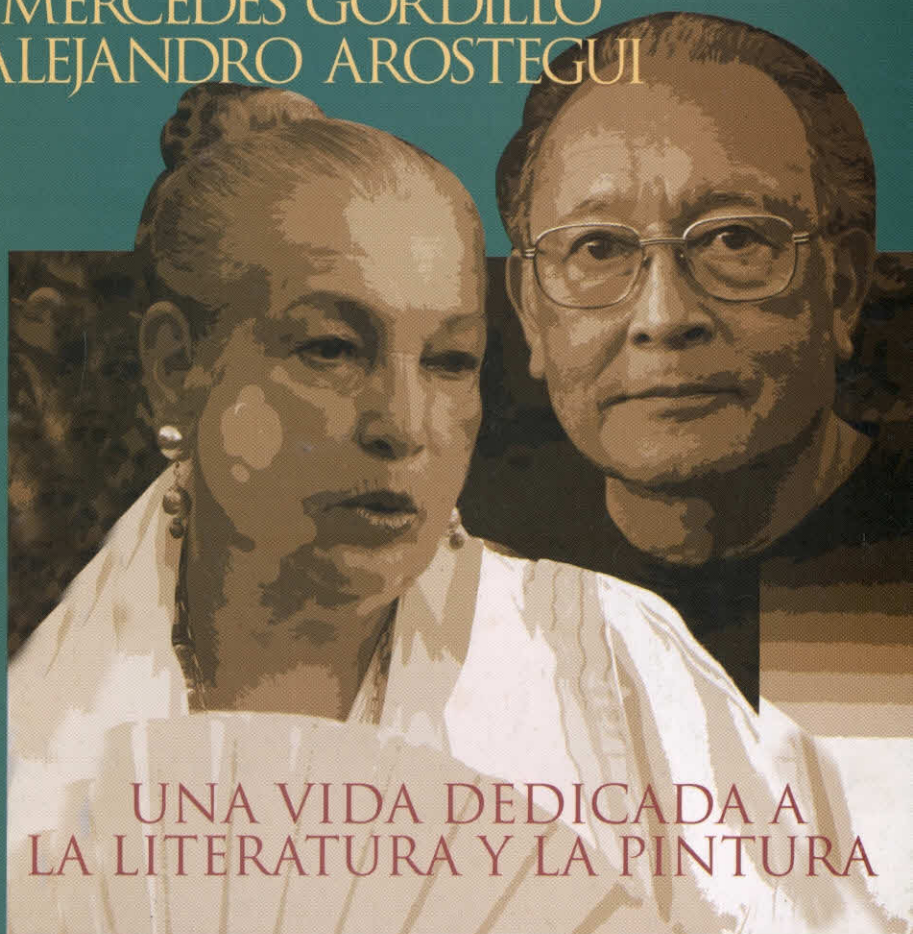


COLECCION PRESIDENCIAL
ENRIQUE BOLAÑOS GEYER

MERCEDES GORDILLO
ALEJANDRO AROSTEGUI



UNA VIDA DEDICADA A
LA LITERATURA Y LA PINTURA

SERIE CUADERNILLOS

3

HOMENAJE
RAQUEL TIBOL
FEDERICO ALVAREZ
ALVARO URTECHO

Colección Presidencial

Enrique Bolaños Geyer

Director de la Colección: Ariel Montoya
Ilustración y Diseño: Peter Vivas
Imprenta: Imprenta Comercial La Prensa

Esta publicación fue editada en
Managua, Nicaragua, el 14 de Marzo del 2006

con motivo de la imposición de la
Orden Rubén Darío, en Grado de Gran Oficial, por el Presidente de la República
Enrique Bolaños Geyer, al matrimonio compuesto por el pintor
Alejandro Aróstegui y la escritora Mercedes Gordillo.

La Orden Rubén Darío

Mercedes Gordillo

Este relato no es otro de mis cuentos literarios, se trata más bien de explicar brevemente mi amor a la cultura nicaragüense.

El arte se puede describir como la expresión mas sensible de la creación humana, o sea, lo mejor, lo mas bello y profundo creado por esos hombres y mujeres llamados artistas. Siempre me he acercado a este tema con todo respeto, admiración, incluso pasión, considerando que no hay nada mejor en el mundo que la ética y la estética, especialmente la de nuestro país. He tratado de ser exigente en cuanto a la selección, difusión y acontecer de la cultura nicaragüense, porque todos sabemos que la mediocridad y los malos hábitos generalmente conducen a la nada.

Considero que lo más importante para permanecer y construir historia es presentar el mejor reflejo de nuestro país, la cultura es su mejor espejo. Dentro de mis posibilidades he aprendido a valorar y distinguir entre el horror y la belleza de nuestro paisaje físico y humano, tratando de no perder valores adquiridos, a distinguir lo bueno, lo malo y lo mediocre.

En 1974 abrí una galería de arte, a la que puse el nombre de Tagüe, palabra nahuatl, que describe un maravilloso color (de barro rojizo) utilizado por nuestros antepasados indígenas en los dibujos de sus cerámicas.

Managua había sufrido el terremoto devastador de 1972, que cortó en un instante nuestras raíces más profundas. Los capitalinos padecemos cambios radicales en la vida cotidiana, de pronto todo se había convertido en escombros. La Galería Tagüe vino a llenar un espacio para los artistas. Al correr del tiempo esto ha pasado a convertirse en memorias lejanas, que ahora revivimos.

Los mejores artistas del país formaron parte del Grupo y Galería Tagüe. A la cabeza el reconocido y prestigioso

Grupo Praxis que había realizado un giro sorprendente en la pintura nicaragüense, renovando las obras pintorescas anteriores y conduciendo la nueva pintura hacia la modernidad. El resultado fueron obras matéricas de gran contenido social y monocromía, cito como ejemplo un lago acerado, real, no imaginario ni pintado en azules turísticos. De allí mi profundo entusiasmo por la mejor pintura del país. En Tagüe se presentaban también jóvenes con nuevos valores plásticos, obras primitivas, lectura de poemas, esculturas, artesanías. De hecho Tagüe fue una continuación de la escuela de Rodrigo Peñalba y la Galería Praxis, dos momentos importantes para el arte nicaragüense, de acuerdo a conocidos críticos de arte nacionales y extranjeros. La pintura llegó a convertirse en la mejor, en creatividad y calidad, del área centroamericana. Se llevaron exposiciones al extranjero, un seminario impartido por la prestigiosa crítica de arte colombiana Marta Traba, permitió un mayor conocimiento de la pintura latinoamericana. Homenaje al Guegüense (pintura y dibujo, primero en su género aquí), donde participaron pintores destacados del país. Concurso de artesanía nacional. Una verdadera promoción de amor a la cultura nicaragüense.

La Galería Tagüe cerró sus puertas en 1978, debido a la guerra civil que sosteníamos para liberarnos de la dictadura de los Somoza. Porque nada tenía sentido ante la muerte de tantos hermanos.

Entre otras actividades he sido diplomática, Consejera Cultural de la Embajada de Nicaragua en México a principio de los años 80, donde pude presentar la muestra nicaragüense de pintura más amplia y selecta en el Museo Carrillo Gil. En el Teatro de Bellas Artes del Distrito Federal, a teatro lleno, se dieron a conocer nuestros bailes folklóricos. En el Teatro de la Ciudad, cantaron Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, entre otras actividades.

Sin compartir ideologías con el gobierno de la década del 80, mi esposo y yo renunciábamos a cargos burocráticos

gubernamentales y salimos hacia Costa Rica a vivir un exilio voluntario, con nuestro hijo José Alejandro Aróstegui Gordillo, entonces de cinco años. Allí nos sentimos libres de falsas acusaciones y opresiones políticas. Anhelábamos la libertad en todas sus manifestaciones. Sin olvidarnos nunca de la importancia de la cultura.

Durante el exilio, tampoco pude hacer a un lado el amor por mi país, me invadía la nostalgia, la terrible cavanga producida por historias, paisajes, sufrimientos y alegrías. Recuerdo que el día de mi boda con Alejandro Aróstegui no quise adornar la ceremonia con flores importadas, las quería nicaragüenses, fui a cortar sacuanjoches, luego sembré estacas en mi patio, donde ahora son árboles frondosos. Y en Costa Rica me hice escritora, como resultado de la añoranza, narré historias de mi gente, memorias familiares, convertidas en ficciones en forma de cuentos cortos.

A nuestro regreso a Nicaragua en 1990, escribí trece relatos sobre Managua y sus habitantes, los titulé El cometa del fin del mundo y otros cuentos, por los cuales obtuve unánimemente en un concurso del Instituto Nicaragüense de Cultura (porque nadie sabía que yo escribía): Premio Nacional Rubén Darío, 1993, lo interpreté como premio de amor a mi ciudad destruida.

Pero no estoy aquí para hablar solamente de éxitos obtenidos, tampoco de muchos padecimientos sufridos.

Sin embargo debo mencionar con profunda satisfacción, que los más bellos momentos de mi larga vida han sido:

- Tener una madre longeva, Doña Mercedes de Gordillo quien fue padre y madre para mí.

- Haber conocido personalmente a Sor Maria Romero.

- Mi boda con Alejandro Aróstegui, mi afamado esposo, el hombre mas bueno que he conocido.

- Haber sido madre a los 41 años, tener a nuestro hijo único José Alejandro Aróstegui Gordillo, ahora estudiante de cine.

- Coordinar una esplendida exposición Iberoamerica

Pinta, con 35,153 asistentes, record nunca alcanzado en Nicaragua.

- Recibir el don de la escritura, la facilidad de palabra, un carácter iracundo indefectible para luchar con la verdad en la mano, sin creer que poseo la verdad absoluta. He publicado seis títulos

- Ser autora del libro Sor Maria Romero y los nicaragüenses, que ha alcanzado tres ediciones en corto tiempo.

- Reconstruir junto al Capitulo Managua de la A.S.M.R. su casa natal en Granada, ahora convertida en santuario de nuestra Beata y futura Santa.

- Difundir y promover su legado de amor, su espléndida obra para los pobres con dinero del rico, porque como ella decía: “los ricos también sufren, hay que ayudarlos a ellos también, para que den dinerito y mejorar la situación de los pobres”. Del Rico al Pobre, escribí un día. Gracias Señor Jesucristo por darme esta oportunidad.

- Agradecer profundamente al Ing. Enrique Bolaños, Presidente de la Republica de Nicaragua, esta condecoración, que me honra, además junto a Alejandro Arostegui. Don Enrique, es el primer presidente nicaragüense que conozco en abierta lucha contra los malos hábitos: la corrupción, la pobreza y descomposición política y social. Por preparar las condiciones hacia un mejor futuro: moderno, “audaz y cosmopolita” para nuestro país. Y finalmente a Don Rubén Darío por prestarnos su honroso nombre para esta condecoración. Ing. Enrique Bolaños, Dona Lila T. Gracias, por todo, sobre todo por su permanente tenacidad.

Discurso de Alejandro Aróstegui al recibir la Orden Rubén Darío

Quiero dar gracias a Dios por haberme concedido unos padres que creyeron en mi vocación de artista y me permitieron estudiar por largos años (cuatro en EUA y cinco en Europa), una carrera de tanta incertidumbre y de escasas posibilidades de éxito económico. Sé que les costó mucho trabajo y sacrificio.

Agradezco también al gobierno del Dr. René Schick Gutiérrez, por haberme concedido una beca que ayudó a costear mis estudios en Europa.

Mi reconocimiento a los maestros que me precedieron: Rodrigo Peñalba, que desde su cátedra supo transmitir su amor y entusiasmo por el buen arte y la pintura en particular; Armando Morales, por darle a Nicaragua tantos triunfos con la magnitud de su obra y el estímulo que ha significado para todos los pintores nicaragüenses. A mi maestro de pintura Andrew Sanders de la Ringling Shool of Art de Sarasota, Florida, por haberme inculcado los conceptos de honestidad, sinceridad y consistencia en el arte. A los historiadores, literarios y críticos de arte: Jorge Eduardo Arellano, Dolores Torres y Julio Valle-Castillo, por haberme reconocido méritos suficientes otorgándome un espacio preponderante en sus escritos.

Al gran poeta de los nicaragüenses Pablo Antonio Cuadra (q.e.p.d), que logró conmoverme profundamente con su comentario crítico-poético para el catálogo de mi exhibición personal en la Galería de Arte Contemporáneo de San José, Costa Rica, en los años de auto exilio.

En 1959, llegué a París procedente de Florencia, Italia, después de dos años de estudio en la Academia San Marco, tenía que pasar un examen de admisión para poder ingresar en la Escuela de Bellas Artes y obtener mi estatus de estudiante: única manera de asegurarme la alimentación en los restaurantes universitarios y obtener otras ventajas.

La escuela de París estaba dando sus últimas batallas antes de perder definitivamente su hegemonía ante las dinámicas escuelas de Nueva York y la del Pacífico en Estados Unidos. Basta mencionar tres nombres: DeKooning, Rothco y Pollock, o sea, el Expresionismo Abstracto violento, la abstracción total en vibrantes campos de color y la “Pintura de Acción”, aprovechando movimientos gestuales de resultados imprevistos, aunque controlados, introduciéndonos a una estética de lo micro y lo macro, resultado de una técnica nunca antes usada.

Pero Europa seguía siendo “La cuna del Arte Occidental” y París “La ciudad luz”, y sus museos y galerías seguían exhibiendo lo mejor del arte universal, dentro de un ambiente cultural total que incluía la música, la danza, el teatro y la literatura, el cine y la poesía; todo dentro de la atmósfera del existencialismo de Sartre y Camus, el teatro de lo absurdo de Ionesco y Beckett, la alienación y el inconformismo en el cine italiano de Fellini, Antonioni y Visconti, el surrealismo irreverente de Buñuel prohibido en la España franquista y el pujante cine de la “Nueva Ola” de Godard, Resnais, Trouffeuau, Male etc.

Se vivía en un estado de excitación cultural y libertad que todo lo cuestionaba, rechazaba o adoptaba. Parecía que con sólo respirar el aire de París la sensibilidad se expandía y el mundo ya no era igual.

La pintura moderna y contemporánea a partir del impresionismo se plantea más problemas estéticos y científicos que la mera reproducción realista o naturalista del hombre y su contorno. Ya el hombre no es el centro del universo del mundo renacentista y la fotografía y el cine vienen a darle el golpe de gracia que libera la pintura de sus ataduras al mensaje reconocible, tradicional y ejecución académica. La pintura hace su introspección y se objetiva: es un espacio dimensional en el que el artista puede recurrir a cualquier medio o técnica (aun creándola) para expresar lo que quiera, dirigiéndose más a la sensibilidad, la intuición e

instinto que a la razón o intelecto, creando y desarrollando una nueva estética a partir del uso de elementos que tienen su propia carga de realidad y dramatismo. Esto no significa que cualquiera pueda hacer lo que quiera con lo que quiera. No hay formula general y es el mismo artista que tiene que convencer con su convicción y constancia; y es la crítica conocedora y autorizada la que debe distinguir entre plagio y creación, entre aporte y repetición, sin hacer alusiones subliminales para halagar al artista o confundir al lector, o para poner en evidencia la propia erudición.

Para mí la pintura es el arte de saber ver, sólo el que sabe ver bien descubre y encuentra. Todos los estudios académicos están dirigidos a ejercitar el ojo: la mano es su instrumento.

De todo lo visto en París es la pintura de Jean Doubuffet la que más me impresionó. Un artista francés desprendiéndose de todo el peso de la cultura occidental de siglos, haciendo pintura como si fuera el primero en hacerlo con ingenuidad y candor de un niño, un loco o un salvaje primitivo inventando su propia manera de hacerlo, como si nadie antes que él lo hubiera intentado: desde alas de mariposa, hojas de repollo secas, arenas, asfalto, piedra, papeles metálicos, etc. etc. Superficies densas, orgánicas, telúricas, con la riqueza y frescura de lo primigenio. Desconcertante como lo que se ve por primera vez, sin ninguna referencia próxima.

En 1959, en el Museo de Artes Decorativas del Trocadero, vi una exhibición de "13 pintores Españoles", que me causó una tremenda impresión, casi traumática. Allí conocí por primera vez la obra de Millares, Tapiés, Saura, Canogar, Lucio Muñoz, Cuixart, entre otros. Era una muestra profundamente matérica, inconformista, informalista de pintores antifranquistas, que no escatimaron recursos y materiales, para patentizar en grandes formatos, la violencia de su denuncia.

A principio de 1963 regresé a Nicaragua después de cinco años de estudio en Europa y ese mismo año, el maestro de la pintura moderna nicaragüense y entonces director de la

Escuela Nacional de Bellas Artes, Don Rodrigo Peñalba, fue favorablemente impresionado con mi obra experimental de estudiante invitándome a lo que fue mi primera exhibición personal en los salones de la Escuela.

Cincuenta y cinco pinturas hechas en Europa de diferentes formatos, estilos y técnicas, desde un expresionismo social hasta pintura abstracta, desde acuarelas y oleos hasta mis primeras pinturas texturales y matéricas. Todavía no estaba definido lo que sería mi expresión plástica personal en que coincidieran contenido y forma, ese estilo reconocible que ahora llaman “lenguaje codificado”.

Regresé a Nicaragua dispuesto a compartir y propagar estos nuevos conceptos de la pintura contemporánea de vanguardia. Con el intelectual Amaru Barahona a quien conocí en Europa y César Izquierdo, pintor guatemalteco, egresado de la Escuela de Bellas Artes, con estudios en México, formamos el primer núcleo responsable de la creación de Praxis.

Después de muchas reuniones y discusiones en torno a la pintura nicaragüense, llegamos a las siguientes conclusiones: que habían pintores en Bellas Artes que poseían talento, originalidad y madurez individual, pero que había que ayudarlos a cortar el cordón umbilical que los unía a la Escuela, para que pudieran a través de una toma de conciencia de su realidad, encontrar y producir un arte auténticamente nicaragüense. Que debíamos tener nuestro propio centro de reunión y difusión (galería), para proceder con entera libertad, a exhibir solamente lo que nosotros, de común acuerdo, considerábamos buen arte, sin ninguna consideración comercial; librándonos en lo posible, de la preponderancia que de una manera y otra, ejercían los literatos y poetas nicaragüenses sobre la pintura.

La Escuela Nacional de Bellas Artes dirigida por el Maestro Rodrigo Peñalba, cumplía una magnífica labor docente y contaba con un grupo de pintores destacados de gran iniciativa y estilo personal con los que fue fácil

compartir nuestras inquietudes: Arnoldo Guillén, Genaro Lugo, Leoncio Sáenz, Orlando Sobalvarro, Luis Urbina y Leonel Vanegas (los dos últimos ya fallecidos). En esta primera etapa del Grupo Praxis también formaba parte la poeta Michelle Najlis, que le daba al grupo un aire de frescura y valentía. El poeta Fernando Gordillo, aunque oficialmente no pertenecía al Grupo, era un entusiasmado asesor que comprendió perfectamente su importancia y trascendencia y era nuestro enlace con el Grupo y Revista Ventana de la UNAN, León.

En la segunda etapa del Grupo Praxis (1971–72) se integra el joven pintor Róger Pérez de la Rocha y el poeta Francisco de Asís Fernández. También el excelente dibujante Carlos Montenegro, siempre fue nuestro invitado especial y se mantuvo próximo al Grupo. En esta segunda etapa se publicaron dos números de la Revista Praxis de mucha resonancia a nivel centroamericano y contó con la ayuda del entonces rector de la UNAN, el Dr. Carlos Tunnerman.

El 5 de abril de 1979, es una de las fechas más importantes de mi vida; ese día contraje matrimonio con Mercedes Gordillo, desde entonces somos el uno para el otro: apoyándonos, luchando, defendiéndonos, no puedo imaginarme otra vida que no fuera a su lado y de nuestro único hijo José Alejandro.

Lo más importante: quiero agradecer profundamente este reconocimiento que se me otorga y que recibo con gran satisfacción y orgullo, convencido que se me da en consideración a méritos, por modestos que sean, acumulados a lo largo de mi carrera de artista–pintor, que es igual a decir mi vida eterna. Mi agradecimiento al Presidente Bolaños, por comprender la dimensión de los nuevos tiempos.

Lo digo así, sin falsa modestia, orgulloso, porque sé que no han mediado en esta distinción ni motivos políticos o ideológicos, ni amistad o familiaridad, ni adulación, ni servilismo, ni intrigas, ni ningún otro recurso tan usual en todos los ámbitos en esta sociedad.

**Presidente Enrique Bolaños, me siento doblemente feliz:
recibir distinción tan importante y que haya sido su gobierno
el que me la otorgue. Muchas gracias.**

Alejandro Aróstegui

Una perfecta desconocida: a propósito de la narrativa de Mercedes Gordillo

Federico Álvarez*

Después de leer los primeros tres o cuatro cuentos de este libro uno empieza a sentir algo que el final de su lectura confirma: todos ellos transmiten un tono común de tiempo, de espacio y de manera, virtudes de un estilo que el lector acaba distinguiendo y valorando; es decir, gozando. No es que se le vean los andamios, como alguien dijo de Valle-Inclán; lo que se trasparenta es la voz peculiar de quien cuenta algo auténticamente sabido y sentido; unas veces con nostalgia en la que se adivina la memoria inventada, otras con humor (en los mejores casos, con ironía) amable y compartible, siempre de manera directa, tersa y fluida. La autora æporque se adivina en seguida que se trata de una mujeræ, pertenece a la familia de esas escritoras de nuestra América que volcaron en sus narraciones, con elegancia y buen gusto, modos de recordar que uno emparenta poco a poco con los propios. Rememoración de un estilo de vida hecho de espacios y de objetos que sugieren una comunidad entrañable ligada a la conciencia de lo siempre propio y de la historia común. Sin sentimentalismos, con esa distancia irónica que condena y salva. Me refiero, por ejemplo, a aquella inteligentísima y dulcísima “señorita” que escribió porque se fastidiaba”, María Teresa de la Parra, o a la “cubanita que nació con el siglo”, Renéé Méndez Capote (Renecita), igualmente inolvidable. Esta familia de escritoras criticaron y salvaron esos preciosos valores criollos (en el viejo sentido de la palabra: criados y crecidos en las tierras americanas ya conscientes de sí mismas) en medio de los vendavales de su historia. Y convirtieron sus vivencias, acaso sin saberlo, precisamente en sustancia histórica. Todas ellas acompañaron, en sus tiempos, los destinos más avanzados de sus países, y sus

versiones literarias ayudaron a cristalizar una rica tradición que, nacida en las capas acomodadas de la vida social, asumió el cotidiano influjo popular y supo hacerse uno con él. Mercedes Gordillo ha entrado en esa corriente con un lindo libro de memorias, *Vida y milagros*, en el que reaparece aquel ámbito de casa donde se hace música, corren niñas escolares de medias y organdíes, se arropan larvadas ilusiones eróticas, conflictos generacionales, crisis religiosas, liberaciones políticas. Y en el que surgen también las capas desposeídas a la vida pública. El libro termina en 1979 con “una revolución que cambio nuestras vidas para siempre”.

Pero es en los cuentos donde se manifiesta con tranquilo vigor esa sabia sensibilidad descubridora de espacios añorables, de objetos nimios trascendidos, de “tipos vistos” (como suele decirse), de viejas historias familiares y sucesos fugaces aureolados por el recuerdo, la fantasía o el humor. La calidad de los cuentos que aparecen en *Una perfecta* desconocida se anuncia ya en otros dos libros anteriores y, a mi juicio, en un cuento excepcional que no le hubiera disgustado firmar al Maupassant humorista: “El premio mayor”, el quinto cuento de la colección Luna que se quiebra... Aquella bella y casta joven, Evangelina Sánchez, que se queda viuda con dos hijos y se decide desesperada, a vender lotería entre los pasajeros de primera clase del ferrocarril Managua-Granada, descubre ingenuamente de manera plácida y gozosa el modo de vender todos los días, con sumo provecho, el “premio mayor”, como explica su madre, en la última línea del cuento, a las vecinas sorprendidas por su rápido bienestar. Es un relato contado sin emoción (o con una ternura tan sólo adivinada allá en lo hondo del último plano de la sincronía), como quien levanta acta de un suceso. El proceso épico crece lentamente sin que se distraiga con ningún incidente que no corresponda al hilo central y único, y con esa mínima anécdota que hemos esbozado, el personaje “se hace” en nuestra imaginación, produciendo esa satisfacción que es prenda de los mejores cuentos. Nada anuncia el carácter humorístico del cuento. El paso de la castidad a la prostitución

se hace, digamos “tropicalmente”, sin desazón ni melodramatismos, como un ingenuo y feliz descubrimiento; y solo la “chute” final nos descubre su talante humorístico.

Así sucede también en los mejores cuentos del libro que comentamos, *Una perfecta desconocida*, en el que se abre un rico abanico de caracteres femeninos labrados con parecida sabiduría en el flujo anecdótico más escueto y, al mismo tiempo, más henchido. No hace falta preguntar a Mercedes Gordillo si hay en ellos sustancia biográfica. Todo en estos cuentos está visto; pero, también, elegido. Como en cualquier cuentista de garra (se dice así – o se decía – del narrador que narra “del natural” con una fuerza que le viene dada, pero que él o ella cultiva y afina con imperiosa cotidianeidad) Mercedes Gordillo ve el tema en el asunto. Rulfo dijo una vez: “Si hubiera escrito un cuento de cada anécdota que me han contado, mis obras completas darían la vuelta al mundo”. Y es que el asunto debe tener una luz. Si se logra verla (instinto), surge el tema (“lo puesto sobre lo propuesto”, decía don Pedro Salinas) y el cuento está ya casi hecho: queda sólo una cuestión de lenguaje: escribirlo, nada más: elegir las palabras (oficio). Y si aparece un segundo tema, el que despierta en el lector, el cuento se multiplica y hay que creer en él, como decía Horacio Quiroga. Yo creo, por ejemplo, en ese precioso cuento que se titula “En las nubes” (tal vez no es un buen título). Como en los mejores cuentos de Mercedes Gordillo todo empieza lentamente con un motivo que no es el definitivo. Tono: Katherine Mansfield (otra escritora de aquella gran familia, de la que hablé al principio, traedora de nostalgias y de ironías infinitamente inteligentes). La primera mitad del cuento levanta el escenario infantil recordado: la vida escolar, las vacaciones. Parece que el protagonista puede ser Clara, la amiga del colegio. Luego creemos que habrá de ser su hermana mayor, María Helena, de la que se espían con azoro incipientes relaciones amorosas que sólo pasan en el cine. Pero no. Las vacaciones nos traerán al personaje que desencadena el tema (o, más bien, el ámbito espiritual en el que se difunde mágicamente un tema impreciso). Dona Cristina, la dueña de Las Cumbres, “casa maravillosa” (hijos mayores y amables, esposo en la ciudad) en la que van a transcurrir parte de las vacaciones. Viajan a la playa en coche de don Luis, padre de las colegialas, ella envuelta en una gran bata roja y

blanca de tela de toalla. Su cuerpo delgado, las miradas ardientes de don Luis. Todo desde los ojos “objetivos” de una niña que narra en primera persona pero que no dice su nombre.

El libro se abre con otro bello cuento de estirpe kafkiana, en que Margarita Luna se descubre suplantada y otra. Y en el siguiente, Delfina crece esquinada contra toda la familia, acunando enajenada a un pollo de plumas suaves que pronto se hace gallo y acaba dejándola, muerta, rodeada de sus plumas, con una sonrisa fija en la boca. Carácter muy divertidamente dibujado es el de Rosita Rivas, soltera (¿la “Doña Rosita”, de Lorca, en clave caribeña?) que tras cincuenta años de pacata vida pueblerina se escapa, vestida de rojo, con un galán de teatro. O el de esa conmovedora empleada doméstica que roba a su ama viuda una foto de su esposo muerto para enseñar a sus amigas el retrato de “su novio de Managua”. O Lucia Morales que arroja a la taza del sanitario todos sus lentes de contacto para poder gozar de su marido sin tener que ser testigo de la pavorosa degradación de su cuerpo en otro tiempo atlético.

Estas referencias encapsuladas no pueden dar idea de la pericia con que Mercedes Gordillo desgrana lentamente el argumento de sus mejores relatos æcon la relativa lentitud que permite el cuento cortoæ , para finalmente darles una solución inesperada. La autora no se permite adornos, ni exhibiciones líricas, ni paisajismos de ninguna índole. De aquí la estricta economía en su adjetivación. La forma gramatical que predomina es el verbo porque es la anécdota la que manda y que si la descripción es obligada para caracterizar al personaje, indicar el escenario o evocar el ambiente, los adjetivos son muchas veces epítetos: “famoso pintor”, “antigua empleada”, “lejanos años”, “sutil claridad”, o estrictamente denotativos: “telón rojo”, “cabello oscuro”, “platos hondos”. Más que el adjetivo importa el detalle bien escogido. Es la lección de Musil en el primer párrafo de su maravilloso cuento “Tonka”. “Una cerca. El canto de un pájaro. El sol ya desaparecido entre los matorrales... ¡Detalles pequeños!... El infinito se da a veces con cuentagotas”.

Subraya la ausencia de adjetivos suele presuponer la ausencia de paisajes. Pero también en este caso, el sustantivo desnudo es el recurso más eficaz. “La marea había bajado”, “se podía ver claramente

Managua y el lago". Y los topónimos: Casares, Corinto, Diriamba, Momotombo, Xolotlán...

Se dice que, recién llegado a Madrid de su nativa Orihuela, Miguel Hernández asombraba a los poetas amigos con su facilidad para improvisar "a la manera de". Era capaz de repentizar una égloga a la manera de Garcilaso, y seguirse recitando unas inventadas soledades gongorinas. En Mercedes Gordillo se da esa misma facilidad, æs evidente que en el cuento se produce de manera casi naturalæ. Ya dije que "El premio mayor" está en la cauda de Maupassant, "En las nubes" en la de Katherine Mansfield y "Una perfecta desconocida" en la de Kafka. Podría también decirse que "Poeta" es un cuento a la manera de Horacio Quiroga y aventuramos por otros paralelismos semejantes. Ello nos indicaría æaunque sólo fuera esoæ, la rica fuente de donde mana esta cuentística. Pero, en nuestro caso, hay una novedad notable: se despliega ante nosotros, en estos relatos breves, una rica panoplia de protagonistas femeninos. No se si en Mercedes Gordillo hay feminismo o femineidad (¿habrá a la postre muchas diferencias entre uno y otra?) pero sé que las mujeres encontraran aquí una fuerza que es suya. Estas mujeres (Evangelina, Doña Cristina, Margarita Luna, Delfina, Rosita Rivas, Lucia Morales) no tienen nada que ver con las heroínas románticas que todavía proliferan, y siguen la tradición, cada vez más sólida, que pudo haber iniciado Sor Juana, o Jane Austen, o George Sand o Charlotte Perkins Gilman, la autora del notabilísimo "El tapiz amarillo".

Solo hay un cuento en el libro de Mercedes Gordillo que nos presente un protagonista masculino. Debo recordarlo, no sólo por esa excepcionalidad, sino por que es también un excelente cuento de muy lograda intensidad, el único, me parece, en el que no hay rastro de humor o ironía. "Plenilunio" se titula y es también notable por su estructura circular, poco común en la obra de Mercedes Gordillo, pero que aquí queda perfectamente plasmada.

La tradición de la cuentística latinoamericana permanece viva aunque el boom (Borges, Carpentier, Cortazar, Rulfo, García Márquez, Fuentes, Benedetti) parezca ya lejano. Pero este libro de Mercedes Gordillo subraya algo que el boom no pudo poner de manifiesto: la presencia creciente de las mujeres (Clarice Lispector, Rosario Ferre,

Luisa Valenzuela, Nélida Piñón, Silvina Bullrich) en ese boom hasta ayer solo masculino. Mercedes Gordillo se añade a esa pléyade con este libro y no queda más que felicitarse por ello.

** Mexicano. catedrático de Literatura de la UNAM.*

El Riguroso Proyecto Estético de Alejandro Aróstegui

Raquel Tibol*

Alejandro Aróstegui, nacido en 1935 en Bluefields, Nicaragua, es un artista de temperamento recatado y meditativo. En 1963 supo encabezar en su país un movimiento que contribuyó a desarrollar y actualizar la producción artística a partir de las facultades individuales y de las posibilidades por demás estrechas de un ambiente calificado y por él y sus primeros compañeros de aventuras como “hostil y mezquino”. Cuando junto con el escritor Amaru Barahona y el pintor César Izquierdo fundó en Managua el Grupo Praxis y la galería del mismo nombre como centro de reunión y difusión, Aróstegui llegaba de redondear un ciclo formativo (1954-1962) en Estados Unidos y Europa: estudios de arquitectura en la Universidad de Tulane, y de arte en la Ringling Scholl of Art de Sarasota, en la Academia de San Marcos en Florencia y en la Ecole de Meaux Arte de París. Su iniciación, en 1952, la había hecho en la Escuela de Bellas Artes de Managua en 1952. Fue en París donde la sacudida causada por tres experiencias estéticas haría emerger su propia personalidad: la obra de Jean Dubuffet y el art brut las arpilleras quemadas y los metales oxidados de Alberto Burri, y los cuadros de los pintores españoles que habían coincidido en agrupamientos de avanzada como El Paso o Dau al Set (Manuel Millares, Antonio Tápies, Rafael Canogar, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Modest Cuixart). Eran los años de exaltación del art autre cuando se dio prominencia a la materia fuerte y expresiva elaborada con arenas, maderas, telas, objetos encontrados. Se rompió con normas tradicionales, se acentuaron relieves, se redujo la variedad de colores.

Aróstegui ha trabajado por series, de manera sistemática. Bastará recordar las denominadas Petroglifos (1974) y Cerámica nicaragüense (1975) para señalar su indagación en torno a los vestigios prehispánicos y a las artesanías populares de su país, aunque no siempre la sustancia poética que le brinda Nicaragua se concrete en asuntos tan precisos. El paisaje, por ejemplo, es

representado en síntesis de tal manera apretada que montañas, volcanes y lagos quedan convertidos en signos relativos al espacio, la soledad, el peligro, la quemante luminosidad, las atroces fuerzas telúricas ocultas.

El terremoto del 23 de diciembre de 1972 destruyó casi toda Managua y puso fin a la segunda etapa de Praxis. La primera había culminado en 1966, año en que Aróstegui es invitado por José Gómez Sicre a exhibir en Washington y permanece en los Estados Unidos durante cinco años. El entonces director de Artes Visuales de la Unión Panamericana supo percibir en sus cuadros cualidades que actuarían como vectores de desarrollo en el arte de Aróstegui:

Su paleta se inclina hacia turbios y neutrales matices, quizá inspirada en los colores de los dos grandes lagos de Nicaragua. Las figuras y los paisajes son delineados en impasto, haciendo uso el artista de texturas arcillosas a las cuales les incorpora huesos, valvas y piedras, sea particularmente o en combinación. Si hay reminiscencias de las formas de Giacometti o de las calidades de Dubuffet – dos puntos de partida para Aróstegui – las pinturas están impregnadas de la propia personalidad del joven nicaragüense.

Entre los materiales que Aróstegui adhería a la base pictórica no aparecían todavía las latas, determinantes de un lenguaje tan original como propio. Quizá fue el inmenso basurero de escombros dejado por el sismo (que el gobierno dictatorial de Anastasio Somoza no se molestaba en limpiar) lo que lo inclinó al uso de latas aplastadas. Se encontraban por todos lados, como expresivos testigos de una precaria normalidad. Inicialmente las usó sin modificarlas; se podía reconocer los servicios prestados: latas de sardinas, latas de cerveza, latas de lubricantes.... Pero una lata aplastada reconocible posee la elocuente emotividad de una forma degenerada y una utilidad degradada, imponiendo en cualquier composición su autonomía argumental. El paso siguiente consistió en convertir las latas en chatarra anónima, lo que permitía poner en función valores esencialmente plásticos: oxidaciones, brillos, arrugas, ofreciendo al tacto visual (los ojos saben tocar) texturas inéditas que sorprendieron a artistas tan avezados como el puertorriqueño Antonio Martorell, quien le decía a Aróstegui en una especie de carta abierta que se publicó en la revista Plural en abril de 1982:

Toda tu obra es una regeneración de escombros, un basurero nutricao. El amoroso tratamiento de material tan deleznable, su sacralización misma le otorga un profundo sentido religioso de fe en la vida y de rescate de la muerte [...] El espectador se asombra y sobrecoge ante estas presencias. Lo cotidiano se hace extraordinario, el desecho se convierte en tesoro.

Quizás estas amorosas palabras fraternales indujeron a Aróstegui a convertir las latas en objetos preciosos (para lo cual las retocó con barnices y colores), puestos con solemnidad ritual en mesas o en cajas cuyos volúmenes virtuales quedaban resaltados con luces de artificio escenográfico que acentuaban masas y perspectivas.

En 1978, para un folleto editado por la galería Praxis a manera de proclama pública frente a la crisis final del somocismo. Alejandro Aróstegui escribió:

Creo que en estos momentos de represión y ataques bárbaros por parte del somocismo hacia las libertades esenciales del nicaragüense, cuando la injusticia campea por todos los ámbitos del país, todo acto cultural o de cualquier otra naturaleza que no sea de acusación, repudio o lucha contra el régimen, viene a ser como una burla a los que han caído y luchan por la liberación del país. No debemos contribuir a presentar una imagen de normalidad por medio de actos que, por muy culturales que sean, no reflejan el estado caótico y de lucha de la sociedad nicaragüense. Por eso apoyo la decisión de la galería Tagüe de suprimir todos los actos programados para el presente año en el ámbito nacional y voluntariamente aplazo, hasta mejores tiempos de libertad, la exhibición personal de mi obra que debió efectuarse en el presente año.

Poco después del triunfo, en 1979, de la Revolución Popular Sandinista, debido a que su esposa, la escritora Mercedes Gordillo, fue nombrada representante cultural del Gobierno de Reconstrucción Nacional, la familia se estableció en México. Aquí Aróstegui siguió produciendo y en 1982, en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec pudo presentar la exposición Objetos y texturas, 1975-1982, con 48 piezas en técnicas mixtas y collages. Fue la primera muestra personal que realizaba en la nueva situación histórica de Nicaragua. Los definitivos acontecimientos socio-políticos no

habían interrumpido ni alterado su discurso visual, caracterizado por una manera depurada a la vez que simbólica. No era la suya una crónica visual ni un imitativo reflejo realista. Su consistente trabajo se había concentrado en el establecimiento de un repertorio de equivalencias, por medio del cual resguardaba en todo momento la plena autonomía del lenguaje plástico. Las grandes conmociones en el arte de muchos países le habían dado elementos para desarrollar sus propios abordajes.

Testigo sensible de la tragedia, el desvalimiento, la marginación, los crímenes sociales y ecológicos que había atravesado. Nicaragua, golpearon su sensibilidad. Su severidad crítica no le permitió expresiones superfluas; las brutales circunstancias en que se había desenvuelto su comunidad no lo hubieran admitido. En 1971, con dolor amargo, le dijo al poeta Francisco de Asís Fernández para una entrevista publicada en la revista Taller de los estudiantes universitarios.

Uno de los problemas más grandes que afronta un artista en Nicaragua es el conservar su lucidez.

Su posición estética se había definido en 1963. Después sobrevinieron etapas de superación. El color, las texturas, las tradiciones culturales de Nicaragua dieron sustento a su forma y a su temática. Las transformaciones de Aróstegui están estrechamente ligadas al desarrollo del arte nicaragüense, cuyo crecimiento contemporáneo se sitúa justamente en los años sesenta, cuando surge el Grupo Praxis. Las precarias posibilidades indicaban como indispensable la unidad de las fuerzas progresistas en cualquier campo, así lo comprendieron los artistas plásticos. Ellos fueron protagonistas del proceso democrático antes y después de la revolución. Inmersos en el proceso histórico del pueblo, defendieron el derecho a producir un arte con valores de actualidad. No pusieron condiciones; hicieron obra. Al instaurar una especie de rebelión de las cosas, los cuadros de Aróstegui integran una sublevación espiritual.

Los envases desechados parecieran, en su obra, negarse a morir y se ubican, aplastados, en espacios metafísicos donde adquieren vibraciones orgánicas. El peso apocalíptico de la basura en nuestro mundo, el exceso de basura por deformados procesos de industrialización y comercialización conforman su temática. Los

envases como símbolos, como iconos, como signos de colonización y enajenación se instalaron en el lenguaje de Aróstegui y se convirtieron en materia comunicativa con un agresivo potencial expresionista. Quizá la razón primera de su largo discurso simbólico se haya originado el observar el bello lago de Managua convertido por los explotadores y depredadores en un feo basurero rodeado de habitaciones miserables. La naturaleza, su feracidad y sus esplendores no eran utilizados en beneficio del hombre sino en degradado depósito de sus despojos, un infierno de latas, envases de plástico y zopilotes.

En un paradójico proceso de resemantización, el miserabilismo de los objetos fue cambiando hasta convertir los aplastados envases en cosas preciosas. Instalada en la superficie del soporte pictórico, la basura se ha convertido muchas veces en algo abstracto. Desprendidas del argumento original, y manipuladas fuera del naturalismo y del realismo, las latas han ido perdiendo su carga crítica hasta volverse textura o parte de una austera y solemne composición decorativa, que no es anodina ni insignificante. Implantadas en mesas, en paisajes, en muros, existen como sugerencia, como metáfora, como contradicción no traducible a otros lenguajes.

En las composiciones de Aróstegui la parte propiamente pictórica debe poseer una densidad visual equivalente a los metales aplastados. Para lograr esa materia apropiada el pintor mezcla acrílico con cemento y arenas de diferentes gruesos. El trabajo de albañilería es de gran finura artesanal, pues la coloración, la luz y el valor táctil son trabajos simultáneamente, dejando efectos secundarios para la etapa de acabado, realizada con acrílico, óleo y barniz para las latas, que previamente fueron sometidas a un complejo tratamiento. Sobre el oficio y sus alcances le dijo en 1971 a Francisco de Asís Fernández:

Un artista de nuestro tiempo no puede desligar los problemas técnicos de los de otro orden: son interrelativos. Muchas veces es el tema o los materiales usados por el pintor los que precederán o dictarán la técnica. Otras veces sucederá lo contrario (la técnica que se esté usando sugerirá nuevas posibilidades e ideas) y también hay periodos de estancamiento en que el artista simplemente copia de sus trabajos anteriores. Muchos confunden el afán de búsqueda y experimentación de los pintores contemporáneos con el deseo de

originalidad a todo costo (¿como si fuera algo fácil ser original!) Yo creo que un artista consciente, que percibe los problemas que le rodean y le interesa expresarlos, tendrá siempre problemas de orden técnico, especialmente si conoce el rico lenguaje pictórico actual y tiene algo específico que comunicar y la necesidad de conservar su individualidad. El artista tiene, primero, que ser consciente de sus posibilidades, conocer sus limitaciones técnicas y no pretender volcar en su obra lo que tal vez la cinematografía o la literatura podrían lograr con su más éxito. Creo que uno de los logros más importantes de Praxis ha sido la independencia que le ha dado a los pintores. Una independencia que se puede traducir en una toma de conciencia del pintor, de su importancia y posibilidades, de una existencia a la par de las otras actividades artísticas y literarias sin tener que estar, para nada, supeditado a ellas.

Ese grupo Praxis tuvo un buen antecedente en la obra de Roberto de la Selva, Joaquín Zavala Urtecho y Rodrigo Peñalba. En una casi inexistencia de producción plástica, estos artistas comenzaron a construir, sensibilizaron al público en general y a la intelectualidad en particular. Para los Armando Morales, los Alejandro Aróstegui, los Leoncio Sáenz, los Carlos Montenegro, los Silvio Bonilla, y para todos los que después conformaron el elenco de artista de la nueva Nicaragua, el avance quedó expresado en el Manifiesto de Praxis. Con la irrupción de este grupo comenzó a acortarse una secular distancia e incomprensión entre los artistas plásticos y la mayoría del pueblo. Con el proceso revolucionario el acercamiento y el entendimiento mutuos se incrementaron. No fue casual que a principio de los años ochenta Aróstegui produjera la serie de las Herramientas; había llegado la hora de construir, no de aparentar que se construía. Los que se reunieron en Praxis rechazaban el fachadismo, la pseudo cultural de adorno y relumbrón. Se sabían miembros de un pueblo pobre y parte de una lucha libertaria que exigía la máxima generosidad que impone la pobreza.

Las latas salieron del basurero para escalar, en los cuadros de Aróstegui, los muros de las nuevas construcciones entre ruinas, heridas y subdesarrollo. Por medio de una obra a veces cargada de poesía hermética, de luces cósmicas, de enigmas metafísicos, Aróstegui se ha integrado al proceso de identificación que los

nicaragüenses han vivido y viven con intensidad y esperanza.

En 1995 Alejandro Aróstegui volvió a presentar una individual en la ciudad de México, esta vez en el Museo José Luis Cuevas, donde se ha dado buen espacio al arte latinoamericano. Eligió para esta decimonovena muestra personal la serie *Habitantes del Silencio*, trabajada entre 1991 y 1995, conjunto de 16 piezas de gran formato, donde las latas fueron colocadas con solemnidad ritual en mesas o en cajas cuyos volúmenes virtuales quedaban resaltados con luces de artificio escenográfico que acentuaban masas y perspectivas.

Las mesas se habían convertido en altares, las joyas en monumentos, los monumentos en tótems. Esta sucesión o escalamiento marcó el camino hacia la aparición de la figura humana. En los vastos panoramas metafísicos, con sutiles referencias a concretos paisajes nicaragüenses (montañas, volcanes, lagos, cielos tersos, tierras ardientes) comenzaron a presentarse personajes recortados y modelados en metal (las latas a veces pulidas, a veces pintadas), como Henri Matisse recortó y perfiló en papeles pintados con gouache, confiando al contorno de los recortes la función del dibujo. Aróstegui implantó primero criaturas solitarias o por parejas en páramos inmensos alumbrados por absolutas luces solares o lunares. Después, también con latas, les construyó compactas ciudades palaciegas. Todas las composiciones fueron bañadas por intensas luces de astros que van ascendiendo o descendiendo. Debido a ello, edificios y personajes hieráticos proyectas grandes sombras cargadas de simbolismos cosmogónicos preñados de emoción. Este dramático lirismo de criaturas enfrentadas a los misterios del universo, así como la pulcra síntesis de los volúmenes, hermana a Aróstegui con Rufino Tamayo. Quedan hermanados en lo que Octavio Paz calificó de “poderoso sentimiento, alternativamente solar y nocturno, de la existencia”. Una de esas criaturas, la única reconocible, es Mercedes Gordillo (pertinaz promotora de su marido, en cuyo talento y originalidad ella cree con exigencia crítica), plasmada con suprema elegancia plástica en *Retrato de señora* (1995), todo él hecho, en sus amplios 174 por 120 centímetros, en lámina metálica, tanto el vestido rojizo que parece de brocado, como la piel grisácea y la cabeza construida con un suave dejo picasiano. Feliz acercamiento de Aróstegui al realismo sin renunciar a los rigores de un proyecto estético cercano al constructivismo.

En su texto fraterno para la exposición del colega y amigo, José Luis Cuevas escribió:

Armando Morales y Alejandro Aróstegui, las dos figuras cumbres de la plástica nicaragüense. En ambos hay poesía, misterio, música oculta, silencio. ¿Acaso estos elementos no se encuentran en los poemas y el paisaje de Nicaragua?

** Destacada crítica de arte latinoamericana. Nacida en Argentina y radicada en México.*

Cósmica Lacustre

Lunas, astros, planetas en lo negro de la noche
terrífica. Luz de las esferas. Luz cósmica que se acerca
y se aleja. Luz en auras al fondo del fetiche erguido,
enhiesto: la figura primordial, original, la imagen
sagrada, el ídolo de lata de Aróstegui resplande-
ciendo en toda su impureza terráquea: en todo su
fulgor matérico e ígneo. Ídolo que levita (digo, es un
decir), ídolo hierático en la orilla del sempiterno lago
guardador de los misterios y designios de la tribu.
Tótem de temblor volcánico iridiscente, oloroso a
lava y a detritus, cegador de ojos temerosos.

¡imantador de armonías de color subterráneo: del
azul y celeste al cobalto, del negro al dorado, del
perforado verde al espectral blanco y al cobre del
genésico barro que lucha por surgir y recordarnos el
primer día de la Creación!

Arte, artefactos, arrobadoras visiones de Aróstegui en
su busca incesante de lo Mismo: la sagrada imagen
que vuelve siempre en su signo metálico espejeante,
reproduciéndose, multiplicándose, aproximándose,
agrupándose en los márgenes doloridos de las
ciudades negras y doradas: en fila de exilio, avan-
zando, volviéndose, escrutando, asintiendo y
sintiendo, anhelando el posible o imposible vuelo de
la materia en todo su esplendor.

Alvaro Urtecho