

**David Escobar Galindo, *Libro del fiel*, San Salvador, Ediciones Thau, 2004.**

El *Libro del fiel*, del poeta salvadoreño David Escobar Galindo, abarca poemas amorios escritos desde 1998 al 2004. El corpus se divide en varias partes: la primera, "Prólogo", y la segunda, "Cuadernos de vísperas", son una serie de sonetos delicadamente elaborados, en los cuales se comienza a desarrollar el espacio poético que cobrará auge en las partes más intensas del libro, "Punto de rocío" y "Taller de madrigales". Curiosamente son esas modulaciones del verso libre y un tanto prosaico, los momentos en que el libro de Escobar Galindo propone la metáfora celebratoria del amor en la oposición de dualidades como el interior de la casa y el jardín, la luminosidad del sol y la noche, la interioridad del sujeto y el cosmos exterior. La imagen del sol moribundo que se niega a desaparecer es, quizás, emblema de la vida madura que llega al amor después del tiempo de la carencia; y el sujeto lírico se embarca en un viaje que es la poesía misma, la casa como extensión del ser o de la consciencia profunda. Se nota la irrupción de la mujer amada, el destinatario o la poesía, mezcla del objeto del deseo, que logra con su presencia eliminar la antigua nostalgia, la carencia y la soledad: "Y siendo ese el poder en que me inspiro, / voy aprendiendo el arte de aspirarte / para después fijarlo en el papiro" (35). Se trata de Eros frente a Tanatos, en la oposición de lo nocturno y de lo diurno, de lo externo y de lo interior. Frente a la casa, a través de la ventana, el tiempo y el ser se convierten en centros de la poesía.

Existe un vínculo entre el jardín y el cuerpo: "El jardín está vivo. / ... / Tiene flores de anhelo en la mirada / y un doméstico cielo entre la frente" (59). Cerca de los juegos temporales de Borges, la mirada y la imaginación de otra pareja, la del deseo eternizante, crea a la pareja del jardín primigenio que está pletórico de claridad, y se asoma a través de la ventana al otro tiempo, al otro ser y al otro espacio que es el jardín del poema. El espacio de la imaginación poética se convierte en la fantástica transubstanciación, en la liberación de los amantes desde el estanque del jardín real hasta el jardín que elimina las contingencias del cosmos que puedan perturbar la paz del amor: "El agua en el estanque aprisionada / alza vuelo de pronto. Residente, / la memoria circula, desvelada. // Y esa pareja en el cristal consciente / somos nosotros dos, como si nada / más allá del jardín fuera existente" (59). La casa y el jardín exterior son expresión de la vitalidad, de los cambios, pero, también, de la permanencia. La ventana es como un ojo en la casa que es como la consciencia, y en esto Escobar Galindo se acerca a la forma en que Jean-Paul Sartre exponía la existencia en *El ser y la nada*. A través de los sentidos, sobre todo de la mirada, el *en sí* se *nihiliza* en el *para sí*: "Lo sabemos y lo sentimos porque cada día, al despertar, / hallamos una rosa viva y una rosa muerta en el alféizar / de

la ventana inexistente que da al jardín” (134). La inexistencia de la ventana nos propone el espacio poético (la casa) como lo imaginario trascendente, y el yo lírico aspira a convertirse en “jardinero en una casa a la que sólo se podría llegar volando” (136). Hay, además, un vínculo entre la casa, la mujer y la ciudad divina, la Ciudad de Dios, y mediante el amor el yo se eleva por encima de lo real y de lo particular, porque en el cuerpo de la mujer se reúnen todas las ciudades amadas: “Y mañana, cuando amanezca, / sé que todas las ciudades que amo / estarán en reposo junto a mí” (138). Ahora bien, hay cierto desprecio por lo destructivo de la ciudad moderna y un anhelo de volver a la Antigüedad. Ante la destrucción y la podredumbre del presente, el amor, como la poesía, se convierte en una forma de retorno al *topos* del *locus deliciarum* o al *locus amoenus*: “Caminamos entre los promontorios de basura / como si lo hiciéramos por el Jardín de las Delicias” (145).

Estos elementos del jardín, la casa y la ventana aparecerán a lo largo del libro como el espacio de la fidelidad, de la unidad erótica, lo que el yo lírico llama “la buhardilla en lo inexplicable”, convirtiéndose en “habitantes misteriosos” de un mundo surrealista, cerca de los mundos paranoicos de Salvador Dalí: “La primavera cruza llevando en la mano un manojo de aleteantes ovejas, / el otoño baja de su desván con un rebaño de rosas fatigadas, / estamos solos porque el reloj de sol ha quedado preso en un patio cerrado de Dalí / ... / Pero nosotros ya encontramos nuestra buhardilla en lo inexplicable, / y aquí pensamos recuperar la salud de los habitantes misteriosos” (78). Se trata del espacio del amor, la alcoba, como refugio de los amantes frente a la postmodernidad. La desintegración de la música o la encrucijada en que se encuentra equivale a la crisis del ser y del cosmos, pero el amor es la superación de todas las crisis: “En un interludio entre Mozart y The Beatles, / ... / En un cruce de esquina entre Brahms y Mecano, / ... / Ahí donde la música reparte su memoria en posesión del vuelo, / ahí extendiendo la mano hacia tu mano / y sólo se escucha este impulso que convoca todos los silencios disponibles / para departir con las perfectas armonías en el cuarto de los finos amantes” (80).

El amor es la fuerza que se opone a la destrucción apocalíptica, y los amantes, como otros nuevos Rodo y Rocío de *La espada encendida* de Pablo Neruda, nuevos Adán y Eva, como en la canción de Lizette: “Tú Adán y yo Eva, Eva, / buscando en los escombros tierra nueva”. El planeta roto queda a merced de la imaginación que lleva a los amantes a las aventuras heroicas y épicas: “Y luego, sudorosos como los argonautas en la imaginación del rapsoda, / nos ponemos a recoger los pedazos fosforescentes del planeta roto, / para decorar nuestra casa levantada sobre el peñón que vuela en el vacío” (81). Así, el interior de la casa se resuelve como el espacio del amor contra la muerte y la soledad, que le corresponde al Apocalipsis: “Afuera los pasos de los transeúntes parecen dirigirse al malecón del Apocalipsis” (83). La destrucción apocalíptica del diluvio universal también aparece aquí como oposición que el amor debe superar: “Es posible que nada quede a salvo de este nuevo diluvio”

(87). Ante la desolación, el yo lírico propone la organización individual de la salvación, y en la alcoba, bajo la lámpara, los amantes deben reiterar su pasión como una respuesta a la destrucción: “Que nos comportemos esta noche como si fuéramos los únicos sobrevivientes, / los únicos viajantes con posibilidad de tocar tierra en la orilla de un beso” (87). El caos de los versos libres en que se disgrega y se destruye el cosmos se encuadra entre un soneto inicial y uno final, y quizás la forma del soneto pueda leerse como una vuelta al orden, como refugio contra la desintegración. La dualidad noche / día se rescribe en el proceso de la comunicación, del poema, en la dualidad palabras / silencios, y se proyecta en la dualidad adentro / afuera: “Tenemos palabras para todos los días, / tenemos silencios para todas las noches, / la vida a nuestro alrededor es un desorden de máquinas ingobernables, / ... / y por eso habitamos una cabaña en la que nunca anochece, / en la que nunca amanece, / mientras el sol libera los silencios, / mientras la noche arroja las palabras” (89). La cabaña se convierte en espacio del no-tiempo en el cual se mezclan los opuestos y se desarrolla la poesía como una complicidad de las palabras y los silencios.

El título del libro aparece en el poema veintidós de “Punto de rocío”: “El fiel jamás entra en su iglesia con las manos vacías, / el fiel repite cada día una oración desconocida, / ... / Alguien me pregunta en la calle: ¿Tú eres acaso el fiel? / Y yo tiemblo de gracia en el aura de su perfume, / Diosa desenterrada” (91). Se trata de la adaptación de la vieja tradición que podríamos rastrear en los epitalamios egipcios del siglo XIV a.C. y que atraviesa la poesía occidental hasta los poetas del *Dolce Stil Novo*, Dante, Petrarca y los poetas del Renacimiento y del Barroco, sobre todo a tono con la tradición de la poesía pastoril al estilo de los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio, y que recuperarían los poetas románticos. El amante se propone como un adorador ante el ara de su divinidad. El amor y la fidelidad, al acto de adoración, son sinónimos. Sin embargo, “adorare”, en el vocabulario erótico latino, implica sentir pasión sexual. Ahora bien, aquí no existe una pasión carnal acentuada: se atenúa la sexualidad y se exalta el sentimiento y la búsqueda del ser en la profundidad de la casa y de la consciencia de la amada a través de la mirada y de la ventana de la casa cerrada. El amor es, como el poema, una fuerza que reúne en el ser la historia, la cultura y la eternidad. A través de espacios y textos consagrados, de tiempos y espacios desaparecidos, aparece el primigenio momento, la eternidad en el instante, en el cual se encuentran unidos la mujer y el hombre, el ser primigenio que en su único cuerpo incluye la posibilidad de la pareja: “Respiro en la mañana / el aroma de las gardenias que rodean el Templo de Delfos. / ... / me cobijo para hacer la siesta entre las sábanas del Cantar de los Cantares. / ... / oigo gemir a las sirenas desde las columnas de la Atlántida. / ... / me refugio en las vestiduras sangrantes de la última Cruzada. / Y a media noche oigo tu corazón junto a mi costado / y sé que es parte viva de mi ser el privilegio de la Resurrección” (43).

Este libro de Escobar Galindo muestra una delicada modulación de imágenes

poéticas capaces de elaborar un mundo transido por el amor y matizado por las preocupaciones del mundo moderno y postmoderno, y una vuelta a un neoclasicismo que podría ser la clave para enfrentarnos a la realidad de un mundo capaz de destruirse y regenerarse en el discurso inexistente de la poesía.

*Miguel Ángel Náter*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Recinto de Río Piedras*

**Mercedes López-Baralt, *Para decir al Otro: Literatura y antropología en nuestra América*, Iberoamericana-Vervuert, 2005.**

La búsqueda igualmente prolífica de la antropología y de la literatura, curiosamente transmutadas la una en la otra; una búsqueda que es un “viaje a la semilla”, evidente préstamo del cuento del cubano Alejo Carpentier en *Guerra del tiempo*, una búsqueda de los orígenes desde la literatura hispanoamericana del siglo XX, específicamente de un corpus particular que abarca escritores ya consagrados y de otros menos celebrados, es la propuesta del último libro de la doctora Mercedes López-Baralt, *Para decir al Otro*. Se trata de que la literatura hispanoamericana del siglo XX reescribe, entre otros aspectos, las estructuras y los discursos fundacionales de las crónicas de Indias y de los mitos indígenas. En ese sentido, la literatura se acerca a la antropología. Y resulta curiosa la metamorfosis, pues sucede, también, a la inversa, en textos que comienzan siendo antropológicos, como *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, y que a la larga se convierten en literatura gracias al constante trabajo de la imagen y del lenguaje.

López-Baralt plantea que el gesto fundacional de la literatura hispanoamericana es la traducción de culturas y que ese gesto se convierte en una tradición que se infiltrará en la literatura posterior hasta el siglo XX. En la introducción, se plantea la tradición del viaje a la semilla desde el texto de Fray Ramón Pané, *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (1495), —el primer tratado etnográfico sobre América y el primer documento que recoge el diálogo inicial entre el Nuevo y el Viejo Mundo— y la descripción del mundo taíno, que López-Baralt estudia en el capítulo cuarto, pasando por los esfuerzos de la novela indianista por reescribir el pasado aborigen y por los intentos de la poesía gauchesca de establecer la autoctonía criolla, la literatura hispanoamericana, ya en el siglo XX, retoma su vocación antropológica: “[...] en el siglo que acaba de terminar tanto la vanguardia y la posvanguardia poéticas como las narrativas indigenistas y de lo real maravilloso inciden en el viaje a la semilla que nos devuelve al gesto originario de consignar la tradición oral de culturas no europeas” (20).

En el primer capítulo, “La literatura como antropología”, se debate acerca del carácter fundacional de obras sobre América en cuanto a la etnografía, y se propone a Fray Ramón Pané como el primer etnógrafo. Su texto, destinado a Cristóbal Colón, es el primero en “literaturizar” el Nuevo Mundo, y en esto López-Baralt sigue las propuestas de José Juan Arrom. También se destaca el surgimiento de la “visión de los vencidos” —término que propone Miguel León-Portilla— a partir de los primeros cronistas indios o mestizos. En esos textos asistimos a testimonios de primera mano, a un conocimiento cabal de la cultura y de la lengua del mundo amerindio. Papel crucial en esta empresa

la toman los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega, aunque López-Baralt entrevé las tretas del discurso del Inca como una voz disidente bajo la falsa humildad, y caracteriza el suyo, siguiendo al cubano José Lezama Lima, como “arte de contraconquista”.

López-Baralt comparte con Roberto González Echevarría y con Amy Fass Emery la preocupación por el diálogo entre antropología y literatura. No obstante, pretende ampliar la óptica hacia los momentos iniciales de la conquista y de la colonia, y extender su análisis, también, a una serie de obras poéticas y de textos, sobre todo puertorriqueños, lo cual hace del libro un documento imprescindible para el estudio del desarrollo de la poesía boricua. Además, en la creación de un “nuevo mundo”, de un lenguaje “edénico” y “adánico”, que culminará siendo el lenguaje del neobarroco, de lo real maravilloso y del realismo mágico, López-Baralt examina las propuestas de Aníbal González Pérez acerca de tres momentos de reescritura del viaje a la semilla. El primer período que cubre casi todo el siglo XIX abarca obras como *Xicoténcatl* (1826), del mexicano Salvador García Bahamonte, *Guatimozín* (1846), de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Enrriquillo* (1882), del dominicano Manuel de Jesús Galván, y las estampas de Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas* (1872-1891). El logro de López-Baralt, más allá de estos planteamientos, es su mágico viaje de la época primigenia a la literatura contemporánea, cuando bautiza ese anhelo, siguiendo la obra de Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, como una visión nostálgica por “la arcadia colonial”.

El segundo período comienza a partir de 1898 con el mundonovismo y termina hacia la década de los cincuenta del siglo XX. (A estos escritos podría añadirse el corpus de obras dramáticas que se dio a la tarea de rescatar historia y tradiciones del mundo americano del pasado, como puede notarse en las piezas de José María Heredia, y también podría verse en el poema de Manuel A. Alonso titulado “El salvaje”, incluido en el *Aguinaldo Puertorriqueño*.) Si en el primer momento la valoración de la colonia pugnaba con una visión denigrante y medievalizadora, ahora se observa como el ambiente fundador del mundo que José Martí llamara en 1891 Nuestra América. En ese momento se incluyen obras poéticas como *Alma América* (1906), del peruano José Santos Chocano, el *Canto general* (1950), del insigne poeta chileno Pablo Neruda, *Piedra de sol* (1957), del mexicano Octavio Paz, y la poesía del puertorriqueño Juan Antonio Corretjer, entre las que se debe destacar *Alabanza en la torre de Ciales* (1953). La narrativa es en este momento más escasa que la ensayística (y entre ellos se podrían incluir, también, algunos de los cuentos de Julio Cortázar como, por ejemplo, “La noche boca arriba”). López-Baralt añade, también, a Sebastián Salazar Bondy con *Lima la horrible* (1964) y al puertorriqueño Antonio S. Pedreira con *Insularismo* (1934). El tercer momento se plantea hacia la década de los setenta y está atravesado de humor, alegoría y parodia. Quizás sea éste el momento más prolífico para la novelística hispanoamericana en ese viaje a la semilla: Alejo Carpentier, Antonio Benítez Rojo, Arturo Uslar

Pietri, Miguel Otero Silva, Abel Posse, Juan José Saer, Augusto Roa Bastos, Edgardo Rodríguez Juliá, Eduardo Galeano y, en la poesía, Ernesto Cardenal.

En estas páginas de López-Baralt hay, por otra parte, una tendencia al análisis de los textos, a su goce, al *plaisir du texte*, para decirlo con Roland Barthes, y, sobre todo, al intento de encontrar en ellos la Belleza. En ese sentido, está todavía aferrada a la modernidad: “Sin ella [sin la belleza] no hay literatura; y tampoco valdría la pena estudiarla. El comentario textual minucioso es una forma de celebración regocijada de la porfiada persistencia de la palabra” (22). Y esa búsqueda de la belleza, lleva a López-Baralt a escribir una prosa atravesada de poesía, sin ella sospecharlo quizás. Hay en sus palabras una solapada tendencia a la aliteración. Doy como ejemplo el siguiente fragmento, en el cual la reiteración de la “s” es una elocuente solicitud de silencio: “lo recorre con una sucesión de hermosísimas asociaciones olfativas” (61). En ese sentido, “decir al Otro” es decirse a uno mismo, en voz baja, como se especifica en el capítulo tercero en relación con la obra de Lévi-Strauss. Y este evocar al otro para decirse a sí mismo resulta patente en el discurso más encumbrado de la poesía hispanoamericana en esa recuperación del viaje a la semilla, la mano que se hunde “en lo más genital de lo terrestre”, que el “viajero inmóvil”, Pablo Neruda, destacó en el poema extenso “Alturas de Macchu Picchu” del *Canto general*, que se estudia en el capítulo octavo.

Si bien es cierto que muchos de los textos que se analizan en este libro formaban parte de libros anteriores, vale la pena destacar que se incluyen otros de gran valor, sobre todo en lo referente a la poesía, como es el estudio de la poesía de Corretjer, cuya obra no se ha estudiado con el detenimiento que merece, el análisis de *Piedra de sol* y los ensayos de Octavio Paz, y la relación de *Tuntún de pasa y grifería*, de Palés Matos, con la poesía simbolista y, a la vez, con la tradición africana. Por otra parte, son valiosos sus planteamientos acerca de *Cien años de soledad*, de García Márquez, y la búsqueda del tiempo cíclico y mítico como una forma de esperanza ante la caducidad de la vida, relacionándola con las propuestas de Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Vladimir Propp y Marcel Proust. Otros aportes de este libro son el estudio de la reescritura que Eduardo Galeano desarrolla de textos de Garcilaso, Guamán Poma y Sor Juana Inés de la Cruz; y el ensayo que me parece más significativo: el análisis de la obra de Manuel Scorza en relación con el tiempo cíclico.

Mercedes López-Baralt vuelve a decir al otro para decirse a sí misma y al amor que destila su prosa cuando de celebrar la literatura hispanoamericana se trata. Sus grandes amores (José María Arguedas, Guamán Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Manuel Scorza, Juan Antonio Corretjer y Luis Palés Matos —de quien se incluye en dos apéndices una serie de poesías—) vuelven a brillar en este libro erudito, bien documentado y, sobre todo, con una claridad encomiable, como debe ser la crítica y el análisis de textos, sin olvidar el acercamiento comparativo y hasta la teoría literaria que bien se unen a la biografía y a la historiografía de la literatura

latinoamericana desde el siglo XX hasta los orígenes en este reiterado viaje a la semilla.

*Miguel Ángel Náter*  
*Recinto de Río Piedras*  
*Universidad de Puerto Rico*

**José Mejía (editor). *Los centroamericanos (antología de cuentos)*, Guatemala, Alfaguara, 2002.**

La poesía lírica y el cuento han sido los dos géneros cultivados con más intensidad y mayor éxito en Centroamérica. La región ha dado excelentes cuentistas que han obtenido reconocimiento internacional, como Rubén Darío, Rafael Arévalo Martínez, Salarrué (Salvador Salazar Arrué), Miguel Ángel Asturias, y, más recientemente, Augusto Monterroso, Sergio Ramírez y Rodrigo Rey Rosa. Además, por cada uno de los muy conocidos podemos mencionar cuatro o cinco que también han escrito cuentos de primer orden, pero que apenas se conocen fuera de sus fronteras nacionales por razones editoriales que nada tienen que ver con la calidad de sus relatos.

Existen ya muy buenas antologías del cuento centroamericano. Sobresalen la muy abarcadora de Sergio Ramírez publicada en la década del setenta (*Antología del cuento centroamericano*, San José, EDUCA, 1973), así como algunas más recientes, como la de Manuel Salinas Paguada (*Narrativa contemporánea de la América Central*, Tegucigalpa, Multigráficos Flores, 2004) y la de Werner Mackenbach (*Cicatrices, un retrato del cuento centroamericano*, Managua, Anamá Ediciones, 2004). Existe, incluso, una excelente antología de cuentos centroamericanos traducidos al inglés editada por Enrique Jaramillo Levi y Leland H. Chambers (*Contemporary Short Stories from Central America*, Austin, University of Texas Press, 1994). No obstante, ninguna de las publicadas en español ha sido apoyada por alguna de las grandes editoriales de amplia difusión internacional. De ahí la importancia de esta selección del guatemalteco José Mejía publicada por la editorial Alfaguara. Se trata de una gran oportunidad de dar a conocer lo mejor de la narrativa breve en Centroamérica a través de todo el mundo hispanico.

El libro incluye un breve prólogo, donde el autor más bien reflexiona sobre la unidad y la diversidad de la literatura en Centroamérica, así como sobre las dificultades que supone la preparación de esta antología. Veinte autores están representados: cuatro de Guatemala (Francisco Méndez, Augusto Monterroso, Luis de León y Maurice Echevarría), dos de Honduras (Jorge Medina García y Roberto Castillo), cuatro de El Salvador (Alfonso Kijadurías, Horacio Castellanos Moya, Jacinta Escudos y Claudia Hernández), tres de Nicaragua (José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos y Sergio Ramírez), cuatro de Costa Rica (Carlos Cortés, José Ricardo Chaves, Rodrigo Soto y Uriel Quesada) y tres de Panamá (Ramón H. Jurado, Carlos Francisco Changmarín y Ernesto Endara). De cada uno se ha seleccionado un solo cuento, con la excepción de Monterroso de quien se incluyen tres de sus originalísimas fábulas. En cada caso aparecen breves comentarios del antólogo sobre los relatos seleccionados y algunos datos biográficos sobre cada autor. Vale señalar que en estas notas hay algunas

inconsistencias y errores. De algunos autores, por ejemplo, se nos da el año de nacimiento y de otros no. Sobre Ramón H. Jurado se nos dice que “publicó un solo libro: *Un tiempo y todos los tiempos*” (p. 53), cuando también es autor de dos conocidas novelas: *San Cristóbal* (1947) y *Desertores* (1958). Tal vez sea autor de un solo libro *de cuentos* y faltó esa frase.

Por su fecha de nacimiento, el primero es José Coronel Urtecho, nacido en 1906, líder del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua y autor de apenas dos cuentos, uno de los cuales, “El mundo es malo”, se incluye. El más joven es, aparentemente, el costarricense Uriel Quesada, de quien no se nos dan datos biográficos y cuyos cuentos parecen estar mayormente inéditos. El que se incluye, “Batallas lunares”, evidencia, sin embargo, que es un escritor con muy buen dominio del oficio y del género. Antes de él, aparece “Color de otoño” de la cuentista salvadoreña Claudia Hernández, quien, aunque el antólogo no incluye el dato, sabemos que nació en 1975. Las diferencias cronológicas son, pues, muy grandes. Joaquín Pasos, poeta nicaragüense, autor de un solo y excepcional relato, “El ángel pobre”, murió en 1947, cuando la mayor parte de los autores incluidos aún no habían nacido. Predominan, indudablemente, los autores vivos y más cercanos en el tiempo. De los veinte incluidos sólo seis han fallecido.

En realidad, los criterios de selección de los cuentos no tienen que ver principalmente con la cronología, la nacionalidad o la representatividad. El antólogo nos confiesa que son sólo dos los criterios que utilizó: la calidad y la vigencia. “La intención inicial”, nos dice, “fue reunir un conjunto de obras extraordinarias, entresacadas de la producción cuentística de los seis países del istmo, durante más o menos media centuria, aunque con una preferencia por lo reciente y actual” (pp. 13-14). Más adelante añade que su preocupación ha sido “recoger lo vivo” (p. 14). Así, por ejemplo, “el problema con las obras del pasado consistía más bien en qué desechar, mientras el presente (el pasado inmediato, mejor) conllevaba, descontando algunos casos inexorables (Castellanos Moya, Sergio Ramírez), la dificultad opuesta: qué incluir” (p. 15).

Todo antólogo tiene, por supuesto, el derecho a establecer sus propios criterios de selección y, en este caso, Mejía tiene, incluso, la cortesía de explicarlos. No obstante, uno de los problemas inevitables de utilizar únicamente los criterios de calidad y vigencia es que dependen casi totalmente de la apreciación y el gusto individual y convierten el libro en una antología muy personal. Es evidente, por ejemplo, la preferencia de Mejía por los relatos de carácter fantástico, por la metaficción y la temática psicológico-existencial, así como por las técnicas de carácter experimental y el lenguaje lírico. Los cuentos de contenido social y político, que pueden ser también literariamente extraordinarios, son muy escasos en esta selección, aunque muy abundantes en Centroamérica. Un buen ejemplo es el cuento que sí se incluye del guatemalteco Luis Lión: “El simio”. También se observa que los comentarios previos a cada selección, generalmente muy atinados, privilegian aspectos formales, estrategias narrativas

y rasgos estilísticos, muy por encima del asunto o la temática de los cuentos.

En términos generales, Mejía logra su propósito principal de presentarnos excelentes cuentos. Algunos de ellos son muy conocidos por los centroamericanos, como "El clanero" del guatemalteco Francisco Méndez y "El ángel pobre" de Joaquín Pasos, que, dicho sea de paso, son relatos muy centroamericanos por su asunto y muy universales por sus planteamientos. Otros son revelaciones, aún para los conocedores de la literatura de la región, como "Ascensor" del guatemalteco Maurice Echeverría, con su escritura "alerta, inventiva, nerviosa" que "recrea lo grotesco suburbano" con un "lenguaje humorístico y surrealista" (p. 331); o "Elvira" del costarricense José Ricardo Chaves, variante sorpresiva del tema de la soledad; o "La renuncia" del panameño Ernesto Endara, donde se combinan exitosamente dos tiempos y dos textos en los cuales el protagonista narrador se desdobra y se contempla, al mismo tiempo que se incorpora en el relato el mundo de la marinería mercante del Caribe y el Golfo de México.

Otros relatos, sin embargo, resultan confusos por su técnica y su estilo o muy imprecisos como para producir ese fuerte impacto inmediato que producen las obras maestras del género. Así, por ejemplo, sucede con "La tinta del olvido" del hondureño Roberto Castillo, interesante incursión en la ciencia ficción, especie de cuento-ensayo sobre la escritura que necesitaría la claridad lingüística y conceptual de un Borges para lograrse a plenitud. Hubiera sido preferible incluir "Anita la cazadora de insectos", cuento fascinante y plenamente logrado del mismo autor. Por otro lado, la falta de concreción y cierta rigidez del estilo perjudican el relato del panameño Ramón H. Jurado "Herenia, la lejana". El impacto de la violencia, el erotismo y lo grotesco, se logran plenamente en "Solitos en todo el universo" del salvadoreño Horacio Castellanos Moya; pero no tanto en "Los funerales del verano" del costarricense Carlos Cortés, cuento extraño y truculento, difícil de entender por su barroquismo lingüístico.

En general el saldo de la antología es positivo, aunque hay algunas ausencias difíciles de explicar. Faltan relatos de los grandes maestros como Asturias, a quien Mejía descarta por falta de vigencia; Salarrué, autor de deslumbrantes cuentos fantásticos; y Monteforte Toledo, con su profunda penetración en el mundo indígena. También echamos de menos cuentos de otros excelentes narradores como Julio Escoto, Álvaro Menén Desleal, Dante Liano, Carmen Naranjo y Dimas Lidio Pitty, para mencionar sólo algunos; y entre los más recientes, Roberto Quesada y Rodrigo Rey Rosa.

Dos casos curiosos son los de Augusto Monterroso y Sergio Ramírez, las dos figuras más conocidas que Mejía incluye y que, ciertamente merecen figurar en cualquier antología del cuento centroamericano o hispanoamericano. En el caso de Monterroso, sólo se incluyen tres de sus ingeniosas fábulas; pero ninguno de sus estupendos cuentos, como "Mr. Taylor", "Obras completas" o "Primera dama". De Ramírez aparece "Vallejo", sin duda una de sus mejores narraciones, pero se trata más de una novela corta que de un cuento, lo que

parece obligar al antólogo a no reproducirlo completo. ¿Por qué entonces no incluir alguno de sus mejores cuentos, como “El centerfielder”, “Nicaragua es blanca” o “La herencia del bohemio”?

En fin, el antólogo tiene el derecho, como hemos dicho antes, a su selección, y si el criterio es, como en este caso, el gusto personal, cada cual tendrá su propia antología. Tal vez esta gran oportunidad de difundir ampliamente el cuento centroamericano pudo haberse aprovechado mejor. De todos modos, Mejía ha escogido, en términos generales, muy buenos textos y ha demostrado con esta selección la existencia en Centroamérica de una cuentística de primer orden que merece ser más y mejor conocida.

*Ramón Luis Acevedo Marrero  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras*