

## HACIA UNA POÉTICA FRACTAL: PERCEPCIÓN FRACTAL DE CONNY PALACIOS

Omar García Obregón

### RESUMEN

Este estudio se basa en el poemario *Percepción fractal* de la escritora nicaragüense Conny Palacios. Se comienza por cuestionar: ¿puede la poesía ser fractal? Es decir, ¿puede la poesía insertarse en las nuevas corrientes de las teorías del caos, para que de la no linealidad surja el poema? A lo largo del estudio se confirma que así es. El juego que establece la autora, a través del uso de los mitos, le sirve para hacer del silencio un espacio productivo de enunciación. Paradójicamente es mediante el excesivo uso de la elipsis que el poema recupera su polifonía a través de los interpretantes que surjan en el receptor, contra cualquier imposición capaz de fijar el texto.

Palabras clave: literatura nicaragüense del siglo XX, poesía, Conny Palacios.

### ABSTRACT

This study is based on the poemario *Percepción fractal* of the Nicaraguan writer Conny Palacios. She starts questioning: ¿Can poetry be fractal? It means: ¿Can poetry be inserted in the new trends of the theory of chaos, in order that the poem could arise from no lineality? It is confirmed so along the study. The game established by the author, through the use of myths, is used to make out of the silence a productive space of enunciation. Paradoxically by means of excessive use of ellipsis, the poem recovers its polyphony through the interpreters that come forth in the receptor, against any imposition able to fix the text.

Key words: XXth Century Nicaraguan literature, poetry, Conny Palacios.

¿Puede la poesía ser fractal? Es decir, ¿puede la poesía insertarse en las nuevas corrientes de las teorías del caos, para que de la no linealidad surja el poema? El poemario de Conny Palacios, *Percepción fractal*, (1999) así lo confirma. Así echa mano de los mitos, "porque ando en círculos" (12), "vuelo en círculos" (76), y se inserta en las corrientes poéticas de larga tradición, desde la poesía concreta de Gomringer, en el intento universal por hacer del silencio una concreción, un espacio productivo, que en *Percepción fractal* tiene ecos freudianos, al surgir la escritura como de un caminar "en sueños" (12), desde el que "las sombras" (12) del inconsciente parecen ser los motores del poema mismo, en un mundo dejado de la mano de Dios, donde "ya no se transparentan los dioses" (12). Estas propuestas que, junto a un grupo de poetas latinoamericanos de hoy, trabaja desde lo que dan en llamar una "poética fractal," explota a través del orden elíptico la productividad del poema, no para hacer de él un objeto intocable, sino para hacerlo múltiple y vital a través de varios niveles de lectura, sin reducirlo a los elitismos binarios de la modernidad.

En el poema, la palabra tampoco está bajo el control del poeta que la produce –como así revela el que ni ella misma, sujeto poético en voz de Calipso, pueda entender las secuencias de una vida paralela, que establece entre Ulises y Calipso, "porque escapan a toda lógica" (26)– sino que es un producto de engranaje que cobra sus significaciones, o no, a través de sus interpretantes en el receptor. Así, como expresa en el poema "Infructuosamente," la relación significativa-significado no sólo es arbitraria, sino que además es huidiza como el pez que se escapa de la red:

lanzo la malla  
de mis versos al vacío,  
y aguardo . . .  
.....  
que piquen los peces  
mensajeros de lo oculto  
.....  
Mientras espero...  
Sólo  
la angustia  
colma  
la red. (14-15).

La autora llega a requerir que el lector venga a rellenar los espacios en blanco a través de los interpretantes que vayan surgiendo en el proceso de lectura y relectura, pues como bien nos dice Barthes: "la relectura . . . saca [al texto] de la cronología interna . . . y encuentra de nuevo un tiempo mítico" (S/Z 11), capaz de entregarnos "el texto plural: el mismo pero nuevo" (S/Z 12). Como en una especie de juego de Penélope, que desteje para seguir tejiendo "poemas" (11), la autora ya ofrece el paratexto que acompaña a *Percepción fractal*: una dedicatoria: "A Ulises, que tapó con cera sus oídos para no escuchar mi dulcísimo canto" (6). Este "dulcísimo canto" es una quimera subversiva de los discursos patriarcales que esperan el "dulcísimo canto" proveniente de la Penélope que encerrada espera. Desde ese espacio femenino, el silencio, el interior, se observa en la poesía de Palacios lo que Josefina Ludmer (1997) ya ha estudiado como "las tretas del débil." El discurso del silencio, en el que va haciendo énfasis, es un discurso poblado de significaciones, capaces de afirmar lo que supuestamente calla.

El sujeto poético habla desde un cuerpo materno, como sitio que, con Kristeva (1980), podemos denominar "abyecto." Es allí que se produce el sujeto desde la "mudez, / que cada día / ensancha / mis contornos" (10). La palabra

surge como producto de una gestación, una especie de embarazo, capaz de ensanchar los contornos. Desde el silencio, la palabra es productora. Ahora bien, tenemos que problematizar este cuerpo materno como locus de un territorio abyecto. Para Palacios, la poesía también pasa a brotar como parte de ese territorio abyecto, que del silencio, como el hijo de la madre, busca la separación del orden semiótico (pre-lingüístico) al orden simbólico (lingüístico), pero que aquí aparece como el nacimiento de un hijo muerto en el poema "Agonizo" (73), una separación que sólo permanecerá vigente en el orden semiótico, en el que "ciegos / por tanta luz..." (72) se asume "la existencia" (72). Su poesía, al favorecer la visión sobre el habla, rompe con los cánones platónicos, en los que basa Derrida sus críticas deconstruccionistas contra tal logocentrismo que favorece el habla por encima de la escritura. Así abundan las imágenes que favorecen lo que la pupila recibe (45, 46, 47), para en segundo lugar insistir en dar prioridad a la escritura, como único aspecto signico que podría dejar tras la muerte, como si se remontara a la época de los clásicos, y evadiera los recursos modernos que podrían preservar su voz:

Escribo versos...  
 Para eternizar los momentos  
 que le dan cuerpo a la vida  
 .....  
 Escribo versos...  
 Para recrear en la carne macerada  
 el acto de vivir...  
 Escribo versos...  
 Para no sucumbir...  
 Para quedar...  
 Para burlar el acecho constante del olvido. (9)

De igual forma, el sujeto poético se sitúa en posición de Calipso abandonada, para insistir en "Lo que Homero no contó," el intento por hacer de la palabra poética un lugar de encuentro, de "sucesiones suspendidas" (26), de "pensamientos inconclusos" (26), como manifestaciones de "lo fugaz queriendo ser lo eterno" (26). Estas "palabras en vuelo" (27) son cotejadas con la fugacidad del amante que escapa, que abunda en Percepción fractal, poemario en el que en apariencia la mujer aparece desvalida, una vez perdido el "recio tronco / por donde / solía enredarme" (53). Pero si todavía extraña, "huérfana / de tu sombra" (53), el propio discurso va socavando sus afirmaciones, pues el sujeto ausente, y anhelado (57), es "sombra," mientras que el yo poético se describe como enredadera, que en "Mis otras voces" ya describiera como amores ("mis otras voces" (18), o un alterego poético múltiple) que contribuían a estar "asfixiada por la congregación de sus bocas sobre mi cuerpo" (17). Sin embargo, como a Penélope, la memoria es la que mantiene la continuidad del pasado y la propia conexión entre mundos que se separan:

Tu recuerdo,  
 pañuelo de seda  
 anudado al cuello,  
 calentándome. (57)

El amor ausente, impetuoso y destructor (61), mantiene su capacidad seductora en el dato oculto: "sed de aventuras," que como el sujeto poético ofrece un tejido al que alude y achaca al amado, a quien admira "por su afán de conversar con las estrellas / para después tejer historias, / canicas escondidas en sus bolsillos" (61). El reconocimiento del mito bíblico, que la coloca como una Eva más,

se mantiene ("desde que fui / arrojada del paraíso" (66)), pero para ser subvertido al manifestar un silencio, que obviamente, la propia existencia del poema ya elimina:

vengo ante ti  
engalanada  
como una novia,  
y con el alma unguida de silencio. (66)

La poeta ha cuidado el uso del vocablo. No es el cuerpo silente y obediente el que se presenta, sino que es "el alma" intangible la que en tal postura aparece, supuestamente:

temblando...  
ante el misterio,  
para ser parte  
de la multiplicidad  
de tu esencia. (66)

Y con ecos místicos evoca la huida terrenal, al rechazar en "Aunque vengas" (67-68) todo lo terrenal, pues:

busca  
el latido  
del inmenso corazón  
que desde siempre  
me llama. (68)

La poeta se apoya en los recintos filológicos que explora María Zambrano, quien dijera: "lo primero que sentimos en la vida del corazón es su condición de obscura cavidad, de recinto hermético" (1996, 96). Esto que Zambrano llama el "espacio vital" (96) es el vacío vital desde el que emanan las formas, pero si bien para Zambrano es un espacio que marca un "sentir puramente pasivo" (96), para Palacios, será el sitio de la subversión de los mitos, en el que inserta lo no dicho en las historias oficiales o en los mitos institucionalizados. Será siempre el sitio de un ocurrir activo, no como la transformación

que sugiere Zambrano (97), de una "pasividad" que "se transforma en activo" de tal forma que no deja de ser pasivo, pues según ella "es tan pasivo que no deja de serlo al actuar" (97), pues es "el ofrecimiento de aquello que no tiene otra cosa que interioridad" (97). En Palacios, la interioridad viene moldeada por la exterioridad. No hay una entrega de dicha interioridad, sino un cisma una vez que la palabra se vuelve conocimiento y revelación. Palacios mantiene además el discurso no en Ulises, a quien no le da voz, sino en Calipso, para hacer del corazón una matriz capaz de abrirse, equivalente al espacio abyecto que estudia Kristeva, pero que a su vez, como sugiere Zambrano, el corazón funciona como una metáfora de la "Interioridad abierta" (97), que "al ofrecerse [el corazón] no es para salir de sí mismo, sino para hacer adentrarse en él a lo que vaga fuera" (97).

Percepción fractal permanece como un juego metapoético en la construcción signica. Así establece un paralelismo entre la polisemia del amor, tácito, y la significación incompleta, al entregar significantes ambiguos en la composición del poema, y expresa:

Deja...  
que el somormujo  
de las palabras  
que construyen  
el perfil del poema,  
sean las piedrecitas blancas,  
-luciérnagas-  
que te encaminen  
por la anchurosa selva  
del amor. (28)

El verso se convierte en una especie de conocimiento y no de mera comunicación, que tiene ecos del primer José Ángel Valente, de A modo de esperanza, donde éste comienza con los versos: "Cruzo un desierto y

su secreta / desolación sin nombre" (1999, 15), para acto seguido relacionar este espacio con la metáfora del corazón: "El corazón / tiene la sequedad de la piedra" (15), a la vez que alberga "los estallidos nocturnos / de su materia o de su nada" (15). Este lugar de la revelación de lo oculto, luminosidad en lo oscuro, también se da en Palacios, en cuya poesía el sujeto poético se expresa como "el desierto que me puebla" (62), y donde también encontramos "la ancha planicie del corazón" (31), y el conocimiento se da en la revelación entre líneas de "cosas / de mucho secreto..." (30), cosas que el poema mismo, en su función metapoética, no revela, sino que se fija en el proceso en sí, en el que como de un cántaro, de un corazón, o de una matriz, van saliendo nuevas formas, que el receptor debe conjugar, como el "yo" poético productor y receptor de un "monólogo incesante / con sus cien voces distintas" (31):

Cruzo  
el alto emparrado del espacio  
que nos separa, con mi cántaro al hombro,  
derramando  
el agua celeste de mis versos. (30)

De igual forma, el amor, como el verso, queda para ser "desparramado:"

por el aire  
para que  
se funda  
en el latido  
del vasto corazón  
del universo. (33)

Es en la fusión con el todo lingüístico que los versos cobrarán sus sentidos. Así el propósito de esta "poética fractal" consiste en:

Tender las coordenadas  
del vuelo de las palabras  
que no se dicen. (38)

En Percepción fractal se le da prioridad al orden icónico y en segundo lugar a la grafía, por encima del habla, pues ésta aparece invadida por el sistema, por la lengua, de la que depende. Palacios se instala en un orden pre-lingüístico (semiótico), que constantemente incurre en el orden simbólico, a través de la visión. Así da prioridad a la iconicidad por encima del habla, para hacer énfasis en la poesía como un mecanismo de visión: "Silencioso templo" (11) presentado en la imagen: "corazón de mi pupila" (11). La imagen es un icono productor de significaciones, y, como el poema, surge "del paisaje blanco" (11).

Palacios, desde el "silencio / que grita" (19), construye el poema convirtiéndolo en un metapoema que se centra en el mismo proceso de escritura, desde el silencio a la palabra, que en su poemario insiste en ocultar, para revelar, como un "grito / que estalla / entre los poros" (20). Desde las brechas del silencio surge la palabra: "una vaciedad sin nombre" que una vez "inmersa / en el fluir de las cosas," "se adueña del ser" (21), y es entre "las cosas" que se contextualiza y obtiene su valor ontológico.

El silencio también se instala como promotor de la ausencia a la que todo el poemario alude, que lleva a la congelación del invierno, en el que muerte y silencio parecen ser sinónimos:

porque en el invierno  
sólo  
crece  
el silencio. (64)

El sujeto poético que se expulsa es Penélope y Calipso a la vez; es la multiplicidad de voces de la amante abandonada o que espera la llegada del amado o que reconoce la huida, a la vez que se une a las corrientes místicas de la amada en

busca del amado. Es Eva y es "Nadie" ante el "Señor" (74), es la criatura destituida, que se presenta ante Dios fragmentada, como fragmentada se ha ido dando a lo largo del poemario. En última instancia, las palabras sólo le sirven "para dar vida a lo nombrado" (78), pero a su vez, desde la creación poética ella es la que está en control, aunque "cansada... / de tanto sostener la tierra" (80) y termina el poemario pactando con Caronte, el barquero de los Infiernos, a quien le anuncia el estar lista para cruzar en la barca en la que lleva las almas de los muertos. En una escena que rememora la muerte de Ofelia anuncia:

Caronte, amigo.  
Estoy presta...  
.....  
mientras vienes...  
Me acostaré sobre las aguas oscuras...  
Me vestiré de palidez y de sombras...  
.....  
Caronte, amigo.  
No tardes. (80)

En toda la multiplicidad explorada del personaje femenino, la negatividad llega a la conclusión primordial de un sujeto vencido en la lucha contra el mundo, mutilado por la soledad y la desventaja de los dioses. Es de ese discurso

patriarcal, que nada puede ofrecerles a las mujeres, del que el poemario anuncia alejarse, pues de lo contrario la alternativa que explora es el suicidio tanto físico como poético.

## Nota

1. Una versión de este trabajo fue presentada durante el XI Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (C.I.L.C.A.), San José, Costa Rica, 5-7 de marzo de 2003.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. S/Z. Tr. Nicolás Rosa. 9na. ed. Madrid & México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1997.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. París: Seuil, 1980.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil." *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González & Eliana Ortega. 3ra ed. Río Piedras, PR: Ediciones Huracán, 1997.
- Palacios, Conny. *Percepción fractal*. Managua: Pavsá, 1999.
- Valente, José Ángel. *Obra poética 1. Punto cero (1953-1976)*. Madrid: Alianza, 1999.
- Zambrano, María. "La metáfora del corazón." *La Cuba secreta y otros ensayos*. Ed. Jorge Luis Ar-

## SOPA DE LETRAS, O LA RECUPERACIÓN DE LA PARODIA

Werner Mackenbach

«Selten so gelacht» – con estas palabras habría comenzado esta intervención si me hubiera tocado participar en una presentación de la novela *Sopa de caracol* del autor guatemalteco Arturo Arias ante un público de habla alemana. «Selten so gelacht» – me reí como nunca leyendo este libro. ¿Pero cómo puede ser? Acaso somos los izquierdistas o ex- o pos-izquierdistas masoquistas, que podemos reír mientras masticamos y tragamos un menú tan pesado, cuyos platos, incluyendo el postrecito, son tan fuertes, que sería tarea difícil inventar un digestivo que nos diera alivio. Ni siquiera los que se llaman Sambuca, Armagnac o Cognac Courvoisier y que cierran la cena novelesca nos servirían – tal vez, chupando guaro por tres días y noches enteras al mejor estilo guatepeor.

Por supuesto, nos explica nuestro autor guatemalteco, no sólo somos –los ex- y todavía eternos izquierdistas clandestinos funcionarios públicos y profesores mayores con predilección por menores– masoquistas, sino también sado-masoquistas y hasta sodo-mitas. (Esta última parte de la novela, sea dicho de paso, es la más fea, más asquerosa y al mismo tiempo más tierna, aunque a uno le cueste leerla.) Puede ser que la risa le llegue a uno por haberse reconocido en esta caricatura bajo condiciones tropicales de lo que en Alemania durante un tiempo se llamaba la «Spaß-Guerilla», la guerrilla de broma/la guerrilla payaso, que se dedicó a joder a los otros y gozar su propia vida con actos simbólicos (y no me pregunten por los rasgos en

que uno se reconoce en esta novela... ¡Adivinen ustedes, no sean simples consumidores! ¡Juegen su papel como lectores participantes de la obra artística-literaria!).

Sin embargo, creo que esta risa se da –y no podría ser de otra manera en la obra de un autor que, como crítico, ha insistido constantemente en la renovación de la novela centroamericana contemporánea por sus recursos lingüísticos, su renovación del lenguaje– por el manejo guatemtejo de unos recursos tan tradicionales y al mismo tiempo modernos (¡sí modernos, sin pos!) como lo son la parodia y la ironía, definidas respectivamente como: «burla fina y disimulada, figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice» y, «cualquier imitación burlesca de una cosa seria» por el Diccionario de la Real Academia Española (1992: 840,1 y 1086,3).

Veamos, a manera de ejemplo y ejemplar, cuatro aspectos de esto:

Primero, se trata de doscientas ochenta y una páginas donde no pasa (casi) nada, es decir, esta novela no tiene trama, aunque se refiera –o como diríamos los científicos literarios tenga su referente extraliterario– en más de una década de la reciente historia convulsa, violenta y sangrienta del país mencionado. Es una representación fiel –y yo diría más que mimética– de las hazañas de los intelectuales izquierdistas a finales del siglo veinte, de su tremenda palabrería que poco tenía que ver con sus actos. Mientras pronunciamos discursos, redactamos panfletos y escribimos poemas políticos, los otros se llevaron el pisto, la pasta y los puestos, es decir, ocuparon el poder, las empresas, los terrenos y hasta las mujeres más lindas, como lo hace el traidor Coche Contento en la novela. Mientras la izquierda se dedicó a «actos simbólicos» y cambió el mundo –en palabras–, los

otros ya lo habían transformado según sus intereses, dejando que habláramos nosotros, las armas y la violencia. Difícil de imaginar una situación más irónica. Mucho menos, cómo los discursos llenos de las ideas más humanas y solidarias apenas camuflaron los verdaderos intereses de los izquierdistas mismos. Aquí ya me rozo con otro aspecto.

Segundo, y ya tengo que corregirme, sí, esta novela tiene una trama, sin embargo, se limita a contar una cena con lujo de detalles. ¡Qué banal! ¿No era un vicio hablar del tiempo y la comida en la época de oro de la izquierda? Pero qué actual: he aquí otra representación auténtica de la izquierda en ciertos momentos a finales del siglo XX, incios del XXI. Con frecuencia, durante la lectura de la novela se me aparecía la figura –siempre más desbordante– del engordado izquierdista alemán, antaño militante feroz y actual Ministro de Relaciones Exteriores de ese mi país de origen: un Joschka Fischer que hasta en su fisionomía representaba lo que en Alemania se llamó la «Toskana-Fraktion», que ya sabiendo que con su palabrería no iba a realizar sus grandes utopías sociales, se contentó con cambiar su pequeño mundo, chupando y tragando lo que se ofrecía para asegurarse, por lo menos, unas migajas del gran pastel. ¿No se podrían encontrar acaso con facilidad los protagonistas de una «Toskana-Fraktion» tropical?

La relación intertextual de esta narración de una cena con todo y sus recetas es obvia con la novela *Como aqua para chocolate*, bestseller de la autora mexicana Laura Esquivel. Es de suponer que nuestro autor tan versado en las teorías literarias más recientes (a la Genette, Kristeva etc., etc.) construyó a propósito su texto como un hipertexto basado en el hipotexto de la mexicana (quizás ha tenido la

ilusión de tener un éxito parecido en el mercado, quién sabe). Sin embargo, sus elaboraciones gastronómicas no apuntan a la construcción de la patria México profundo y querido basada en el amor, lo exótico y folclórico, sino que resultan en una deconstrucción de una Guatemala nauseabunda y herida y la auto-deconstrucción de una izquierda que sigue hablando de sus grandes ideales políticos masticándolos y eructándolos, mientras canta elogios a la onda más reciente de la nouvelle cuisine europea y prepara estratégicamente el terreno para llevarse a las mujeres más hermosas y calientes a la cama como postre.

Tercero, y otra vez tengo que corregirme –qué vergüenza–, no es que hablan en esta novela, más bien es uno que habla, otra representación verídica de los monólogos de los líderes máximos de la izquierda. Parece que nuestro autor sufre de amnesia intelectual. La estructura de la novela parece una contraposición a las teorías del santo Bajtún. Parece ser un diálogo, un conversatorio entre varias personas, pero de hecho las voces de los otros se limitan a: –... (guión tres puntos), mientras el protagonista-anfitrión no para su verborrea. Sin embargo, nuestro autor, como todos los majes de la literatura centroamericana y guatemalteca contemporánea, ha leído sus Bajtún, Foucault, Prop, Greimas y a toda la pandilla, no en vano en la gran mayoría son también profesores de literatura que se ganan sus reales introduciendo a sus alumnos y alumnas a los secretos de las teorías literarias más destacadas del siglo XX. Y de hecho, la novela de Arias –contradiendo su aparente carácter monológico– es una minuciosa puesta en práctica del dialogismo bajtiniano: es de los abismos y contradicciones del ser humano protagonista de donde surgen

las múltiples y contradictorias voces que representan un sociedad fragmentada y tormentosa, sujeta a cambios bruscos y permanentes. Otra vez el autor se burla de nosotros escondiendo sus intenciones verdaderas detrás de su sopa de palabras, su potaje de letras.

Cuarto, está claro que hay que hablar en el caso de una novela centroamericana/guatemalteca contemporánea, escrita por un hombre, de su carga genérica, es decir de las construcciones y deconstrucciones o auto-deconstrucciones de género. Es de suponer que el machismo tampoco sale a salvo en esta novela. A estas alturas ya no puedo oprimir mis ganas de citar por lo menos una vez directamente la novela. Es la escena en que Víctor/Victoria –la V/V–, una de las amantes del protagonista, tipo wasp asexual aunque sea guatemalteca de buena familia, esconde su liaison con Valeria, la brasileña encarnación de la abundancia sexual tropical, y huye corriendo por Copacabana y él la sigue sin saber exactamente por qué, quizás solamente para lamerse las heridas de su orgullo de macho:

«De pronto sentí que los pies pegaron contra algo pero mi espalda siguió impulsada para atrás. Empecé a aletear los brazos como zopilote agónico, tipo esas caricaturas que cada bracito parece hélice de helicóptero, pero ya no había nada que parara el morongazo. Lo que pasó es que me tropecé contra una piedra al caminar para atrás y caí ignominiosamente de espaldas en la arena como un vulgar costal de papas. Pero lo peor no fue eso. Lo peor fue que caí justo en el momento en que llegaba la nueva ola. Instintivamente levanté las patas y la cabeza en el aire pero cabal sentí esa cosa viscosamente fría en toda la espalda y en los brazos. Me caló hasta lo más hondo de la médula ósea y se me hizo tan gracioso esa entonación de mi propia miseria que empecé a atacarme la risa hasta que se me salieron las lágrimas. Por persistencia instintiva me quedé inmóvil. Antes de que me diera cuenta llegó una segunda ola y ésta sí me mojó la parte de atrás de las piernas y todo el culo. Muerto de la

risa cerré los ojos un instante a pesar de la sal y arena en los párpados. Cuando los volví a abrir la V/V estaba parada frente a mí. Me miró tratando de hacerse la enojada pero era obvio que contenía la risa y apretaba los labios fuerte para no evidenciarse. La miré, me miró, y por mirarme no vio que ya venía una tercera ola. Ni me moví ni di señales de percibir nada. Cuando sintió le cubría las patriarcas hasta el tobillo. Me empezó otro ataque de risa al ver la expresión de desvalida que puso. Ella ya no se pudo contener y también soltó la carcajada.» (75s.)

Esta carcajada –que (nótense bien) también deriva de la puesta en escena con recursos a las técnicas del cine (tan características de la novela centroamericana contemporánea)– es contagiosa. Me ha hecho reír otra vez, y al mismo tiempo me congeló esta risa. Porque es de nosotros mismos de quien se ríe. Sin embargo, es una risa liberadora.

Esto radica exactamente en su carácter irónico y paródico. Con esto, la novela de Arturo Arias definitivamente ha dejado atrás el discurso literario de los años ochenta en que dominó el tono serio-patético –al servicio del pueblo– y en que el elemento lúdico fue el mayor vicio. He aquí la singularidad de esta novela en el contexto de la narrativa centroamericana más reciente, junto (valga la contradicción) a autores como Sergio Ramírez y el compatriota de Arias, Dante Liano. En este sentido se puede hablar de una literatura de posguerra o posrevolucionaria. Y parece que el autor Arturo Arias quería reconfirmar con este texto lo que el crítico Arturo Arias escribió hace unos años: que la «nueva ficción» en Centroamérica se caracterizaba por «una lucha libre con el lenguaje» y se inscribía «en el marco de la sensualidad y sensibilidad lingüísticas» (*Gestos ceremoniales*, 1988: 15s.). Podría molestar a

uno esta *self fulfilling prophecy*. En la novela, el protagonista se queja de que todo lo que escribe «tiene que ver siempre con la violencia de nuestro país. (...) Quisiera escribir de otros temas, gomasas novelas eróticas, roncocos libros de aventuras... (etc.). Sin embargo termino siempre empantanado en este asqueroso tema de la carroña que me aprisiona, que no me deja escapar, que me chupa hasta el fondo de su negra ciénaga» (103). Tampoco aquí hay que creer al autor literalmente, también este párrafo está empapado de ironía. Lo importante es *cómo* escribe sobre estos temas. Y en este contexto hay que constatar que al mismo tiempo su práctica literaria se contrapone a otra hipótesis de su teoría literaria: que la novela centroamericana contemporánea se caracterizaba por su regreso a formas tradicionales de narrar. Esta sopa de letras con sus recursos irónicos, paródicos, cinematográficos etc. es una prueba elocuente de lo contrario: es decir, de la gran riqueza en formas y técnicas de que se ha ocupado la novelística centroamericana más reciente, y con esto se inscribe en una tendencia general en la narrativa de la región.

Como muchos otros escritores de su país (como Luis de Lión o Franz Galich, para sólo mencionar dos) el autor Arturo Arias parece estar obsesionado por el sexo en sus más variadas formas y aberraciones, y aparentemente es una sexualidad contada desde una perspectiva machista. Sin embargo, especialmente en los textos de estos autores son las mujeres el género fuerte, los machos de antaño ya ni siquiera en la cama corresponden a sus palabras y auto-imagen. Y es la búsqueda de ternura –he aquí otro rasgo profundamente irónico en el sentido de

la RAE «dar a entender lo contrario de lo que se dice»– que aparece detrás de todas estas atrocidades, de este lenguaje forzado en que se convierte en gran parte esta sopa de letras. Es detrás de esta auto-deconstrucción del hombre huevo, perdón nuevo, que se asoma el rostro de un nuevo hombre, un nuevo ser humano con construcciones de masculinidad y feminidad diferentes, con la capacidad de reír-

se de sí mismo y de conciliación. En esto radica –según mi modesta opinión– el (disculpen esta palabra tan abusada) mensaje humano de esta novela.

### Bibliografía

Arias, Arturo, 2002: Sopa de caracol, Guatemala: Editorial Santillana/Alfaguara.