.

El don creativo de Ezequiel Padilla Ayestas impregna toda su obra. Sus fulgurantes cuadros y dibujos sobresalen por la coherencia expresiva y por la invención sutil y, a veces, vehemente- de realidades insospechadas. Es lo que le hace ser un pintor excepcional, un maestro.

Tegucigalpa