

CARTOGRAFÍAS DEL YO. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y MODERNIDAD EN
CENTROAMÉRICA, DEL MODERNISMO AL TESTIMONIO

by

Leonel Delgado Aburto

BS. Universidad Centroamericana, 1994

MA. University of Pittsburgh, 2002

Submitted to the Graduate Faculty of

Art and Sciences in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2005

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
FACULTY OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Leonel Delgado Aburto

It was defended on

October 19, 2005

and approved by

John Soluri

Joshua Lund

Gerald Martin

John Beverley
Dissertation Director

Copyright © by Leonel Delgado Aburto
2005

CARTOGRAFÍAS DEL YO. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y MODERNIDAD EN
CENTROAMÉRICA, DEL MODERNISMO AL TESTIMONIO

Leonel Delgado Aburto, PhD

University of Pittsburgh, 2005

This dissertation examines some canonical Central American autobiographical works of the 20th Century. The authors studied include Rubén Darío, Rafael Arévalo Martínez, Froylán Turcios, José Coronel Urtecho, César Brañas, Eunice Odio, Roque Dalton, Miguel Mármol and Rigoberta Menchú. The dissertation maintains that autobiographical writing always interpellates the Other's story and that this interpellation is based in the need to incorporate into modern discourse the social sectors considered "pre-modern." Indigenous people, peasants, women, artisans and workers, oral or illiterate cultures, represent a zone of autobiographical fear and desire. These combined impulses are connected to some cultural peculiarities of the Central American region: mainly, the way in which the rhetoric and practice of Liberalism is adapted by the regional elites from the end of 19th Century onward.

After a general overview offered in Chapter 1, this dissertation is divided in three parts that correspond to three different cultural epochs—*Modernismo* (Chapters 2, 3, 4), *Vanguardia* (Chapters 5 and 6), and *Postvanguardia y testimonio* (Chapters 7 y 8). In *Modernista* autobiography the class-racial-ethnic Other appears as something that "haunts" the traditional, representing both an object of fear and a limit to a Eurocentric concept of modernity. In contrast, the *Vanguardista* autobiography emphasized its desire of the Other. This general desire for "incorporate" the (national) Other is linked to the foundational /nationalist emphasis that the avant-garde showed in Central America. However, Liberalism never incorporated fully the utopian social models of the *Vanguardistas*. Due to the crisis of both the Liberal rhetoric and

Vanguardista cultural projects, during the 1960s and 1980s the aesthetic-ideological project of the *Vanguardia* suffered a radicalization. One of the main outcomes was the popularization of *testimonio*, which has become the most analyzed form of Central American autobiographical writing today. In *testimonio* the Other and his/her cultural model (basically, orality) and the *Gemeinschaft* of rural community become embodied as a counter-hegemonic voice that seeks to interpellate the cultural models of the “lettered city” and modernity from a subaltern location.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| PREFACIO | ix |
| 1.0 INTRODUCCIÓN. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA CENTROAMERICANA Y MODERNIDAD | 2 |
| 1.1 LIBERALISMO Y DESUBLIMACIÓN..... | 6 |
| 1.2 TEORÍA AUTOBIOGRÁFICA: LO UNIVERSAL Y LO REGIONAL..... | 10 |
| 1.3 CARTOGRAFÍA E HISTORIA DE SÍ | 15 |
| 1.4 FORMACIÓN DEL PROYECTO..... | 19 |
| 1.5 ESTRUCTURA DE LA TESIS | 32 |
| PRIMERA PARTE: AUTOBIOGRAFÍA MODERNISTA Y PERIFERIA..... | 36 |
| 2.0 AUTOBIOGRAFÍA, CRÓNICA Y DEVENIR MODERNO | 37 |
| 2.1 EL CONFLICTO DE LOS NOMBRES DE DARÍO | 42 |
| 2.2 PRIMEROS RECUERDOS: ORALIDAD VS. ESCRITURA | 49 |
| 2.3 LIBERALISMO Y BLASFEMIA CONTENIDA..... | 59 |
| 2.4 AUTOPSIA, ALEGORÍA, CRÓNICA | 65 |
| 2.5 LA CIUDAD REAL Y LA RETÓRICA DE SÍ..... | 72 |
| 2.6 CONCLUSIONES | 82 |
| 3.0 NOVELA AUTOBIOGRÁFICA E IDENTIDAD PERIFÉRICA. | 86 |
| 3.1 DECADENTISMO E INTIMIDAD: <i>EL ORO DE MALLORCA</i> | 93 |
| 3.2 LA IDENTIFICACIÓN PERIFÉRICA | 101 |
| 3.3 ÉXTASIS Y RETÓRICA DE SÍ | 111 |
| 3.4 CRÓNICA Y HOMOSOCIALIDAD..... | 118 |
| 3.5 DETALLE ANATÓMICO Y ESPACIO LIMINAL..... | 124 |
| 4.0 ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y DECADENCIA NACIONAL..... | 131 |
| 4.1 PATETISMO Y NORMALIZACIÓN: ARÉVALO MARTÍNEZ..... | 138 |
| 4.2 LA CONQUISTA RETÓRICA: <i>MANUEL ALDANO</i> | 144 |
| 4.3 AUTORRETRATO Y CIVILIZACIÓN | 157 |
| 4.4 DIAGNÓSTICOS | 162 |
| 4.5 CONCLUSIONES: NOVELA Y AUTOBIOGRAFÍA..... | 167 |
| SEGUNDA PARTE: VANGUARDIAS Y ESCRITURA DEL OTRO..... | 171 |
| 5.0 HEGEMONÍA, CONVERSACIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA | 172 |
| 5.1 LAS <i>MEMORIAS</i> DE TURCIOS Y LA RETÓRICA DEL PATRIOTISMO | 176 |
| 5.2 TURCIOS EN ROMA: ESTÉTICA E HISTORIA | 185 |
| 5.3 COLECCIONISMO Y SUBJETIVIDAD | 192 |
| 5.4 TURCIOS ANTE SANDINO: LA POLÍTICA UNIVERSAL | 198 |

| | |
|--|-----|
| 5.5 CORONEL Y LA HISTORIA COMO CONVERSACIÓN | 202 |
| 5.6 LA CONVERSACIÓN COMO POÉTICA Y COMO AUTOBIOGRAFÍA | 212 |
| 5.7 CONCLUSIONES: CONVERSACIÓN Y TESTIMONIO | 226 |
| 6.0 LOS OTROS EN LA AUTOBIOGRAFÍA VANGUARDISTA..... | 231 |
| 6.1 CÉSAR BRAÑAS ANTE LOS ESTRATOS ARQUEOLÓGICOS | 236 |
| 6.2 INQUILINOS: UN MODELO TRANSCULTURAL | 242 |
| 6.3 SECRETOS RACIALES | 248 |
| 6.4 RAZA Y UTOPIÍA | 256 |
| 6.5 MODERNIDAD Y SOLEDAD..... | 261 |
| 6.6 EUNICE ODIO Y LOS ÁNGELES | 264 |
| 6.7 HABLA MÍSTICA Y DOMINIO..... | 270 |
| TERCERA PARTE: TESTIMONIO E INTERPELACIÓN MODERNA..... | 279 |
| 7.0 REBELIÓN CAMPESINA Y AUTOBIOGRAFÍA ORAL | 280 |
| 7.1 MIGUEL MÁRMOL: TESTIMONIO E INCONSCIENTE..... | 287 |
| 7.2 ARCHIVO Y POSTVANGUARDIA..... | 291 |
| 7.3 DIALÉCTICA Y SUBJETIVIDAD POPULAR | 298 |
| 7.4 COMUNISTAS Y MACHETEROS..... | 305 |
| 7.5 MAGIA Y HEGEMONÍA..... | 318 |
| 7.6 CONCLUSIONES | 328 |
| 8.0 TESTIMONIO, MODERNIDAD Y TRANSCULTURACIÓN | 331 |
| 8.1 TRANSCULTURACIÓN COMO DISTOPÍA..... | 340 |
| 8.2 CARDOZA Y ARAGÓN: EL DESARROLLISMO Y LA ALTA CULTURA | 346 |
| 8.3 RIGOBERTA MENCHÚ: FRAGMENTACIÓN Y TRADICIÓN..... | 355 |
| 8.4 HISTORIAS ORALES Y APROPIACIÓN DE SÍ | 367 |
| 8.5 TEOLOGÍA DE LIBERACIÓN Y SUBJETIVIDAD | 376 |
| 8.6 CONCLUSIONES: ALEGORÍA Y MATERIALIDAD | 386 |
| 9.0 CONCLUSIONES GENERALES..... | 389 |
| 9.1 LA NARRATIVA DE LA MODERNIDAD..... | 390 |
| 9.2 LA DOBLE ARTICULACIÓN | 393 |
| 9.3 EL CANON Y EL CORPUS | 399 |
| 9.4 LAS POLÍTICAS HÍBRIDAS..... | 403 |
| OBRAS CITADAS..... | 409 |

Este trabajo, a ratos autobiográfico, está dedicado a Rosario Aburto Delgado,
mi madre, por su amor y enseñanzas.

PREFACIO

Esta tesis intenta una lectura de la escritura autobiográfica centroamericana del siglo XX. Interesará, ante todo, la interrelación entre políticas de autorrepresentación literaria y los problemas generales de la modernidad, y particulares de la representación política. El marco conceptual general de la tesis es la crítica cultural, proyectada en el espacio regional centroamericano. Bastará decir que *Centroamérica* o la *cultura centroamericana* no ha sido tradicionalmente un campo de estudio dentro de las academias y universidades nacionales de la región. Puede decirse que, incluso hoy, los temas de la literatura centroamericana no tienen, con pocas excepciones, suficiente prestigio dentro de los fragmentados espacios nacionales.¹ Sólo algunos temas obsesivos y bastante fetichizados dentro del canon (por ejemplo, en Nicaragua, la poesía de Rubén Darío) son ofrecidos y refrendados como temas de la identidad cultural regional.

Sin embargo, este estudio no intentará simplemente que los textos autobiográficos centroamericanos sean reconocidos por su calidad e incluidos en un determinado canon (hispanoamericano, latinoamericano o “universal”). No se pretende tampoco que “la identidad centroamericana” ha sido expresada esencialmente por estos textos. Al contrario, interesa el aspecto discursivo de las identidades y su posicionamiento conflictivo en los campos de la hegemonía y el poder. Esto implica la crítica de la proclamación de la literatura—su tecnología y

¹ Algunas excepciones bibliográficas incluyen Arellano, *Diccionario*; Ovares y Rojas, *El sello del ángel*, Arias *Gestos Ceremoniales*.

tecnificación—como alegoría de la modernidad. En este sentido, esta tesis no pretende responder al paradigma cultural que, teniendo como modelo el modernismo hispanoamericano, tuvo su más reciente edad de oro en los años del llamado “boom” narrativo latinoamericano. Todo lo contrario, hay que afirmar que una de las formas de hacer de la literatura y cultura centroamericana un tema válido para la auto-comprensión crítica de la región, es estableciendo una crítica de tal paradigma. Se requiere, pues, desublimar el llamado “universalismo” de la cultura, establecer cronologías culturales propias y poner en cuestión a la literatura misma como lenguaje de la modernidad y la identidad.

Hay una polaridad en la recepción de los llamados estudios culturales (a los que, hasta cierto punto, puede afiliarse esta tesis), que consiste en que los textos son recibidos (1) como rearticulación de las identidades “criollas”, mestizas o de la “ciudad letrada” ante las amenazas que simbolizan la globalización, el neoliberalismo y la teoría cultural de las academias del norte. En sentido contrario, la crítica es recibida (2) como colonización de la teoría cultural del norte, ante todo “anglo”, sobre los temas culturales de la identidad (por ejemplo, regional, en este caso, Centroamérica), para interés del saber metropolitano.² Esta tesis pretende la alteración de tal polaridad. Aunque interesa sobre todo la crítica de tales identidades “criollas”, y su habilidad representativa, la cronología que lleva al desarrollo de esta tesis responde menos a una agenda “del norte” que a la crisis intelectual, política, moral y literaria que la caída del paradigma revolucionario de los 1980s ha provocado a intelectuales que, como el que firma este estudio, pertenecen a la generación que dejó la adolescencia en aquella década.

Esta tesis fue escrita gracias al apoyo de la Fundación Mellon que me otorgó una beca predoctoral para el período 2004-2005. Debo agradecer al Center for Latin American Studies y el University Center for International Studies de la Universidad de Pittsburgh por el apoyo

² Ver la problematización de Beverley al respecto, en su “Prólogo” a González-Stephan.

financiero para viajes de investigación en los veranos de 2003 y 2004, respectivamente. Ha resultado decisivo el apoyo económico y académico del Instituto de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA) de la Universidad Centroamericana durante los años de mis estudios.

Agradezco al comité de mi tesis por su buena disposición y apoyo. A John Soluri, Joshua Lund, Gerald Martin, y, en especial, John Beverley. Quiero agradecer a Erick Blandón por su motivadora presencia e influencia en el camino que llevó a escribir esta tesis. Debo testimoniar también mi agradecimiento por la generosidad de Mary Addis y su invaluable apoyo material y espiritual. Asimismo, a Barbara Dröscher por su amistad y por la pasión con que orientó al primer Seminario de Literatura Centroamericana, en la UCA, hace más de diez años. A los miembros de aquel seminario, en especial Franz Galich. A Sergio Ramírez, Werner Mackenbach y Margarita Vannini, directora del IHNCA, por su confianza. A Deborah Truhan, secretaria del Hispanic Department, por su inestimable apoyo en los largos y confusos trámites que llevaron a la aprobación de esta tesis. A Marcelo Carattino, Graciela Auil, Francisco y Rafaela, por su hospitalidad. A María del Carmen, por literalmente diseñar, construir y defender el espacio de escritura de esta tesis; a Ángel Emilio, por sus interrogatorios sistematizados y sus debates interminables, y a Samuel Benjamín que vino al mundo al mismo tiempo que este estudio.

Esta tesis está dedicada a Rosario y toda la familia, siempre más grande que las pequeñeces.

Leonel Delgado Aburto

Pittsburgh, diciembre 2003—Jinotepe, agosto 2005

1.0 INTRODUCCIÓN. ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA CENTROAMERICANA Y MODERNIDAD

Esta tesis se propone una lectura política de la escritura autobiográfica centroamericana del siglo XX, la que se impone como artefacto de la modernidad, según podrá conjeturarse, a partir del llamado modernismo hispanoamericano.¹ La instalación centroamericana moderna de la escritura autobiográfica adquiere características particulares, la más importante de las cuales es que, al intentar una secularización y singularización individual, los textos autobiográficos interpelan una serie de historias *otras*, generalmente relacionadas con lo “premoderno”, oral, campesino, indígena, provinciano, femenino o tradicional. Esta interpelación implica la puesta en circulación *moderna* de tales áreas tradicionales, reprimidas o inconscientes. En tales condiciones la “voz” autobiográfica no es ni la encarnación idílica (o alegórica) de la comunidad (provinciana o nacional) ni la expresión singularizada y “directa” del sujeto (dentro de los principios del canon occidental de autobiografía). Este espacio liminal del relato autobiográfico implica generalmente no sólo una política de inclusión simbólica de lo “premoderno” en las redes de circulación moderna, sino la elaboración de una crítica de lo comunal/ nacional, y artificios de “recolección de sí” frente a los efectos dispersantes.

¹ Se retomará la convención historiográfica que asocia el nacimiento de la literatura moderna en Centroamérica con la inserción de la región en el mercado internacional por medio de la agro-exportación. Cf. Ramírez *Balcanes* 45; Mondragón 13. Esto implica, obviamente, dejar fuera la literatura autobiográfica colonial y del periodo de formación de los estados nacionales, que, por otro lado, no parecen haber sido estudiadas nunca.

Se pueden reconocer tres etapas de tal interrelación entre las historias de sí de individuos letrados modernos y las historias *otras*. En primer lugar, durante el modernismo la singularización del narrador autobiográfico se ve amenazada por historias orales siniestras, por pesadillas que codifican la presencia de lo precapitalista en el código literario moderno, por la “femenización” que impone la cultura provinciana, y, en general, por la característica decadente por razones raciales “indígenas” de la modernidad centroamericana. Los capítulos 2.0, 3.0 y 4.0 de esta tesis, que deben ser entendidos como una unidad temática, estudiarán esta etapa por medio de escritos autobiográficos de Rubén Darío y Rafael Arévalo Martínez. Si el modernismo responde a la inscripción global agro-exportadora de Centroamérica dentro de los proyectos liberales oligárquicos, las vanguardias se articulan como proyectos utópicos de modernidades nacionalistas, que interpelan a los proyectos liberales. Se constituye así una segunda etapa, y una segunda unidad temática de la tesis, en que el orden discursivo pretende no el rechazo o la angustia ante el relato de los otros, sino su incorporación a la subjetividad propia. Esta operación podría comprenderse como un proceso de lo que Rama llamó transculturación narrativa.² Sin embargo, este proceso no implica un rompimiento radical con el modernismo, que acabaría por convertirse en el código maestro de las letras centroamericanas.³ De manera que, como se argumentará en el capítulo 5.0, al analizar la escritura autobiográfica de Froylán Turcios y José Coronel Urtecho, algunos de los medios de la transculturación (fundamentalmente la fijación en la “oralidad”, ya sea la discursividad patriótica o lo conversacional) implican una continuidad entre los intelectuales orgánicos del nacionalismo liberal y los vanguardistas. Fundamentalmente, los vanguardistas incorporarán a los escritos autobiográficos una nueva poética, coloquial o

² Cf. Rama. *Transculturación narrativa*.

³ Rama se refiere a “la base engendradora de la modernidad latinoamericana (1870-1900), donde siempre podremos recuperar *in nuce* los temas, problemas y desafíos que animarán la vida contemporánea del continente” (*La ciudad letrada* 106). En esta época, podría decirse, Centroamérica también se moderniza pero de forma tradicional, por medio de la agro-exportación y el liberalismo.

conversacional y nuevas mediaciones que provienen de las ciencias humanas (antropología, psicoanálisis) o facultan la experiencia del otro (como la mística). En el capítulo 4.0 se analizará, precisamente, las experiencias de César Brañas y Eunice Odio al proponerse la escritura de sí en vínculo categórico con historias de individuos otros, diferentes por raza, ubicación social o temporalidad. En la última etapa, la experiencia con los otros es llevada a un extremo, por medio de lo que se ha llamado el género testimonio. Este se convirtió, a partir de los 1960s y hasta el fin de siglo, en la escritura autobiográfica centroamericana más característica y más estudiada, y se integra aquí como una tercera unidad temática de la tesis. En cierto sentido, el testimonio culmina una línea de desarrollo de la escritura autobiográfica que tiene como centro significativo el deseo de (las historias de) los otros. Las crisis paralelas de los proyectos liberales oligárquicos (que perduraron en Centroamérica durante todo el siglo XX, generalmente por medio de dictaduras) y de los presupuestos transculturales de las vanguardias, resultaron decisivas para la incubación del género testimonio. El testimonio activó los códigos que espantaban los relatos autobiográficos modernistas, y que constituyeron objetos de deseo de las vanguardias: la oralidad, lo étnico, lo provinciano, lo femenino y, en general, lo “premoderno”. En los capítulos 7.0 y 8.0, se analizarán, consecuentemente, los testimonios canónicos de Miguel Mármol y Rigoberta Menchú.

Al describir cronológicamente estas tres etapas se corre el riesgo de una interpretación meramente diacrónica del desarrollo de la escritura autobiográfica en Centroamérica. Esta interpretación sería bastante errónea. Es mucho más justo pensar en tres modelos conceptuales que perviven sincrónicamente en la modernidad centroamericana. La universalización cultural moderna centroamericana, que glorificaron los modernistas y vanguardistas, tiene en la revuelta

campesina e indígena, en donde incubó el testimonio, una de sus coyunturas fundamentales.⁴ De manera que, a la par que no son extrañas las autobiografías contemporáneas que se pueden interpretar con criterios modernistas,⁵ seguramente el deseo autobiográfico de los subalternos centroamericanos constituye una historia clandestina que textos como el de Mármol o Menchú ayudan a imaginar. Es preciso aclarar, asimismo, que la estructura tripartita planteada, no pretende ser la única vía posible de estudio de la escritura autobiográfica centroamericana. Se debe tomar en cuenta que estas escrituras no han sido consideradas nunca discursivamente en sí mismas, volviéndose meros instrumentos auxiliares de la historia o la biografía. Por eso mismo, no existe todavía una descripción del corpus de la escritura autobiográfica centroamericana en sus diferentes expresiones y posibilidades (ni, por supuesto, colecciones bibliográficas de tal corpus). En ese mismo sentido, hay series de escrituras autobiográficas que quedan fuera de los objetivos de esta tesis (por ejemplo, algunas narrativas asociadas con los enclaves bananeros y, en general, las narrativas autobiográficas anti-dictatoriales de los sectores de las clases medias, las autobiografías de políticos o las relacionadas con las guerrillas de los años 1970s y 1980s). Estas salvedades no afectan, sin embargo, el valor representativo de los textos seleccionados. En efecto, se pretende demostrar que la historia que cuentan en conjunto (la relación de la historia del yo y el relato de la modernidad) es una articulación narrativa fundamental de la cultura centroamericana.

⁴ El estudio de Guha, *Elementary* es vital para entender el sentido radical de las revueltas campesinas y su dialéctica. Esta tesis no pretende, por supuesto, una sistematización teórica aplicada al territorio centroamericano y su historia de revueltas campesinas /indígenas. Sin embargo, de forma general se retomará críticamente la conceptualización de tales movimientos como “premodernos”, Cf. Guha, *Elementary* 5-6.

⁵ El ejemplo paradigmático sería la autobiografía de Cardoza y Aragón, *El río* (1986).

1.1 LIBERALISMO Y DESUBLIMACIÓN

Si se preguntara por los encuadres contextuales más importantes del desarrollo de la escritura autobiográfica regional en el siglo XX, habría que señalar, al menos, dos: la articulación tradicional de la modernidad en la región centroamericana y el proceso de desublimación del esteticismo modernista.⁶ Ambas instancias están relacionadas con lo que puede llamarse el liberalismo oligárquico. A partir de fines del siglo XIX, este liberalismo se impone en Centroamérica, como “razón” de las repúblicas agro-exportadoras. Su expresión política favorita ha sido la dictadura militar y el despliegue muy estratificado de la ciudadanía. Sólo esporádicamente éste régimen permitió figuraciones políticas realmente democráticas de las masas. Así como la propiedad agraria siguió siendo su eje económico decisivo, este “liberalismo” prefirió las articulaciones políticas “personalizadas” en el dictador, el caudillo, el clientelismo político y la cooptación. La represión y el aplastamiento sangriento de las revueltas campesinas e indígenas es otra característica de tal conformación político-ideológica.

Por lo general, los intelectuales y artistas centroamericanos han pertenecido a los *estratos ciudadanos* dentro del liberalismo oligárquico. No es muy sorprendente que una alegoría favorita de los modernistas fuera la que Darío llamó “aristocracia del pensamiento”,⁷ permitiéndose un giro feudal en el espacio republicano. En el esquema liberal, la ciudadanía se define bien sea por el sentido de propiedad, generalmente entendida como derecho natural sobre la tierra de algunas familias blancas, o por la labor de embellecer tal sentido de propiedad por

⁶ Es pertinente mantener la contradicción de términos comprendida en el concepto de *modernidad tradicional*; si por un lado, es necesario reconocer las lógicas modernizadoras con que se implantan los cambios de los procesos que comprenden la *modernidad*, por otro lado hay que reconocer su articulación con el sistema cultural tradicional centroamericano. En la crítica cultural se pueden advertir una serie de conceptos que podrían aludir a una articulación parecida: “modernización desigual” (Ramos), “modernidad heterogénea” (Herrlinghaus), “modernidad periférica” (Sarlo), “modernidad obsoleta” (Beverley).

⁷ “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, (*Poesía* 325).

medio de una literatura esteticista o regionalista.⁸ Esta literatura corresponde, obviamente, al modernismo, sobre todo el de la primera hora. A partir fundamentalmente de la coyuntura del 98 (la guerra entre Estados Unidos y España por la posesión de Cuba, y la crisis que engendró entre los intelectuales españoles y latinoamericanos), el modernismo se politiza, buscando cómo fundamentar identidades y explicaciones nacionales. El arielismo y la doctrina de los “pueblos enfermos” son dos de las articulaciones más conocidas en el ámbito continental.⁹ El proceso de desublimación del esteticismo modernista ha comenzado, y progresivamente en Centroamérica la literatura va tornándose un discurso crítico del liberalismo oligárquico. Sin embargo, este discurso crítico al interpelar al liberalismo queda generalmente atrapado dentro de algunos de sus presupuestos. No es extraño que el atraso, el atavismo, la enfermedad, la “premodernidad”, la superstición, sean atribuidos por los intelectuales a las masas indígenas y campesinas y las culturas populares, y no a la lógica con que se aplican los principios liberales en Centroamérica.¹⁰

Las vanguardias agudizaron, por lo general, el sentido crítico frente al liberalismo oligárquico, pero siempre dentro de la interpelación del mismo proyecto ideológico. Podría pensarse que la literatura comenzó a funcionar con lo que Foucault llamaría “gubernamentalidad”;¹¹ a plantearse, pues, objetivos políticos (y utopías completas) en que la sentimentalidad de los “otros” sería el eje esencial. Se plantean los vanguardistas cómo integrar a estos “otros” al proyecto de la modernidad y cómo superar la aguda escisión entre republicanismo ideal y revuelta rural; en general, cómo “hablar” con (o “controlar”

⁸ En este sentido, hay que concordar parcialmente con la tesis de Perus de la relación entre modernismo y oligarquía, que, sin embargo, no parece dar cuenta plena del momento político del modernismo, y de su funcionamiento como relato maestro de la modernidad literaria latinoamericana.

⁹ Rodó *Ariel* (1900); Arguedas, *Pueblo enfermo* (1909), Cf. los análisis de Aronna.

¹⁰ El concepto de Roberto Schwarz sobre las “ideas fuera de lugar” es plenamente aplicable aquí, e inspiran estos razonamientos.

¹¹ Cf. Foucault “Governmentality”.

discursivamente a) las masas. Ya no se trata simplemente, como en los modernistas, de invocar un hispanismo espiritual y declarar una “enfermedad” social nacional centroamericana encarnada en las razas inferiores. La literatura se va transformando en *una experiencia del Otro*. Esta es básicamente la culminación del proceso de desublimación del modernismo. La literatura ha dejado de ser un ornamento del proyecto agro-exportador y ha comenzado a funcionar como un artefacto político de proyectos nacionales utópicos, artificiosamente creados con recursos discursivos del folklore, la antropología, el psicoanálisis, el mito, el arte de vanguardia y la mística. Es lo que en los capítulos de esta tesis que tratan más directamente de los vanguardistas, se llama lo *contradiscursivo*. Pero estos proyectos ideológicos son, hasta cierto punto, ficcionales: el liberalismo oligárquico nunca integró plenamente la lógica populista (a veces, incluso, socialista, aunque en otros casos, fascista) de los vanguardistas. Esto implicó, paradójicamente, una nueva estetización de la literatura (de un orden diferente de la del modernismo). Si la nueva sociedad sólo es posible “por medios literarios”, la literatura es el único lenguaje posible de la sociedad moderna, y todo lo demás (masas indígenas, culturas campesinas y populares) es atraso.¹² Aquí se tiente el límite en el que el modernismo (y el liberalismo oligárquico) intercepta a las vanguardias. En vez de una clase blanca de propietarios funcionando por derechos naturales, se propone una vanguardia letrada que inocule la modernidad a las sociedades atrasadas de Centroamérica.

¹² Como se verá subsecuentemente, el libro básico de tal elaboración es *Balcanes y volcanes* de Sergio Ramírez. Pero motivaciones parecidas se encuentra en Rafael Heliodoro Valle, *Las ideas contemporáneas en Centroamérica*, así como en la autobiografía (y probablemente la obra) de Cardoza y Aragón, *El río: novelas de caballería*. En general, cualquier identificación aporosa entre letrados e identidad regional lleva el peligro de funcionar en tal esquema. Ejemplos contemporáneos serían, en ese sentido, Arias, *Gestos ceremoniales*, y Ovares y Rojas, *El sello del ángel*.

Puede pensarse, entonces, que el modernismo dejó como herencia cultural de larga duración una sobrevaloración de la literatura,¹³ que funcionó (por lo menos hasta los años 1980s) por medio de un progresivo estado de politización. Las nuevas vanguardias, sobre todo a partir de los años 1960s, favorecieron la lucha armada como medio único de alterar el horizonte del liberalismo oligárquico. En ese momento, la vanguardia literaria se entremezcló con la vanguardia armada guerrillera, y se extremó el coloquialismo literario. El resultado literario más radical de ese proceso fue el género testimonio, que “habla”, tendencialmente, desde los sectores más atrasados y marginados por el liberalismo oligárquico: campesinos, indígenas, mujeres pobres. El testimonio es tanto un resultado de la politización literaria de las vanguardias como una interpelación de su política cultural modelada todavía por el modernismo.

Como se ve, la relación entre modernismo, vanguardias y testimonio tiene un eje material en el ámbito de la propiedad rural, la oligarquía propietaria, la agro-exportación y las culturas campesinas e indígenas. Pero la desublimación del esteticismo no responde únicamente a un vínculo material, referido a la propiedad agraria, sino a su abstracción y puesta en circulación discursiva en las redes de la modernización y la sentimentalidad desarrollista. Se constituyen, pues, en estrategias de interpelación de la modernidad transnacional, en los espacios cultural y político. Es lo que en la ideologización letrada se ha llamado la universalidad de la cultura centroamericana. En esta tesis se insistirá en que tal “universalidad” está contenida (en el doble sentido de incluida y retenida) por el liberalismo oligárquico y que su relato maestro es el modernismo. A pesar de los cambios culturales radicales de las últimas décadas (clausura de los proyectos revolucionarios, globalización, transnacionalización) no es seguro afirmar que tal horizonte liberal-oligárquico haya fenecido como modelo cultural en Centroamérica.

¹³ Podría, incluso, pensarse que el modernismo rearticuló a escala centroamericana y latinoamericana la sobrevaloración de la literatura del barroco. Al respecto de este proceso del barroco y sus consecuencias culturales modernas Cf. Beverley *Una modernidad obsoleta*.

1.2 TEORÍA AUTOBIOGRÁFICA: LO UNIVERSAL Y LO REGIONAL

En las últimas décadas se ha sucedido, en el ámbito académico global un auge de los estudios autobiográficos.¹⁴ Es menester, pues, explicar brevemente cómo se ubica este estudio en ese contexto. Terry Eagleton ha dicho que la teoría cultural es uno de “los artículos más seductores que la sociedad posmoderna ofrece” (*Una introducción* 277). Podría añadirse que dentro de la seducción de la teoría cultural, la que ejercen los estudios autobiográficos tiene una categoría especial. Éstos anudan, en efecto, subjetividad y narratividad, y una serie interminable de implicaciones teóricas, políticas y culturales adyacentes, además de que parecen activar el narcisismo en una forma desplazada: el deseo autobiográfico—según lo sugiere De Man—¹⁵ incumbe a los estudiosos de la autobiografía. Esta tesis no espera escapar discursivamente a tal deseo, pero sí a la fetichización formal en que a veces incurre la teoría autobiográfica. En efecto, el auge de los estudios autobiográficos puede implicar su traslado desde la interpretación de los escritos autobiográficos *como verdad* dentro de la disciplina histórica positivista al dictamen de una suspensión gnoseológica, declarando la relación autobiográfica una mera figura retórica, por entero distanciada de la intervención política.¹⁶

Dentro de los estudios de la autobiografía hispanoamericana, ha sobresalido como referente ineludible el libro de Sylvia Molloy *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Una de sus propuestas, en realidad su reacción al “boom” de la teoría formal, podría ser reafirmada entre las intenciones de esta tesis. Dice Molloy:

¹⁴ Para el contexto “anglo”, sobre todo, es muy importante la reseña de Candace Lang “Autobiography in the Aftermath of Romanticism”. Cf., asimismo, el “survey” de Robert Smith sobre teoría reciente, “Worward ho”. En el resumen de Loureiro (“Direcciones en la teoría de la autobiografía”) se advierte el peso decisivo que la academia del norte tiene en la teoría autobiográfica, especialmente en sus corrientes postestructuralistas, desconstruccionistas y feministas. Para el ámbito hispánico, es decisivo el libro de Molloy (*Acto de presencia*). También son importantes el libro de Fernández, *Apology*, y el estudio de Maíz que ha sido consultado en su versión de tesis doctoral (“Perfil”), aunque existe como libro (*Identidad*).

¹⁵ “Autobiography as De-facement” 922.

¹⁶ De Man, *ibidem*

sin dejar de lado los dilemas lingüísticos y filosóficos que necesariamente plantea la escritura autobiográfica, intenté abordar cuestiones que, por su naturaleza, son básicamente culturales e históricas. Procuré no tanto averiguar lo que el yo intenta hacer cuando escribe “yo”, sino investigar, de manera más modesta, cuáles son las fabulaciones a las que recurre la autobiografía dentro de cierto espacio, de cierto tiempo y de cierto lenguaje, y qué dicen esas fabulaciones sobre la literatura y la época a que pertenecen (11-12).

Cabría quizá extremar un poco esta opción interpretativa afirmando que cuando el yo escribe “yo” implica un acto político, o que, como concluye Smith siguiendo a Saldívar, “la autobiografía es menos un derecho que un privilegio” (61).¹⁷ De manera que si bien la heterogeneidad teórica e interpretativa sugerida por Molloy ha querido ser conservada en esta tesis, a “los dilemas lingüísticos y filosóficos” se han añadido con frecuencia los dilemas políticos. La diferencia principal de esta tesis frente al estudio de Molloy se da, probablemente, con respecto a la relación entre texto autobiográfico y el contexto “bárbaro”, o “salvaje” de las culturas otras. Según Molloy, la autobiografía hispanoamericana, como instancia de la literatura de la región, está signada por la reescritura del archivo europeo. Esta estrategia redundante en la producción de una identidad que de esa manera logra un desafío de la centralidad de lo europeo. Para ilustrar este proceso Molloy recurre a una narración de Borges (“El evangelio según Marcos”) en que la lectura del evangelio a un grupo analfabeto y culturalmente “bárbaro”, produce la crucifixión del protagonista y lector, a manos de su comunidad de oyentes. “Releer y reescribir el libro europeo...—concluye Molloy—, puede ser una experiencia a veces salvaje, siempre inquietante.” (26). En esta tesis se tratará de ver la constitución de tal alteridad

¹⁷ En este y todos los casos, las traducciones de citas en inglés son del autor de la tesis, al menos que se indique otra cosa.

calibanesca que encarna en literatura hispanoamericana (o, en este caso, centroamericana), como un artificio ideológico que, glorificado a partir del modernismo, no da suficiente cuenta de las colisiones internas de las culturas latinoamericanas, y de las relaciones entre la elite letrada y las comunidades *otras*. Se preferirá, en general, buscar, pues, instancias desconstructivas de tal encarnación monolítica de la alteridad cultural regional. Fundamentalmente, se alegará una colocación alegórica de, por ejemplo, lo “bárbaro” dentro del texto autobiográfico, que opera en contra de la constitución transparente de un símbolo identificador comunal o regional.

Como en Molloy, sin embargo, también se le da mucha importancia a “las fabulaciones” autobiográficas, por lo que la lectura ceñida de los textos es una de las fuentes principales de elaboración teórica. Hay aquí una aparente insistencia inductiva, y quizá un exceso pragmático, que, sin embargo, se ve des/equilibrado por códigos interpretativos más generales, entre los que figuran, por supuesto, los de la teoría autobiográfica. Estos códigos interpretativos generales han sido adquiridos durante el auge (o la seducción global) de la crítica cultural, de manera que, según se notará en el desarrollo de la tesis, algunos principios de la visión postmoderna, post/estructuralista y postcolonial de los textos y los contextos resultan fundamentales. Más aún, hay que notar que estas tendencias son el marco general de la teoría autobiográfica reciente por lo que “regresar” a ellos puede ser un instrumento correctivo valioso. Corriendo el riesgo de la generalización, se puede decir que las tres corrientes arriba apuntadas implican: (1) la duda ante los relatos culturales maestros; (2) la interpretación “lingüística” de la subjetividad; y (3) la crítica del aspecto imperial y colonial de la modernidad. Bastará decir que estos no son los términos que han predominado en las lecturas de la cultura centroamericana. Al contrario, en estas interpretaciones (en especial las historias literarias) aparece frecuentemente: (1) el relato maestro de la nación, y el correlativo del escritor como héroe nacional; (2) la interpretación

biográfica y moral de los héroes culturales como avatares de la identidad comunal; (3) la modernidad equiparada a la emancipación nacional. Se comprenderá, en estas circunstancias, lo estratégico que resulta el estudio de la escritura autobiográfica como crítica de las interpretaciones tradicionales de la cultura centroamericana.

Siendo este un objetivo fundamental de esta tesis habría que enfatizar, por eso, la importancia que tiene la fijación regional. Más radicalmente aún, podría proponerse que el enfoque regional es vital para replantearse los estudios autobiográficos a escala hispanoamericana o latinoamericana. Por ejemplo, el estudio de Molloy está a veces motivado por la interrelación entre la escritura de sí y el proceso fundacional del liberalismo y su exaltación epónima de la individualidad, como puede advertirse en su análisis de los *Recuerdos de provincia* de Sarmiento (189-211). El ejemplo más cercano a este modelo, de entre los que se analizarán en esta tesis, es el de Froylán Turcios. Pero lo que caracteriza la autobiografía de Turcios es la descontextualización; temporal, por un lado, pues escribe en los años 1930s, cuando ya las vanguardias históricas han fragmentado, en cierto sentido, las certezas individuales, y las fundaciones nacionales liberales parecen pertenecer al pasado en el resto de América Latina. Por otro lado, las de Turcios no son *Memorias* en relación dialéctica con grandes transformaciones sociales, y, en correspondencia, los valores individualistas y democráticos encuentran un único lugar inexpugnable en la estetización (o, mejor dicho, la “literaturización”) de los valores de la modernidad. En resumen, frente a estudios más generales, como los de Molloy, el análisis más ceñidamente regional ayuda a replantear la cronología cultural. Ésta corresponde en Centroamérica a un liberalismo oligárquico que opera por medio de una secular ausencia de representación popular o de populismo, la que responde a razones entrecruzadas (ausencia de modernización, dictaduras, preponderancia de la agro-exportación,

predominio de la razón oligárquica, control imperial de los Estados Unidos). La expresión más visible de tal ausencia es quizá la falta de infraestructuras culturales nacionales. La carencia de una industria editorial, que dura hasta el presente, puede ser contextualmente la característica primordial, a la que debe añadirse la ausencia de una industria de cine nacional/ regional, así como la falta de control nacional de los medios de comunicación (en especial la televisión), y la precariedad de los instrumentos culturales ideológicos característicos del nacionalismo y el populismo (museos, archivos y bibliotecas nacionales). La literatura deviene, en este esquema de nacionalismo sin populismo, un instrumento alegórico y político que “realiza” la modernidad, para lo cual interpela a las culturas “informales” que terminan por articular la modernidad realmente existente en Centroamérica. Esta interpelación es, precisamente, la que caracteriza a la escritura autobiográfica de la región.

Vale la pena enumerar algunos principios enmarcados por los “post” que afectan la visión de la literatura autobiográfica centroamericana. En las historias literarias tradicionales se ha acostumbrado enfatizar, junto a la biografía de los escritores, los géneros “mayores” (poesía, novela, cuento). La escritura autobiográfica formaba parte de ese corpus adyacente y auxiliar, sometido a la política de la “verdadera” literatura; un corpus siempre a la espera de las modulaciones genéricas eurocéntricas. En esta tesis la escritura autobiográfica es puesta en el centro del escenario interpretativo, en relación de interdependencia con los otros géneros, en especial la poesía y la novela, pero también géneros “menores” como el ensayo, el diario íntimo, el epistolario, la narración oral y el documento político. Se trata de la heterogeneidad propia del corpus literario centroamericano que desmiente la sublimación de la literatura en una sola individualidad y en un solo género. Esta sola individualidad heroica (la aspiración ideológica de los letrados) es vista, por otro lado, como una articulación discursiva, principalmente ideológica

y textual,¹⁸ relacionada con un corpus de discursos diferentes en los que logra articularse usándolos como cartografía. El proceso ideológico y textual de constituir la historia de sí, provoca la activación de procesos de diferenciación y singularización que implican, a su vez, el mapeo, consciente o inconsciente, de territorios “ajenos” al yo que se integran así como “íntimos”. Se trata, pues, de la apertura de procesos ideológicos y textuales en que se va optando progresivamente entre las ideologías y las formas. Cuando el yo dice “yo” opta, entonces, por modelos de (auto)interpretación tomados de los discursos culturalmente sancionados, o que deben ser sancionados para poder contar la historia propia. Entre estos modelos, la relación con la cultura metropolitana resulta fundamental, y constituye el meollo postcolonial de la escritura autobiográfica en la región. Es frente al archivo cultural europeo es que se define el aspecto “conciente” de los relatos autobiográficos (escribirse como moderno, o como el extrañamiento alterno de lo europeo), así como su ubicación en la modernidad tradicional centroamericana activa las estructuras culturales “inconscientes”, que quieren domesticadas y sometidas en la sistematización del símbolo autobiográfico.

1.3 CARTOGRAFÍA E HISTORIA DE SÍ

En su sentido canónico, la autobiografía occidental narra la singularización y secularización de un individuo. Evidentemente, en una perspectiva histórica este sentido de individualidad—la del sujeto completado y centrado, con plenos poderes para narrarse—corresponde a estratos temporales e ideológicos específicos. El humanismo, el sujeto (anti)burgués intelectual y la sociedad secularizada son elementos clave para el sentido de la

¹⁸ Las “fuentes” de tal actitud crítica deben rastrearse, entre otras teorizaciones, en Althusser “Ideology”, Foucault *Tecnologías* y Hayden White “The Context”.

subjetividad que acompaña a la autobiografía. Estos elementos condicionan el despliegue, entre otras temporalidades y acciones icónicas, de la infancia “como el espacio de la formación de la personalidad o ego, del surgimiento del sujeto en ese cargado sentido posestructural como la ocasión para el despliegue del tema y la experimentación de la memoria” (Jameson “El caso del testimonio” 137). La “universalidad” de la autobiografía acusa, en realidad, el mismo límite topográfico y temporal del humanismo europeo imperial.¹⁹ Este límite, bastante más elusivo de lo que puede sospecharse, no puede traspasarse simplemente por medio de una diseminación de historias particulares o particularistas que derrotarían aquella “universalidad” autoritaria. Las historias particulares están impregnadas, por lo general, de un sentido de universalidad, por decirlo así, post-europeo. “[E]n la tradición occidental—dice Jameson—[el] paradigma autobiográfico tiende a ser comprendido como la metafísica general de la naturaleza humana” (139). Proyectando un problema parecido en la historiografía colonial, dice Chakrabarty que “Europa”, con esas decisivas comillas, “sigue siendo el sujeto teórico soberano de todas las historias, incluidas aquellas que llamamos “india”, “china”, “keniana”, y así por el estilo” (“Poscoloniality” 263).²⁰ El traslado del individualismo moderno a las regiones coloniales se deja notar, por ejemplo, en el florecimiento en la India (y para los fines de este estudio, en Centroamérica) de los que serían “los cuatro géneros básicos que ayudan a expresar el yo moderno: la novela, la biografía, la autobiografía y la historia” (271).²¹ En las regiones periféricas, sin embargo, la singularización propia de la autobiografía resulta bastante problemática. En general, el relato de sí como sujeto autónomo “occidental”, se ve intervenido

¹⁹ Cf. Foucault *Las palabras y las cosas*: “el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano... El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin” (175).

²⁰ En el original: ““Europe”remains the sovereign, theoretical subject of all histories, including the ones we call “Indian”, “Chinese,” “Kenyan,” and so on”

²¹ En el original: “the four basic genres that help express the modern self: the novel, the biography, the autobiography, and history”

por los relatos “tradicionales”, en especial el relato nacional, pero también otros asociados con formas sociales precapitalistas.

Esta es una de las características fundamentales del corpus de escritura autobiográfica centroamericana que será estudiado en esta tesis. En general, para contar la historia propia, el autobiógrafo centroamericano debe recurrir a codificaciones o cartografías simbólicas que permitan la yuxtaposición táctica o la definitiva jerarquización de la historia del yo con respecto a los demás relatos. Es lo que se llamará aquí *cartografías del yo*. Estas cartografías orientan el sentido de las narrativas contenidas en el relato autobiográfico, y están modeladas por ideologías, tropos y formas literarias, modos científicos o pretendidamente científicos, técnicas de las ciencias humanas, e, incluso procedimientos “sobrenaturales” (como la mística o el espiritismo). De manera ingenua puede creerse que una narrativa autobiográfica es *referencial* o *denotativa*, que de alguna manera *refleja* la “verdadera” historia personal y su relación con la sociedad. Más bien, el discurso autobiográfico es una codificación textual y cultural que se orienta a través y por medio de una diversidad de ideologías y prácticas discursivas para ofrecer la historia de un individuo singular por alguna razón determinada. Refiriéndose a los varios códigos presentes en un texto, Hayden White afirma: “puede decirse que el complejo tejido de un texto emite más mensajes fálicos y optativos, para usar la terminología de Jakobson, que referenciales o predicativos” (“The Content” 208).²² Se ha querido, en esta tesis, usar esta afirmación de manera sistemática, atendiendo menos al aspecto “biográfico” que ofrecen los relatos autobiográficos (el carácter del escritor, su cronología, su ética, etc.) que la escenificación ideológica y contextual del texto. Según White, uno de los objetivos de este tipo de análisis sería “caracterizar los tipos de mensajes emitidos en términos de los varios códigos en que se proyectan, y mapear las

²² En el original: “the complex fabric of the text could be said to emit messages more phatic and optative, to use Jakobson’s terminology, than referential or predicative”

relaciones entre códigos así identificados a la vez como jerarquía de códigos y secuencia de su elaboración, lo que localizaría al texto dentro de cierto dominio de la cultura del tiempo de su producción” (ibid).²³

Se pensará, pues, en la *cartografía del yo* como una especie de voluntad de poder desplegada textualmente por códigos específicos para instaurar la jerarquía que la narrativa de sí tendrá. Por medio de esos códigos, el autobiógrafo se orienta en una contextualidad generalmente enmarañada. Un ejemplo somero servirá para ilustrar el funcionamiento de la cartografía dentro de la escritura autobiográfica. Froylán Turcios, escritor hondureño relacionado con el modernismo, hace propaganda en su autobiografía de su ideología liberal. Cuando de niño escenifica un altercado con su maestro de escuela, toma la palabra enfatizando “oralmente” su creencia en los valores individuales y personales, y su fe en la autonomía propia. El código “liberalismo” resulta evidente aquí como parte de la invención de la infancia. Turcios ha sido “desde niño” un republicano, e incluso la forma “oral” en que combate a su maestro marca ese código definitivo: la oratoria patriótica lo definirá, pues, como sujeto. Por supuesto, el análisis no puede terminar ahí ya que surge el problema de la universalidad versus la particularidad. ¿Cómo marca Turcios tal individualidad modelada por Europa en un contexto como el hondureño? Turcios cuenta que su maestro—quien pasa aquí a ser enseñado por su pupilo—sentía fascinación por sus vestidos y sombreros de infante, una fascinación por lo moderno expresada en la moda. De manera que el liberalismo de Turcios, al mostrar que la relación con los otros dentro de su relato se refiere a las *formas* de la modernidad, demuestra tener dos vehículos principales, la habilidad oral y la moda.

²³ En el original: “to characterize the types of messages emitted in terms of the several codes in which they are cast and to map the relationships among the codes thus identified both as a hierarchy of codes and as a sequence of their elaboration, which would locate the text within certain domain of the culture of the time of its production”.

El liberalismo queda así descontextualizado pues deja de suponer una universalización de sus valores (ciudadanía, igualdad ante la ley, libertad política, etc.) dentro del territorio y la población hondureña, reduciéndose a ser la marca moderna de un individuo que para mantener su diferencia debe “expresarse” por medio del sentido de propiedad.²⁴ Oratoria y sentido de propiedad confluyen, pues, en la singularidad del autobiógrafo. Pero aquí los elementos de lujo moderno, son conseguidos por medio de la propiedad tradicional del hacendado ganadero o agrícola, muy lejos del establecimiento de relaciones de producción burguesas. De esa manera, el liberalismo de Turcios se conecta con el modernismo hedonista, implicando que es ésta una renovación en el ámbito de la moda y el elitismo de sectores pertenecientes a los antiguos propietarios oligarcas.²⁵ Se debe despojar, pues, al término cartografía de cualquier énfasis existencialista que sugiera a un individuo “perdido” que se encuentra a sí mismo. Lo que se debe enfatizar es, al contrario, cómo la escritura autobiográfica implica la recurrencia, el uso y la experimentación con las ideologías, a veces contradictorias, que encuadran las vidas de los narradores.

1.4 FORMACIÓN DEL PROYECTO

De acuerdo con Raymond Williams, no se puede comprender un proyecto intelectual sin comprender también su formación (“The Future” 151). A la vez, comprender un proyecto “desde dentro”, subjetivamente, lleva siempre un riesgo narrativo, psicoanalítico y autobiográfico que

²⁴ Puede pensarse en el argumento ya citado de Schwarz sobre las que él llama “ideas fuera de lugar”, concepto que modela, más o menos, el argumento elaborado aquí. Cf. *Misplaced Ideas*.

²⁵ Cf. la tesis de Perus sobre la relación entre modernismo y oligarquía, que resalta mucho más adecuada para un modernista al estilo de Turcios, que para uno del estilo de Darío, sometido de manera mucho más directa a lógicas transnacionales del trabajo. Ver al respecto la discusión de la primera parte de esta tesis (Cáp. 2.0, 3.0 y 4.0).

debe ser considerado por los eventuales lectores. Originalmente, la idea, por así decirlo, “técnica” de esta tesis se refería a problemas discursivos como las implicaciones del “yo” retórico de las autobiografías. De un inicio, la idea era “resolver” tales problemas por medio de lecturas textuales cuidadosas. Unas palabras de William Rowe pueden enfocar mejor las implicaciones, no necesariamente formalistas de las lecturas detenidas:

Hay que investigar las formas específicas (tanto dañinas como positivas) del poder y los discursos (incluso el de uno mismo) en que actúan. Estas relaciones no se develan sino mediante lecturas puntuales, densas y minuciosas: lecturas de los textos verbales y lecturas de los objetos no verbales. Si falta un grado suficiente de densidad, las semejanzas y diferencias se vuelven gruesas y las posiciones de los autores/ actores se escamotean. (“La regionalidad”).

En este sentido, estas lecturas textuales cuidadosas debían estar alejadas de la estilística tradicional y apuntando a la interrelación cultural y política con los contextos. Se trataba de interpretar textos proyectando un sentido contextual y cultural. Por eso, ya en el proyecto original de esta tesis, el “yo” se consideraba una instancia de sentido político. Esta decisión articula una especie de deseo autobiográfico. Según la observación de Paul de Man, en un artículo básico para los estudios autobiográficos desconstruccionistas, los autobiógrafos tanto como los estudiosos de autobiografías pugnan por salir del acto de habla o de la retórica y entrar en acción (“Defacement”). Para de Man, tal intención es meramente retórica e ilusoria. La inmensa cantidad de material “auto-referente” y “auto-desfigurativo” que se encuentra en la teoría autobiográfica, confirmaría ideológicamente, pues, la apoliticidad tanto de los autobiógrafos como de la propia teoría.

La intención primordial de “lectura cuidadosa” de este proyecto se enlazaba, al contrario del dictamen de De Man, con el deseo de lectura política. Se debe tomar en cuenta, al respecto, algunos hechos contextuales. Primero, la visible fascinación del nuevo orden global con los relatos autobiográficos.²⁶ En segundo lugar, en el momento post-revolucionario en Nicaragua irrumpe un particular deseo autobiográfico que atestigua una crisis de representación de los intelectuales; la obra más importante de este ciclo es sin duda la autobiografía de Ernesto Cardenal, en cuatro tomos publicados entre 1999 y 2003.²⁷ En tercer lugar, en unos estudios de literatura y cultura latinoamericana, de los que forma parte la escritura de esta tesis, no han podido pasar desapercibidos, sino al contrario, escritores como Nelly Campobello, José María Arguedas, Octavio Paz o José Lezama Lima. Durante el estudio de estos autores, surgió como una condensación contradictoria la idea inicial de esta tesis. Lo que impresiona de los autores mencionados es que no son directamente escritores de autobiografías, sino una especie de “autobiógrafos” (con las comillas implicando aquí una falta o un exceso) proyectados en textos más o menos “degenerados”. Las estampas de guerra de Campobello, la escritura al borde del suicidio de Arguedas, la conversión de lo autobiográfico en crítica cultural en Paz, o la alegoría de sí que Lezama proyecta en José Cemí, da la idea de un corpus autobiográfico heterogéneo, lateral y silencioso. En otras palabras, este tipo de corpus armado por el azar y bastante descontextualizado, ofrece una especie de alegoría de la escritura autobiográfica centroamericana, caracterizada por la “impureza” genérica. Por supuesto, la operación inicial para fundamentar el estudio del corpus centroamericano, de asentarle con su autoridad de objeto, fue apartar y “olvidar” esas otras fuentes “autobiográficas”. No se trataba de encontrar, por ejemplo, a un Lezama o un Arguedas centroamericano, o de “descubrirlo imprevistamente”,

²⁶ La popularidad de la autobiografía de García Márquez, o de una película como *Before Night Falls* (basada en la autobiografía de Reynaldo Arenas), dan cuenta del aspecto latinoamericano global de tal auge.

²⁷ Se aludirá la escritura autobiográfica de Cardenal muy de perfil en los Cáp 7.0 y 8.0 de esta tesis.

puesto que no había una lógica colonizadora en aquella alegoría. Se debe enfatizar, por eso, el estado permanentemente inductivo del que se parte en casos como este. Sin existir estudios sistemáticos de escritura autobiográfica en Centroamérica el terreno aparece “borrado” de por sí, y la lógica inductiva depara la instalación del corpus conforme se ejercita la lectura. En ese sentido, es menester aclarar que no se ha partido de un escrutinio exhaustivo de textos, de manera que el corpus aquí propuesto, sin dejar de ser representativo, como se demostrará en el análisis textual, es también convencional, y no pretende, por eso, autoridad canónica absoluta sobre el resto del corpus. Al respecto, es pertinente sugerir que al segmentar un corpus regional de textos autobiográficos, se ejerce en cierto sentido una oposición a la lógica dominante que se proyecta en el auge autobiográfico global. Sin embargo, y se procederá a continuación a explicar por qué, esta reivindicación no se hace por razones de defensas identitarias dentro de un modelo neoarielista.²⁸

Fijándose más específicamente en el caso de Nicaragua, que por razones evidentes resulta mucho más al alcance del autor de la tesis, se podría decir que las autobiografías de intelectuales y políticos tienen por objeto la elaboración de un reencantamiento nacional. No son autobiografías lo suficientemente “secularizadas” como para desprenderse de la atadura o la nostalgia de lo nacional. Al contrario, quieren funcionar como relatos de personajes representativos de la nación. Sin embargo, es obvio que hay “fragmentos” (los anónimos ciudadanos de “las bases”) que quieren ser incluidos, pero en realidad son excluidos por la lógica autobiográfica.²⁹ Se corre aquí el riesgo de una interpretación mecánica y dualista. ¿Por qué no proclamar mejor una dialogía bajtiniana, que resultaría mucho más dúctil y tranquilizante al

²⁸ Cf. Beverley “Prólogo” 27-28.

²⁹ Cf. el desarrollo de estas ideas en Leonel Delgado Aburto “De los fragmentos”, reflexión sobre memorias políticas de Violeta Chamorro, Sergio Ramírez (*Adiós*) y Gioconda Belli, que participan las tres de las intenciones aquí apuntadas.

“permitir” que las voces otras incuben en la voz narrativa autobiográfica, que de todas maneras las ha interpelado?³⁰ Hay, sin embargo, que recurrir al contexto histórico para poner en duda tal articulación. El fracaso de la revolución sandinista (1979-1990) puede ser interpretado como un rompimiento entre los grupos radicalizados, incluida la vanguardia política y los intelectuales, con las masas, sobre todo los campesinos.³¹ El aparente respaldo que estos campesinos dieron a la política oligárquica e imperial implica una doble mudez. Si “no pueden hablar” dentro de la lógica desarrollista de los revolucionarios, se “expresan” por medio de las voces sustitutas y el discurso que ofrece la ideología oligárquica. En tales circunstancias, las autobiografías más o menos convencionales y, a veces, exotistas de algunos intelectuales, se convierten automáticamente en documentos literarios y políticos bastante controversiales. ¿Qué será del territorio nacional unificado y bello que se invoca aquí frente a la evidente fragmentación que ha dejado la guerra y que profundiza la administración neoliberal? ¿Debe reconocerse la nación representada en la singularización retórica del autobiógrafo, aunque fuera en el sentido *light* con que se puede reconocer en un boxeador o un pitcher de grandes ligas? ¿Hay una genealogía posible para la actitud aparentemente universalista del autobiógrafo?

Esta tesis es y no es la búsqueda de tal genealogía. En primer lugar, en el discurso de literaturas nacionales hay siempre el riesgo del fetichismo y la causalidad sin fundamento. Por ejemplo, instituir a Darío como “fundador” de la autobiografía “nacional” para luego terminar ponderando su continuidad hasta, por decir algo, los recientes volúmenes autobiográficos de Cardenal sería una consecuencia típica. En un esquema como ése, se considera al nacionalismo

³⁰ Cf. por ejemplo, la lectura de la autobiografía hispánica que propone Loureiro, *Ethics* según un modelo inspirado en Levinas. En una misma intención dialógica, Cf. Rodríguez Escalante y su lectura de la autobiografía de Cardoza y Aragón.

³¹ La guerra “contra” financiada por los Estados Unidos terminó transformándose en un alzamiento campesino, hasta hoy bastante enigmático, y debidamente “olvidado” en los debates intelectuales y la representación autobiográfica “modernista” contemporánea. Sobre la relación entre alzamiento campesino y política agraria campesina Cf. Saldaña.

una entidad “eterna” e inamovible que ayuda a explicar la suerte y posición de las figuras del canon. Esta ideología es todavía dominante en los discursos culturales la región centroamericana. Al contrario, esta tesis recurre a la historicidad del nacionalismo para advertir, por ejemplo, las diferencias con que se presenta en de Darío, Cardenal, Miguel Mármol o Eunice Odio. Se ha preferido, pues, romper con la certidumbre de lo nacional para advertir las sincronías que articulaciones como lo nacional proyectan en el diagrama diacrónico del discurso autobiográfico en el espacio regional. De manera que las lecturas detenidas que componen esta tesis no tratan de ofrecer un diagnóstico, respuesta o análisis de la situación cultural posrevolucionaria nicaragüense o centroamericana. Al igual que la genealogía latinoamericana de autobiógrafos, esta coyuntura ha sido puesta entre paréntesis o suspendida, pero forma parte del entramado contextual del análisis en general.

Se puede decir, además, que esta tesis está enmarcada también por el impasse teórico y político que significó el final de la etapa revolucionaria de los años 1970s y 1980s en Centroamérica. Tal crisis ha sido representada en los estudios literarios y culturales centroamericanos por textos como *Subalternidad y representación* de John Beverley (1999 y 2004), *Women, Guerrillas & Love* de Ileana Rodríguez (1996), *Barroco Descalzo* de Erick Blandón (2003), *La articulación de las diferencias* de Mario R. Morales (1999 y 2002), *Gestos Ceremoniales* de Arturo Arias (1998), *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development* de Josefina Saldaña (2003) y *El sello del ángel* de Flora Ovares y Margarita Rojas (2000). Estos libros son muy disímiles, y el índice de simpatía y diferencia que podría mostrar el autor de esta tesis frente a ellos es bastante variable. Sin embargo, todos parecen responder al reto de rearticular la teoría cultural en un período de disolución (y desilusión) revolucionaria y de paralelo auge de los estudios culturales y postmodernos. En ese sentido

forman un contexto intelectual decisivo para la elaboración la presente disertación, incluso cuando no son citados con frecuencia.

Tras la disolución revolucionaria y el auge de la crítica cultural lo que ha quedado en entredicho es la literatura como tal, y en especial su aspecto o carácter nacional. Hablando de su libro *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, escrito junto a Marc Zimmermann (1990), Beverley se refiere a un “fracaso” coyuntural y teórico (*Subalternidad* 26-27). *Literature and Politics* estaba articulado todavía dentro del paradigma de las luchas de liberación nacional, y el rol ideológico decisivo que la literatura había tenido dentro de las mismas. Sin embargo, por las fechas de publicación de *Literature and Politics*, a la par que la derrota sandinista de 1990 sellaba el descalabro de los proyectos de la izquierda en el espacio centroamericano, el latinoamericanismo metropolitano daba un giro postnacional, deconstruccionista y postcolonial (*Subalternidad* 27). Para los estudios literarios y culturales centroamericanos, esto significó que la crítica del relato de la nación debía entrelazarse con la de la habilidad representativa (en sentido político) de la literatura, produciendo una especie de puesta en cuestión de esta competencia.³² En el auge revolucionario se había visto que la literatura fundaba culturalmente al pueblo/ nación, en el declive posrevolucionario se advertían los componentes autoritarios y las persistencias coloniales de tal conformación. El libro de Ileana Rodríguez (*Women*) constituyó un acercamiento imprescindible a la deconstrucción de las estructuras de la narrativa revolucionaria, la que han profundizado los textos de Blandón y Saldaña. Blandón se detiene en el relato nacional de la literatura nicaragüense para advertir un monopolio discursivo de los letrados que sólo puede ser roto por una genealogía cultural no reducible a las letras, y que de alguna manera la desafía: la de la escenificación popular de la

³² En algunos textos críticos simplemente se recicla la habilidad representativa, nacional y regional, de los escritores, sin ir a fondo con el cuestionamiento expuesto aquí. Por ejemplo, Cf. Arias, *Gestos* y Ovarés y Rojas, *El sello*.

identidad. Saldaña enmarca la narrativa revolucionaria en un contexto intelectual y una práctica discursiva específica: la del desarrollismo de la postguerra, que inculcada en las doctrinas revolucionarias contribuye a la represión de lo precapitalista y tradicional, que es visto peyorativamente. Lo literario nacional ha pasado, pues, de ser un espacio de la identidad emancipadora anti-imperial, a ser una especie de estamento involucrado no sólo en la enunciación discursiva identitaria, sino en la reproducción de lógicas coloniales.³³

Este nuevo rol teórico y genealógico de/ sobre la literatura centroamericana, está en el centro de la discusión básica de la presente tesis. En este sentido este estudio es, hasta cierto punto, su proyección genealógica en la diacronía moderna de un género específico (el discurso autobiográfico) en la que la posición de poder para poder narrarse, resulta fundamental. Pero aquí cabe preguntarse en qué sentido es importante historizar tanto el rol identitario emancipador de la literatura centroamericana y su intrínseca lógica colonial, lo cual no puede dejar de hacerse (aunque sea comedidamente) al estudiar el discurso autobiográfico. Aquí la conjunción es decisiva, puesto que lo identitario no es simplemente una máscara de la colonialidad. Ambos términos no son necesariamente adversativos, y no basta con “desenmascarar” lo colonial traspuesto en lo identitario. Sostener la conjunción de ambos movimientos—una literatura que proclama la identidad nacional por medio de tecnologías coloniales—resulta casi una alegoría de la modernidad centroamericana, y es un proceso cultural e histórico muy complicado que merece ser debatido y analizado detenidamente. El terreno literario de choque de lo moderno y lo

³³ Se dispensará aquí el manejo tácito del marco latinoamericano de tal crisis, que podría remontarse a la publicación en 1984 del libro de Ángel Rama, *La ciudad letrada*. Son importantes los recuentos de Beverley *Subalternidad y representación*, Franco “El ocaso de la vanguardia” y *The Fall of the Lettered City*, y Mignolo “Entre el canon y el corpus”.

colonial no es terso, ni realza a la literatura como escenario de negociación entre hegemónicos y subalternos, en una suerte de alegoría de la plaza populista.³⁴

En este sentido, algunos condicionamientos históricos en que se desenvuelve la literatura centroamericana resultarán decisivos. La lectura del discurso autobiográfico centroamericano sugiere la existencia de ciertos usos clandestinos de tecnologías discursivas en un ambiente predominantemente dictatorial y represivo. La encarnación identitaria no es realizada por medio de una articulación equilibrada de los letrados y el Estado en torno a políticas modernas coherentes y sistemáticas. Todo parece sugerir que la que Ángel Rama llamara “ciudad letrada” aparece en Centroamérica como un deseo moderno, más que como una relación efectiva. El historiador hondureño Rafael Heliodoro Valle, caracterizaría tal situación como la de una “[m]inoría con voz, pero sin voto” bajo “la hegemonía de una casta militar o de una oligarquía” (29). Por supuesto, es ilusoria la idea de que no había letrados tradicionales funcionando dentro de tales estamentos (se verá, por ejemplo, en el capítulo 5.0 los vínculos fácticos y discursivos que Turcios y Coronel mantienen con el poder). Sin embargo, sobre todo a partir de las vanguardias, los letrados centroamericanos han querido encarnar una modernidad no efectivamente realizada por los Estados nacionales. Esta postura no es simplemente de oposición, ya que la propuesta de una modernización implicaba una interpelación al Estado, y, por tanto, un funcionamiento “gubernamental” en la literatura. Ahí reside en parte la mitificación de la literatura como alegoría de la emancipación nacional que enunció, entre otros, Sergio Ramírez en *Balcanes y Volcanes*. En el esquema de Ramírez, si los letrados encarnan la modernidad, con sus correlatos de liberación nacional, el Estado tradicional centroamericano aparece asociado con dictadores, caudillos, masas campesinas prepolíticas y persistencias atávicas o indígenas. En este sentido los letrados son los primeros ciudadanos de naciones por construirse que están atrapadas

³⁴ Cf. las tesis de García Canclini *Culturas híbridas*.

ahora en las garras de la tradición. En general, tomar a Darío como eje significativo de la modernidad nacional y centroamericana (es el eje ideológico de *Balcanes y Volcanes* y de la política cultural de la revolución sandinista) llevaba el peligro de cosificar y estetizar los valores de la modernidad, negando la heterogeneidad “anti-moderna” de la cultura. En otras palabras, el ciudadano centroamericano modélico, ubicado en una productiva modernidad, sólo puede funcionar en una sentimentalidad estética modernista que lo segrega del contexto. En este sentido, el engarce forzado entre literatura y modernidad produce el efecto de los sombreros de Turcios. Se presentan como *formas* deseadas de ser sincrónicos con la universalidad que resultan “fuera de lugar” en el contexto centroamericano; y precisamente ese “fuera de lugar” es el sitio en que encarna la modernidad literaria. El modelo en que los letrados modernos *son* la modernidad, no presenta, pues, un categórico trasfondo histórico, sino que responde a una ideologización histórica específica que responde a una fetichización del modernismo (o de Darío) dentro de la historia cultural regional. En última instancia, esta articulación fue fundamentada por el único grupo literario de vanguardia que en el ámbito centroamericano llegó al poder. La llamada vanguardia nicaragüense instauró un modelo en que el letrado, que hereda el talante y la mirada del conquistador, encarna la nacionalidad, y logra doblegar la heterogeneidad. Sin embargo, este modelo experimentado por los vanguardistas nicaragüenses—originalmente prohispanicos, procoloniales y prodictatoriales—no puede proyectarse, sin más, en el ámbito centroamericano. Su estructura de representación no es asimilable a transculturadores como Asturias, autobiógrafos orales como Miguel Mármol, o místicas como Eunice Odio. Los tres realizan, en efecto, alegorías de las relaciones culturales identitarias recurriendo a matrices “precapitalistas” o “coloniales” relacionadas con recursos de algún tipo de universalidad. En cambio de una subjetividad que deja atrás la tradición para abrazar la ciudadanía moderna, hay

aquí una especie de operación transcultural utópica y silenciosa que de cierta forma presenta el desequilibrio de la nación concebida en términos modernos. El mito, la mística, el espiritismo y la oralidad son parte de esas tecnologías “premodernas” que aunque los modernizadores quieren dejar en el pasado, pertenecen en realidad a la disputa de la hegemonía, por regla general en condiciones anti-democráticas. Pero, además, como se verá en los capítulos 2.0 y 3.0, el mismo Darío, al ser leído autobiográficamente, no puede ser asimilado completamente al modelo fetichista (elaborado en el contexto de la dictadura de Somoza) que lo interpreta como héroe de una modernidad universalista.

En resumen, podría decirse que la fetichización de Darío sirve para estetizar las relaciones de poder de los grupos, y la hegemonía oligárquica en condiciones de una dictadura en cierta medida modernizante y populista, como fue la de Somoza. Como se verá en el capítulo 5.0, esta articulación que estetizaba las relaciones sociales y las sometía a la ideología patriótica nacional se cumplía de manera mucho más directa en el caso del hondureño Froylán Turcios. Se advertirá, por tanto, que el Darío fetichizado como ciudadano nacional ideal está vinculado íntimamente con la lógica oligárquica. La originalidad de la propuesta de Asturias, por otra parte, no pudo ser advertida en *Balcanes y Volcanes* debido a que en el auge del llamado “boom”—autoproclamado como la cúspide histórica de la literatura latinoamericana—Asturias representó una presencia negativa y, hasta cierto punto, “tradicional”. Sin embargo, es evidente que aún si se le hace funcionar en un contexto letrado colonial, la literatura de Asturias difícilmente puede ser asimilada a una lógica oligárquica. Al contrario, en un escenario cultural *racista*, que en esta tesis será representado respectivamente por los análisis de obras de Rafael Arévalo Martínez y César Brañas, la articulación discursivamente heterogénea de Asturias resulta bastante radical. Lo que se quiere remarcar en esta parte es la necesidad de metodologías de lectura que no

proyecten en un mismo plano “universal” a todos los autores centroamericanos y que, en este mismo sentido, se desplacen de un sólo modelo de modernidad. Esto se conecta con la problemática predominante de las tensiones “entre el canon y el corpus”.³⁵ ¿Cómo vamos a inscribir la universalidad o el particularismo de los textos “menores”, como el discurso autobiográfico, que es, además, periférico con respecto al contexto global pero “letrado” (esto es, implica un privilegio) en el contexto local? Por supuesto, los análisis textuales de esta tesis sugerirán posibles respuestas a tal pregunta, o, al menos, tratarán de ampliar su cuestionamiento esencial.

Cabe añadir aquí una corta reflexión sobre la estrategia de selección de los textos estudiados por la tesis. Se ha optado por autores canónicos, cuya escritura tuviera un relieve y significado regional. El área cultural centroamericana aparece enmarcada en esta tesis, con pocas excepciones, por las redes que forman los intelectuales y escritores, y el predominio de idearios y accionar político específico de los contextos, que generalmente implica a la región. Es impropio en este caso tratar de definir Centroamérica como un espacio más allá del designio ideológico y la utopía moderna que forjaron los letrados. El deseo de la heterogeneidad no puede llevar a plantear un ilusorio multiculturalismo de las elites y proyectarlo en el pasado. Al contrario, la heterogeneidad es una tensión y un conflicto dentro de la escritura autobiográfica precisamente porque las ideologías intelectuales dominantes se pensaron proyectadas en subjetividades unificadas por el arte y la estética, el sentido de propiedad y privilegio, la comunidad idealizada o la nación. Como se verá, cuando Darío escribe su autobiografía, activa el deseo autobiográfico en Enrique Gómez Carrillo, Rafael Arévalo Martínez y Froylán Turcios. José Coronel Urtecho testimonia el rompimiento de la “conversación” de las elites conservadoras (a las que se afilia) y las liberales, a las que perteneció su padre, quien figura esporádicamente en

³⁵ Cf. Walter Mignolo

las autobiografías de Turcios y Gómez Carrillo. Turcios rompe con la revolución campesina de Sandino, condenándola por su regionalismo. El proyecto intelectual completo de Coronel está marcado por el temor de la “anarquía” que han implicado las revoluciones campesinas e indígenas en el relato de la historia nacional. La empresa vanguardista de integración del otro, ilustrada en esta tesis por César Brañas y Eunice Odio, implica una sintonía problemática del yo y la historia nacional, una especie de reencantamiento de la polaridad entre hegemónicos y subalternos. Los testimonios de Miguel Mármol y Rigoberta Menchú, en fin, contradicen el idealismo con que los intelectuales ven las revueltas campesinas e indígenas, permitiendo interpelaciones autobiográficas inéditas dentro del canon. Los autores seleccionados abarcan los cinco países tradicionalmente considerados como “Centroamérica”, las antiguas provincias de la Capitanía General de Guatemala. Pero no ha interesado en todo caso el énfasis *nacional*, sino la resonancia regional de cada autobiógrafo. Esto implica, hasta cierto punto, una nueva manera de situar a los autores. El liberalismo canónico de Froylán Turcios, el conservadurismo vanguardista de José Coronel, los inteligentes diagramas autobiográficos de César Brañas, la doblemente excéntrica pasión (por singular y expatriada) de Eunice Odio, y la impugnación cultural de Dalton son acontecimientos que atañen a la historia cultural centroamericana como totalidad. El diagrama de totalidad que interesa en esta tesis es el que aparece implícito en las creencias modernas de las elites y el planteamiento global explícito en las intervenciones autobiográficas, incluidas las testimoniales que surgen de los alzamientos subalternos.

1.5 ESTRUCTURA DE LA TESIS

Esta tesis está organizada en tres partes principales que responden a tres períodos culturales distintos: el modernismo, las vanguardias, y las posvanguardias. Como ya se ha sugerido, la ubicación cronológica de estas etapas no implica meramente una diacronía, sino el despliegue de temáticas sincrónicas relacionadas en general con la articulación moderna de la literatura en Centroamérica, y en particular con la especificidad que adquiere la escritura autobiográfica. Siguiendo el orden de la tesis, se puede detectar, por tanto, tres grandes temáticas fundamentales: la identificación por medios textuales “subjetivos” (autobiográficos) de una modernidad distinta a la metropolitana, tarea llevada a cabo por el modernismo; el deseo de convertir la escritura en experiencia del otro, cumplida por las vanguardias; y la inclusión “directa” de la voz de los otros, propugnada por el testimonio en el marco posvanguardista.

Se ha escogido a los escritores Rubén Darío y Rafael Arévalo Martínez, para ilustrar la escritura autobiográfica de la etapa modernista. Se comentarán los textos *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (Capítulo 2.0), la novela inconclusa de Darío *El oro de Mallorca* (Capítulo 3.0), y la novela autobiográfica de Arévalo, *Manuel Aldano* (Capítulo 4.0). Estos textos responden no solamente a ciclos autobiográficos particulares, sino que aparecen enmarcados por una politización del modernismo, que busca, en este período, fundamentar identidades culturales, regionales (sobre todo, América Latina) y nacionales. En los textos autobiográficos de los escritores centroamericanos modernistas, esta identificación resulta traumática. En la autobiografía de Darío (*La vida de Rubén Darío...*) se plantea la problemática de la singularización frente a una fragmentación subjetiva doble: la que ejercen los códigos tradicionales (nación, familia, clan), y la que ejerce la circulación moderna de la escritura (siendo Darío fundamentalmente un cronista). Tanto Darío como Arévalo recurren a la novela

autobiográfica (Cáps. 3.0 y 4.0) como recurso de rearticulación de la política de escritura de sí. Fundamentalmente, identifican (y más propiamente, diagnostican) su propia decadencia y la asimilan a la decadencia implícita en la modernidad tradicional centroamericana y en el relato de lo nacional.

La segunda parte de la tesis analiza algunas formas decisivas en que los escritores vanguardistas quisieron combinar la escritura de sí con la escritura de los otros. El capítulo 5.0 se detiene en la genealogía del conversacionalismo como artificio retórico fundamental de las vanguardias. Se analizan en este capítulo las *Memorias* de Froylán Turcios, y textos extraídos de las *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua* de José Coronel Urtecho, así como su autobiografía intelectual *Rápido tránsito*. La pretensión de una voz que encarnara la subjetividad de forma absoluta y trascendente, arranca en el ideario liberal, como se puede advertir en el caso de Froylán Turcios. Esta encarnación de la subjetividad en la voz resulta ser una estructura de orden discursivo cuya esencia es la voluntad de poder escritural, referida sobre todo al derecho de escritura de las historias nacionales, asociándose así historia personal e identificación nacional. José Coronel Urtecho trasladará tal encarnación a los principios vanguardistas en una estructura ideológica conservadora, que se pretende anti-moderna, colonial y comunal, y en la que la identidad encarna en el habla del ilustrado. Esta estructura resulta ser un marco esencialmente “autobiográfico”, en el sentido que gira en torno a una historia y un habla de sí.

Frente a la ordenación autobiográfica en torno al habla y conversación del ilustrado, el capítulo 6.0 estudiará versiones autobiográficas vanguardistas mucho más culturalistas que pretenden entremezclar la historia de sí y la historia del otro de forma “contracientífica”. Concretamente, se trata de las memorias de infancia de César Brañas, *Inquilinos*, y de parte de la correspondencia de Eunice Odio, signada por la experiencia mística. En estos casos los escritores

parten de un reconocimiento de la diferencia con los subalternos, y de la necesidad de recurrir a discursos alternativos para llegar a (y en cierto sentido disciplinar) esas historias. Brañas recurre a metáforas fundamentales del psicoanálisis y la arqueología, para demostrar la ubicación “inconsciente” de las razas y clases subalternas dentro del espacio familiar-nacional. Estas presencias atormentan la ubicación moderna del escritor. Por su parte, Odio recurre a la experiencia mística para sortear las barreras que la separan de la experiencia trascendente subalterna que queda igualada de esa manera a la experiencia poética.

La tercera parte de la tesis aborda la problemática del testimonio como modelo autobiográfico que en cierto sentido contradice y desafía las articulaciones vanguardistas. El capítulo 7.0 estudia, a partir del testimonio *Miguel Mármol*, ciertos principios de interrelación entre rebelión e identidad subalterna, y sus relaciones tensas con la modernidad—lo que podría proponerse como una reinscripción abyecta de la modernidad elaborada por las clases subalternas (representadas por las historias de Miguel Mármol) versus una modernidad mucho más universalizada autorizada por el letrado (en este caso, Roque Dalton). El testimonio reactualiza tanto el deseo contradiscursivo o heterológico de las vanguardias como el modelo coloquial o conversacional. Sin embargo, la intervención de las historias que están fuera de la ciudad letrada, establece una articulación literaria y cultural llena de contradicciones, que podría caracterizarse como una interpelación a los modelos culturales del liberalismo oligárquico (su concepción de lo nacional, de la sociedad civil, y de la necesaria interpenetración de voz y subjetividad). Dentro de estas coordenadas, el capítulo 8.0 estudia el testimonio de Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Se enfoca, en este caso, la conflictiva posicionalidad de Menchú frente a los modelos de la transculturación, y sus relatos maestros: la modernidad y la nación. Se advierte, sobre todo, cómo el modelo autobiográfico

enmarcado por la historia oral trasladada a la literatura responde a un paradigma distinto a la mera asimilación de voz y subjetividad que se había desplegado durante las vanguardias como uno de los ejes fundamentales de la identificación entre historia personal e historia nacional. Para resumir la estructura tripartita de la tesis: (1) en el modernismo se plantea la identificación cultural regional como decadente, (2) las vanguardias ejercen una voluntad de poder/saber que persigue un identificarse con el otro, y (3) el testimonio interpela el proyecto de la modernidad del liberalismo oligárquico, y, con esto, los modelos más verticales y fonocéntricos de autobiografía.

**PRIMERA PARTE:
AUTOBIOGRAFÍA MODERNISTA Y PERIFERIA**

2.0 AUTOBIOGRAFÍA, CRÓNICA Y DEVENIR MODERNO

¿Qué política o políticas de representación, culturales, y, en última instancia, civiles (nacionales/ estatales) aparecen implícitas, no importa de qué modo recóndito, en la textualidad de la autobiografía de Rubén Darío? Al tratar de dar respuestas, siquiera parciales, a esta pregunta, este capítulo estudiará fundamentalmente el sistema de fragmentación sobre el que está erigido el texto *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*.³⁶ Se supondrá, a la par de la ficción unitaria general que constituye cualquier subjetividad, un colapso mucho más evidente en la propia textualidad de Darío, como intelectual que ingresa a la alta modernidad desde la periferia centroamericana, y paciente de un agudizado conflicto ideológico mientras se desenvuelve su ciclo autobiográfico. Se considerarán dos instancias básicas en tal fragmentación: (1) la que surge desde la tradición (familia, clan, localidad, relatos orales); por medio de la inscripción de lo tradicional en la textualidad moderna (partes 2.1, 2.2 y 2.3 de este capítulo); (2) la que parece provenir de la modernidad urbana (Buenos Aires, París) y se articula en el modelo de la crónica (partes 2.4 y 2.5). Esta última instancia ha sido estudiada con un enfoque principalmente continental y como razón de una modernidad que normalizaría, por así decirlo, al artista periférico (Rama, *Rubén Darío y el modernismo*; Ramos, *Desencuentros*). En cambio, en este capítulo se tratará de advertir, más bien, las intersecciones de ambos procesos de fragmentación: el que se erige en la contradicción de tradición versus modernidad, y el que se

³⁶ Generalmente, es publicada como *Autobiografía*, sin embargo, el título original tiene ciertas implicaciones retóricas que la sustitución anula. Se citará de ahora en adelante de las *Obras* de Darío (tomo 1), como *Vida*.

articula en la tensión de fragmentación urbana moderna y unicidad autobiográfica. En otras palabras, el interés de este capítulo se constituye en cómo la percepción subjetiva autobiográfica de la modernidad (como concepto abstracto, percibido por Darío en un marco transnacional, pero también como serie de efectos advertidos en las culturas urbanas) erige en un sistema alegórico la ubicación y destino político de lo centroamericano como periférico. No se trata de convertir esta alegoría en una versión de modernidad colectiva identificatoria, sino más bien de advertir bien sea la negación de esa posibilidad en la propia textualidad, o bien, un modelo de absolutismo ideal, cercano al arielismo, que parece tentar a Darío. Para eso, hay que preguntar, pues, qué implicaciones generales tiene la soberanía alegórica planteada por Darío y cómo funciona en la fragmentada cartografía que la modernidad le ofrece.

Como se sabe, Darío es uno de los autores latinoamericanos de frecuente interés biográfico, y su autobiografía, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915), ha sido usada, por lo general, como un documento esencialmente referencial. Se reconoce que Darío silenció en sus memorias algunos acontecimientos, o que fue parco en algunos otros, o que hay algunas contradicciones, olvidos y falsas cronologías. Sin embargo, con frecuencia los índices de sus recuerdos son tomados como un asunto, por así decirlo, “denotativo”. Se da por hecho, por razones retóricas asociadas con la biografía o la cimentación heroica, que en la *Vida* Darío ha codificado una versión más o menos “fiel” de sí mismo, dejando del lado una crítica de la representación autobiográfica. En el caso de Darío esto es mucho más evidente porque su nombre invoca un código de identificación cultural, como héroe de la modernidad literaria y como símbolo del nacionalismo nicaragüense. De manera que la lectura “denotativa” de Darío implica casi siempre una proyección connotativa: los datos de su vida se vuelven sintagmas en la construcción paradigmática de un héroe cultural.

Una exégesis relacionada con esta lectura “denotativa”, considera el texto autobiográfico de Darío en relación subordinada con su poética, tal y como lo propone Ghiano. Esta lectura implica una ordenación jerárquica de los géneros, colocando a la poesía en un lugar preferencial. En efecto, Ghiano llega a preguntar, si no deberá girar en torno a la poesía cualquier planteamiento biográfico sobre Darío. Para eso propone retomar la *Vida* como guía hermenéutica de desciframiento que intentaría descubrir el engarce central de vida y poesía. La queja de Ghiano ante las biografías de Darío, en especial la más típica, de Edelberto Torres, es que provocan una especie de desazón metaliteraria por “la ausencia de claves que responsabilicen al biografiado en su intimidad trascendente” (29). La poesía sería ese fundamento metaliterario que sostendrían una “biografía valorativa”. El aspecto histórico es también muy importante en el argumento de Ghiano, pues el contexto americanista, es la otra condición biográfica fundamental de Darío (30).

La propuesta de Ghiano es, pues, leer a Darío a partir de dos sistemas generales complementarios: la poesía y el americanismo, pues estos demarcan la vida del autor Darío. Una postura semejante puede advertirse —si bien con un objetivo diferente del de Ghiano—en el argumento de Rama sobre la poesía de Darío y su conquista de un subjetivismo radical que también codifica una conquista identitaria: “Tal subjetivismo—dice Rama—era la norma de la economía liberal que se había desarrollado en los grandes centros americanos del XIX, modelando a los hombres a su imagen y semejanza.” (*Rubén Darío y el modernismo* 13). La permanencia de Darío en el canon literario latinoamericano se debería “al establecimiento de las bases de una literatura sobre una concepción moderna de vida y arte” (11), referido a un sistema de obras, público y creadores. Además, al referirse a la homología subjetivismo / liberalismo, Rama afirma la irradiación de la modernidad desde “las capitales-puertos del sur” (13). La

situación geográfica del modernismo, en el esquema sugerido por Rama, es rioplatense y sudamericana. De manera que si subjetivismo es singularización, lo es también de un género (la poesía), de una ideología (el liberalismo) y de una geografía (el área que el propio Darío asociara con las “Cosmópolis”).

Como se ve, al leer la poesía de Darío como centro significativo biográfico y exegético central, el material autobiográfico queda, en cierta medida, desplazado. Opera aquí, según se argumentará más adelante, una lógica simbólica que desplaza una posible lectura alegórica, sugerida en Darío por la cercanía entre crónica y autobiografía. Por el momento, al pensar en una lectura interpretativa de la *Vida* de Darío debe considerarse: (1) dejar del lado el valor maestro del dúo poesía / americanismo, es decir, percibiendo a Darío como disperso en sus otras labores literarias, además de la poesía, y tomando en cuenta el espacio geográfico remoto (la Centroamérica de fines del XIX) desde el que ingresa al americanismo, notando que el sistema literario también se dispersa en la provincia y los otros oficios, y que esta dispersión ha sido poco estudiada; (2) argüir que es en esta dispersión que funciona la autobiografía de Darío, o que, al menos, la dispersión es una importante fuerza en sus escritos autobiográficos.

Es importante señalar, al respecto, que el devenir moderno del individuo es uno de los problemas básicos que plantean los textos autobiográficos modernistas centroamericanos. Sin embargo, hay en esa operación una inestabilidad muy sugerente, pues, para proponer la historia de vida como producto singularizado por la modernidad, también es necesario interpelar un contexto rezagado y sus códigos tradicionales. Por otro lado, según ha demostrado Julio Ramos, la crónica como género favorito de los modernistas implica una forma de negociar la fragmentación que la modernización impone. En este sentido, debe pensarse la ubicación de textos autobiográficos como el de Darío en el contexto general del modernismo

hispanoamericano. La pregunta de Perus sobre las formas históricas de individualidad y el desarrollo capitalista resultan aquí pertinentes. Perus pone en duda que “la misma vía de desarrollo del capitalismo en América Latina, que... distó mucho de basarse en la libre competencia”, fuese “propicia para la creación de formas históricas de individualidad comparables a las que se forjaron en Europa o en los Estados Unidos como efecto de la fase competitiva del desarrollo capitalista.” (88). Una de las propuestas esenciales que debe hacerse en torno a textos autobiográficos como el de Darío, es que forman parte de esas “formas históricas” por las que pregunta Perus, pero no como “reflejos” de un modelo de capitalismo, sino como alegorías del sujeto moderno, completado en su esencia moderna de forma retórica. Suelen los cuerpos de estos autobiógrafos ser muy débiles y enfermizos (se verá en los capítulos que conforman esta primera parte de la tesis, la importancia que adquiere en ellos la retórica de la decadencia), pero su articulación discursiva es generalmente poderosa, precisamente por su habilidad retórica/diagnóstica. En el tipo de diferenciación y confrontación retórica que impone la autobiografía (en Darío: nombre versus tradición, escritura moderna frente a márgenes culturales) puede advertirse el carácter de interpelación que adquieren los textos autobiográficos, pues de alguna manera deben interceptar los discursos que conforman la comunidad y la nación. En la autobiografía de Darío la herramienta de interpelación favorita parece ser un liberalismo descontextualizado por el esteticismo, que pretende armonizar un estado de la soberanía individual/estatal por medio de una clave tradicional, o, más concretamente, aristocrática o “feudal”.

2.1 EL CONFLICTO DE LOS NOMBRES DE DARÍO

En los últimos capítulos de *La Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Darío cuenta su viaje a México como “enviado extraordinario y plenipotenciario, en misión especial, en México, con motivo de las fiestas del Centenario [de la Independencia]” (173).³⁷ En efecto, el gobierno de Madriz, que ha sucedido al de Zelaya, es el que ofrece este cargo especial a Darío, pero mientras éste viaja de Europa hacia México, termina de derrumbarse lo que quedaba de gobierno liberal. En el vapor en que Darío navega, vienen también “miembros de la familia del presidente de la República, general Porfirio Díaz” (173), así como otros diplomáticos. Aunque su autobiografía fue escrita y publicada³⁸ cuando Díaz ya ha sido desplazado por la ola revolucionaria mexicana, Darío sigue mostrando cierta deferencia por Díaz, y quizá esto esté relacionado con el sitio público que quiere conferirse en su relato autobiográfico, que trata frecuentemente de sus relaciones con personajes poderosos ya sea de la cultura o la política. Como explica el texto:

Durante el viaje a Veracruz conversé con los diplomáticos que iban a bordo, y fue opinión de ellos que mi misión ante el Gobierno mexicano era simplemente de cortesía internacional, y mi nombre, que algo es para la tierra en que me tocó nacer, estaba fuera de las pasiones políticas que agitaban en ese momento a Nicaragua. No conocían el ambiente del país y la especial incultura de los hombres que acababan de apoderarse del Gobierno (174).

³⁷ Los centenarios de la independencia (una “arrogante autocelebración”), significaron, de acuerdo con Rama, la culminación de la “modernización internacionalista” de Latinoamérica. “Al día siguiente de la rumbosa celebración del centenario de la Independencia hispanoamericana, comienza para este hemisferio de América Latina el siglo XX: es en 1911 la revolución mexicana...” (*La ciudad letrada* 105).

³⁸ En la revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires), entre septiembre y noviembre de 1912, originalmente “Vida de Rubén Darío contada por él mismo”.

El rol público del nombre (Darío), es obviamente enfatizado aquí, como lo es más adelante cuando Darío narra cómo fue recibido por “una gran muchedumbre de veracruzanos, en la bahía, en barcos empavesados y por las calles de la población, [que] daban vivas a Rubén Darío y a Nicaragua” (174). Más adelante, en Jalapa, la municipalidad, cuenta Darío, “dio mi nombre a la mejor calle” (175). Darío es retenido en Veracruz, sin poder llegar a la capital mexicana, como evidente ministro que es de un gobierno rechazado por los Estados Unidos, y es urgido, a salir de México. Este penúltimo capítulo de su *Vida*, le sirve, pues, a Darío para demostrar la función pública y política de su nombre. Específicamente, la asociación multitudinaria que los mexicanos hacen de su nombre y un sentimiento anti-estadounidense. No es necesaria su presencia física, basta con una abigarrada asociación de su nombre y el momento político para provocar ciertos significados. Por ejemplo, las reacciones en la capital mexicana:

al saber que no se me dejaba llegar a la gran ciudad, los estudiantes en masa, e hirviente suma de pueblo, recorrían las calles en manifestación imponente contra los Estados Unidos. Por la primera vez, después de treinta y tres años de dominio absoluto, se apedreó la casa del viejo Cesáreo que había imperado. Y allí se vio, se puede decir, el primer relámpago de la revolución que trajera el destronamiento (176).

El nombre *Darío*, termina, pues, asociándose, en una función reflexiva, hecha por su mismo portador, con la revolución mexicana. O, en otras palabras, el nombre de Darío es contrapuesto al nombre de Díaz, y, por eso, con el sentido despótico o absolutista de soberanía. Resulta tentador interpretar esta asociación como un evidente resultado del liberalismo de Darío sujeto histórico o contextual, o hablar aquí de una “máscara democrática” (para parafrasear el título del libro de Rama). Hay, sin embargo, en el texto de la *Vida* algo flotante o desigual en este

uso público del nombre Darío, algo que aparece “separado” de lo que convencionalmente se llamaría la subjetividad o intimidad del sujeto. Se trata de un uso del nombre *Darío* que sobrepasa, en apariencia, la voluntad del sujeto de la narrativa. Hay que recordar que es el mismo sujeto, y responde al mismo nombre, el que viaja en el vapor junto a los miembros del gobierno de Díaz, y aquel otro vitoreado en las manifestaciones anti-estadounidenses y que llama “viejo Cesáreo” a Díaz. Debe pensarse, pues, en un sujeto en virtual situación liminal. No interesa aquí una dilucidación de la reconocida ambigüedad ideológica de Darío.³⁹ Mucho más necesario es advertir la importancia que adquiere en esta autobiografía el nombre del autor y su relación pública. Mejor dicho, Darío escribe una *Vida* en la que la intimidad y la función pública colisionan en el nombre. Cuál es la historia de ese nombre y cómo se completa su ciclo vital, parece un asunto fundamental en esta narrativa. Pero, a la vez, qué razones políticas constituyen la soberanía de tal nombre en el vaivén que lleva de una (des)identificación con el absolutismo dictatorial de Díaz a una especie de masificación política y anti-norteamericana del nombre.

Es importante señalar que el propio Darío escribe su *Vida* condicionado por la celebridad y la fijación en un relato *de artista*. Su modelo interpretativo no son las *Confesiones* según los ejemplos de San Agustín o Rousseau, sino más bien la autobiografía de Benvenuto Cellini. En efecto, Darío utiliza el inicio de la *Vita* de Cellini, como epígrafe de su propia *Vida*, y se refiere a ella en la primera línea de su libro, estableciendo un modelo ideal: la autobiografía de un personaje público y virtuoso, que ha hecho cosas de valor, y que por tanto tiene el derecho (y el deber: se trata, además, de una tarea bella) de escribir su vida. Darío modela su propia excusa, con relación a la petición de Cellini: “Tengo más años, desde hace cuatro, que los que exige

³⁹ Si se quiere otra prueba de esta ambigüedad basta regresarse dos capítulos antes de la anécdota mexicana, para verlo encantado con la pompa de la Reina y de las Infantas de la Corte del rey de España (170-171), gesto poco coherente en un intelectual liberal. Para la crítica de las posiciones ideológicas “cortesanas” de Darío, ver los libros de Perus y Concha. Banberger trata de atenuar las interpretaciones sobre el conservadurismo de Darío, aludiendo a su postura liberal orgánica del gobierno de Zelaya.

Benvenuto para la empresa” (18); para luego evidenciar la provisionalidad de estas memorias “que más tarde han de desenvolverse mayor y más detalladamente” (ibidem). Darío modula así una duda fundamental frente al modelo de subjetividad poderosa que lo guía: la *Vida* demostrará en qué sentido y por qué esta vida es virtuosa. En tercer lugar, Darío instala la pregunta por su propio nombre, que se vuelve un asunto fundamental del texto: tras del nombre del autor virtuoso, se oculta una historia de nombres borrados que son, sin embargo, necesarios para la historia del autor. Este recurso tiene que ver con la exploración de los orígenes, y por tanto, de los componentes “ocultos” del nombre: clan familiar, nación, ideología política, temores.

Esta estructura tripartita implica cierta modulación de la demanda escrituraria. Se trata de la manera de posicionarse para dar razón y hacer historia autobiográfica de la virtud. Para hacer esto se necesita la escritura de la colisión de vida y fama *en el nombre*. Pero Darío descubrirá que con respecto a los relatos de los orígenes, su nombre produce ansiedad y ambigüedad identitaria, y que, ubicado en un contexto que no controla como sujeto (por ejemplo, en los acontecimientos mexicanos descritos antes), su nombre devendrá, a partir de su celebridad, un significante político (nacionalista y anti-estadounidense).⁴⁰ Esta es, pues, la historia de un nombre y su relación irregular con la ideología del individuo, o, en otras palabras, el choque entre un modelo de autobiografía de virtuoso y la contingencia “vital” (en el fondo, ideológica) de este individuo particular.

Es evidente que, desde el primer capítulo de su *Vida* Darío, a la par que invoca el modelo de Cellini, inicia una meditación sobre su propio nombre como epítome de su individualidad:

⁴⁰ Según el argumento de Barchino, Darío activa en la *Vida* una narrativa siniestra que lo lleva a una especie de sublimación novelada, que encarna en *El oro de Mallorca*. Al inicio del próximo capítulo se argumentará, precisamente la continuidad entre estas dos obras.

En la catedral de León, de Nicaragua, en la América Central, se encuentra la fe de bautismo de Félix Rubén, hijo legítimo de Manuel García y Rosa Sarmiento. En realidad, mi nombre debía ser Félix Rubén García Sarmiento. ¿Cómo llegó a usarse en mi familia el apellido Darío? Según lo que algunos ancianos de aquella ciudad de mi infancia me han referido, un mi tatarabuelo tenía por nombre Darío. En la pequeña población conocíale todo el mundo por don Darío; a sus hijos e hijas, por los Daríos. Fue así desapareciendo el primer apellido, a punto que mi bisabuela paterna firmaba ya Rita Darío; y ello, convertido en patronímico, llegó a adquirir valor legal; pues mi padre, que era comerciante, realizó todos sus negocios ya con el nombre de Manuel Darío... (17)

La alusión al documento de naturaleza casi legal (la fe de bautismo) hace evidente un nombre borrado (García Sarmiento). Aunque el nombre Darío adquiere “valor legal”, en realidad hay una doble inscripción. Por un lado *Darío* que se explica en razón de una relación familiar o de clan. Por otro lado, *García* que queda “borrado” junto a la fe de bautismo, pero, que en realidad mantiene una ambigua presencia: es el apellido que “fue desapareciendo”. Hay aquí una especie de doble articulación de la identidad familiar, en donde el apellido familiar/ clánico (Darío) pesa más que la identificación individual. *Darío* es de inicio un nombre que señala ambigüedad, y tras del que se esconden ciertas huellas familiares importantes. El matrimonio de Manuel García y Rosa Sarmiento, está marcado por este carácter clánico, y casi incestuoso. Como explica Darío: “Como mis padres eran primos, los parientes maternos llevaban también con el suyo el apellido Darío...” (35). El proceso de desaparecimiento no concluido de los nombres es muy importante en este relato autobiográfico, porque codifica un tránsito del sujeto concebido según el esquema moderno, desde la serie familiar y clánica (y en cierto sentido

nacional) a la secularizada o perteneciente a la modernidad / civilización. Hay que recordar que este punto de llegada es a la vez una precondition de la relación autobiográfica. De manera que la estructura de ordenación del pasado está condicionada por el presente de la enunciación que, a la vez, encarna en el individuo modernizado. Es precisamente desde la civilización / modernidad que el nombre Darío se puede proyectar después en referencia a, y como significante de, la celebridad literaria y, contingentemente, como significante político.

En realidad, García Sarmiento no es el único nombre borrado tras del nombre célebre de Rubén Darío, y quizá no sea el más decisivo. Dada la separación de sus padres, Darío es adoptado por su tía abuela y su marido, el coronel Ramírez, así el niño García Sarmiento, pasa a llamarse Félix Rubén Ramírez:

Yo me criaba como hijo del coronel Ramírez y de su esposa doña Bernarda. Cuando tuve uso de razón, no sabía otra cosa. La imagen de mi madre se había borrado por completo de mi memoria. En mis libros de primeras letras, algunos de los cuales he podido encontrar en mi último viaje a Nicaragua, se leía la conocida inscripción:

Si este libro se perdiese,
como suele suceder,
suplico al que me lo hallase
me lo sepa devolver.

Y si no sabe mi nombre,

Aquí se lo voy a poner:

FÉLIX RUBÉN RAMÍREZ

El coronel se llamaba Félix y me dieron su nombre en el bautismo (20).

La figura del coronel Ramírez, tan aparentemente esporádica en el texto de Darío, es fundamental para su modelo narrativo de secularización individual. Ubicado en un sitio de autoridad paterna, Ramírez indica el ingreso formativo en la modernidad, por medio de claves fundamentales: el liberalismo político y el hedonismo moderno. Dice Darío: “Era él [el coronel Ramírez] un militar bravo y patriota, de los unionistas de Centroamérica, con el famoso caudillo general Máximo Jerez... Por él aprendí, pocos años más tarde, a andar a caballo, conocí el hielo,⁴¹ los cuentos pintados para niños, las manzanas de California y el champaña de Francia” (19-20).

Resulta significativo que en el recuento de su vida, Darío refiera a este otro nombre borrado (Ramírez) como el de la verdadera figura paterna. Ramírez aparece incluido como nombre del padre, pronto desaparecido y nunca reemplazado, ya que muere pronto. La enumeración que inserta la modernidad (cuentos para niños, manzanas de California, champaña de Francia) refiere obviamente a los códigos hedonistas del modernismo. De manera que *Ramírez*, como código de la paternidad adquiere un uso connotativo especial en la constitución de la subjetividad autobiográfica. En el mismo sentido los “libros de primeras letras”, que Darío dice haber encontrado en su “último viaje a Nicaragua”, con esa notable duda sobre quien “no sabe mi nombre”, articulan de manera particular el ansia de orígenes. No se trata, con seguridad, de libros realmente encontrados (y sería ingenuo tomar esta referencia literalmente), sino un entrecruce referencial entre la identidad inscrita en aquellos libros escolares (Félix Rubén Ramírez), el libro autobiográfico que ahora leemos, en el que los nombres están siendo debatidos, y el libro de crónicas *El viaje a Nicaragua* en donde el nombre del autor (Rubén

⁴¹ A partir de este “conocer el hielo” se deriva una lectura de la autobiografía de Darío bajo la influencia de García Márquez. En general, una lectura probablemente más interesante como exégesis del autor García Márquez que como lectura de Darío, y con el peligro de la descontextualización macondista. Cf. por ejemplo, Aguilar: xii, n. 8. Por otra parte, lo que realiza la novela de García Márquez, entre otras cosas, es una reinscripción del valor del clan familiar en las historias familiares latinoamericanas.

Darío) presenta a un individuo modernizado por la cultura, fluctuando entre el exotismo orientalista y la ejemplaridad civil, que visita la tierra de sus orígenes en apoteosis relacionada a la del gobierno liberal de Zelaya. El archivo de los “libros de primeras letras” refiere no a una identidad psicológica y anecdótica sino simbólica. Colocados en la serie del hedonismo modernista y la ansiedad identitaria, forman las trazas del pasado que el autobiógrafo ve como fundamentales para su constitución subjetiva.

La ambigüedad de los nombres se hace evidente porque el individuo que firma la autobiografía no es Ramírez ni García Sarmiento. Al narrar *los orígenes* en su autobiografía, Darío se remonta, pues, a la duda sobre el nombre (en sentido también de pertenencia: a los García/Darío, articulación familiar; o por paternidad moderna y secular, Ramírez). En una lectura referencial o biográfica, se diría que esto “refleja” la angustia personal de Darío, y la marca de su orfandad. Más bien, “la marca de su orfandad” puede verse como un artificio retórico en la escritura de la subjetividad que en cierto sentido conducirá al autorretrato patético de *El Oro de Mallorca*.⁴² En la *Vida*, la orfandad funciona unida a la crisis del nombre por medio del borrado y la acumulación de efectos: estratos del nombre clánico (García/Darío) permanecen, el nombre de la paternidad (Ramírez) implica también orfandad, y el Darío ulterior es proyectado dejando atrás el ámbito familiar, e ingresando a la autoría individual.

2.2 PRIMEROS RECUERDOS: ORALIDAD VS. ESCRITURA

En este sentido, Darío presenta en su autobiografía una doble articulación formativa. La primera rememorada como perteneciente a la infancia y los relatos de los otros (que abarca los

⁴² Cf. abajo, Cáp. 3.0 de esta tesis.

primeros nueve capítulos), y la segunda a una adolescencia en que Darío ya es una persona pública, y que está relacionada con la adquisición del liberalismo político (especialmente en el capítulo 10). Luego de los planteamientos iniciales del primer capítulo, la *Vida* se ocupa, entre el capítulo dos y el nueve, de una especie de serie sintagmática de primeros recuerdos. Precisamente, el capítulo dos inicia diciendo: “Mi primer recuerdo...”, y luego vienen: la primera escuela y la primera maestra (23-24), la primera experiencia erótica, “los primeros libros que leyerá”, “mis primeros versos” (24), “los primeros deseos sensuales” (25) y, lo que Darío llama su “primera pesadilla” (34). Esta serie horizontal de primeros recuerdos alude a varios paradigmas culturales relacionados con la formación del individuo moderno. Estos recuerdos conectan al autor con un orden tradicional en donde caben fundamentalmente los relatos de los otros: de la nación, de la familia, junto a los siniestros “cuentos de ánimas en pena y aparecidos” que atormentaban a Darío (21). Estos relatos siniestros configuran el “espanto” que lo premoderno ejerce en la narración del individuo moderno.⁴³ En cambio, poesía y erotismo son propuestos en esta parte como elementos “naturales” asimilables al “yo” más auténtico, en realidad codificaciones del relato moderno. De manera que surge desde esta parte la lucha por la singularización. La poesía y el erotismo, órdenes “íntimos”, se contraponen a los relatos tradicionales. El que se enuncia como más naturalizado es el de los versos que Darío propone como algo instintivo: “Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mí orgánico, natural, nacido.” (25) El erotismo que también es propuesto como natural, está enmarcado por la disciplina de la escuela pública a que Darío asiste. En el episodio en que se le encuentra “en compañía de una precoz chicuela, iniciando indoctos e imposibles Dafnis y Cloe, y según el verso de Góngora, “las bellaquerías detrás de la puerta”” (24), el niño Rubén es castigado por la maestra. Por su parte, la pasión que despierta en él su “lejana prima, rubia, [y] bastante bella”

⁴³ Cf. en Khana, la múltiple significación de espantos y espectros en la sentimentalidad de las naciones coloniales.

(25) apunta a la índole retórica y literaria del erotismo, su fascinación exotista en el “más encendido de los trópicos” (26). Las fuentes “instintivas” (poesía y erotismo) están enmarcadas por las narrativas de los otros (los cuentos de aparecidos, sobre todo), y por un problema de técnica literaria: cómo narrar los primeros recuerdos y cuáles deben representar el ingreso del sujeto al orden de la cultura y con cuáles dar “cierre” a la subjetividad ya constituida.

A partir del segundo capítulo, junto con la instauración de una serie de primeros recuerdos, Darío integrará a la retórica de sí, estrategias originadas en la crónica periodística.⁴⁴ Estas se refieren particularmente al trabajo con las imágenes sucesivas, tan fuertemente relacionadas con la modernidad urbana.⁴⁵ Así lo prueba desde el primer recuerdo que elabora en su autobiografía (muy niño en el villorrio de San Marcos de Colón, en Honduras, Darío se pierde y es encontrado “debajo de las ubres de una vaca”). Según razona la técnica mnemotécnica del autor, “aquí mi recuerdo desaparece como una vista de cinematógrafo” (19). En efecto, la técnica de “vistas” cinemáticas le sirve a Darío para encadenar con un sentido elíptico la serie de primeros recuerdos, y para marcar decisivamente su relación con el sueño y más propiamente la pesadilla:

En esa época aparecieron en mí fenómenos posiblemente congestivos. Cuando se me había llevado a la cama, despertaba, y volvía a dormirme. Alrededor del lecho mil círculos colorados y concéntricos, kaleidoscópicos, enlazados y con movimientos centrífugos y centrípetos, como los que forma la linterna mágica, creaban una visión extraña y para mí dolorosa. El central punto rojo se hundía

⁴⁴ Hay que recordar que la *Vida* apareció primeramente en entregas periódicas, y que esto condiciona ciertas características de crónica, y, por tanto, su hibridez genérica. Sobre la crónica como género híbrido, Cf. Ramos especialmente 113-184

⁴⁵ Según, Rama las “tendencias estilísticas” del modernismo (“novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación”) se articularían por medio del periodismo. (*Rubén Darío y el modernismo* 76)

hasta incalculables hípnicas distancias y volvía a acercarse, y su ir y venir era para mí como un martirio inexplicable. (22-23)

La percepción modelada por la linterna mágica enmarca y define el sistema mnemotécnico, que es elaborado a posteriori, es decir, integrado desde la finalidad del sujeto constituido como cronista de lo moderno. Hay una tendencia en la exégesis sobre Darío a interpretar estas referencias tétricas, espantos y pesadillas, como “naturales”, suficientes en sí mismas por cuanto refieren al terror que el propio individuo confiesa e interpreta. Lo que se define en esta asociación va desde simple justificación biográfica de los temores persistentes, con frecuencia confesados por el afectado, hasta la relación de ese terror y cierto progresivo conservadurismo artístico e ideológico.⁴⁶ Vale la pena, pues detenerse en este sistema confesional sobre la narrativa de los otros.

Los códigos macabros que Darío evoca están ubicados en determinado sitio de la narración autobiográfica, enunciados por una técnica concreta y tiene ciertos específicos resultados. Aparecen, precisamente, enmarcados por la serie de primeros recuerdos, y presentados por medio de un sistema contradictorio y bivalente. Son, por su significado comunitario, la “voz del narrador”,⁴⁷ pues evocan los códigos de la superstición, lo que está ubicado antes de la modernidad (antes de que el yo se reconozca moderno). Además, son reelaborados por el sueño (o la pesadilla) del individuo cuya “técnica” o códigos de referencias son modernos (vistas de cine, linternas mágicas e interpretaciones médicas). De esa manera, el artificio parece tener una doble consecuencia: por un lado, para narrar los recuerdos Darío recurre a un sistema narrativo específico, sólo posible para el cronista de la modernidad (el individuo que está contando su propia formación). Por otro lado, esta serie de recuerdos

⁴⁶ Cf. Rama “Sueños”.

⁴⁷ Una narración vinculada a cierto sentido de proximidad comunitaria, tal como es descrito por Benjamín, “The Storyteller”.

pertenecen a un momento en que el individuo está a merced de la narración de los otros, en el escenario de la modernidad tradicional centroamericana. De esa manera, la “visión extraña y... dolorosa” y el “martirio inexplicable” son producidos literalmente en el momento en que el narrador confronta una doble ubicación o un desplazamiento entre códigos: la narración teratológica que pertenece al dominio (la sujeción) de los otros y su articulación en su subjetividad moderna (como narración autobiográfica). Surge aquí un “síntoma” característico de la articulación de la modernidad como neurosis. En este caso, el estilo moderno y la producción interpretativa misma que favorece la autobiografía, aparece en contradicción con los datos “vitales” del sujeto de la escritura. Podría decirse que esta contradicción señala una forma de producción de subjetividad escritural. En cierto sentido, los datos del relato siniestro son atraídos hacia la constitución moderna (célebre y ejemplar) del individuo.

Es importante, en este sentido, considerar la relación que establece Ángel Rama en su prólogo a la selección de Darío *El mundo de los sueños*, entre los sueños y ciertas mutaciones ideológicas de Darío. En la explicación de Rama los sueños como motivo escritural y preocupación existencial, constituyen la articulación persistente del relato siniestro. Rama argumenta un vínculo entre la escenificación onírica teratológica y el momento autobiográfico:

Puede sentarse la tesis de que, en un determinado momento de su vida adulta, Rubén Darío es devorado por sus sueños nocturnos; concentra sobre ellos su atención desplazándola de las otras creencias que lo habían sostenido y que progresivamente se habían debilitado; busca en ellos una explicación a los grandes interrogantes metafísicos que siempre le inquietaron (particularmente la existencia de Dios y la sobrevivencia después de la muerte) y desde esa

perspectiva de extremadísima subjetivación, reexamina su vida pasada y la explica en un a modo (sic) de anticipado responso funerario. (“Sueños” 6)

Ser “devorado” por sueños nocturnos, es una metáfora, y quizá un efecto retórico que Rama extrae de los artículos de Darío. No puede ser, evidentemente, un “efecto biográfico” pues implicaría el rompimiento de un discurso como el articulado en la *Vida*. En realidad, según se desprende de su artículo, Rama descubre una inversión ideológica en tal ciclo autobiográfico de Darío, por lo que reconsidera su valoración como el modernista más imbuido de modernidad, o más a la vanguardia (“Sueños” 11-20). De manera que el ser “devorado” por los sueños, en el contexto en que Rama escribe, implica una suerte de retroceso ideológico. Los escritos autobiográficos darianos tendrían el interés de la decadencia. Esto no deja de ser cierto desde otro ángulo (se verá más adelante que la escritura autobiográfica en Darío deviene una alegoría de la escritura necrológica), pero el reclamo de Rama es a la sintonía aristocrática de Darío, su afán teosófico, y su incapacidad de advertir el arte de vanguardia (el impresionismo, Rimbaud), o, si se trata del estudio de los sueños, su ignorancia de Freud. Como que ahí reside el ciclo vital⁴⁸ que Darío pierde al ser “devorado” por los sueños. El problema de fondo es ideológico, por lo tanto, y puede referirse a la debatida cuestión de la ideología de Darío. ¿Acaso un intelectual orgánico del gobierno de Zelaya (un liberal contextualizado en Centroamérica)⁴⁹ o quizá un pasatista aristocrático⁵⁰ o, como en Rama, un moderno que cede gradualmente al pasado?

⁴⁸ En realidad se trata de un ciclo autorial, más que vital, y podría decirse que en el artículo de Rama el autor que Darío no pudo ser “devora” a una de las versiones “vitales” de Darío.

⁴⁹ Cf. el argumento de Banberger

⁵⁰ Cf. la tesis de Perus de que “los poetas “modernistas” no provienen de una perspectiva democrática (salvo en el caso de José Martí...), sino más bien de una visión aristocratizante y pasatista, arraigada en los valores señoriales todavía vigentes en los sectores “rezagados” de la clase dominante.” (82)

Es un asunto no muy fácil de dilucidar, que sin embargo el estudio de los escritos autobiográficos puede ayudar a replantear. Si lo que se lee en la autobiografía es una colisión entre series sustentadas por la superstición o “premodernidad” (la narrativa de los orígenes, asociada con la familia y la nación conservadora) y otras sancionadas por la modernidad (de la que no es ajena la modernización liberal) es importante considerar que este texto “resuelve” el problema de integrar (en el doble sentido de completar y afiliar) al individuo moderno. Como tal, se trata de un texto que supera el poder destructivo de los sueños, o, más decisivamente, el espanto de lo premoderno, ubicando su pertenencia a la narrativa de los otros. Podría decirse, sin embargo, que si bien este es el esquema ideal con que arranca la autobiografía de Darío, no implica sus resultados últimos. Es esto así fundamentalmente porque el proponerse como sujeto moderno en la escritura autobiográfica, Darío tiende a asociar modernidad y fragmentación, y, en cierto sentido, modernidad y escatología, como si el relato moderno estuviese infiltrado por lo siniestro, lo cual no deja de ser típico en la etapa autobiográfica de Darío. Interesa, pues, ver críticamente la metáfora de Rama de la deglución de los sueños, proponiendo dos puntos que serán desarrollados más adelante: (1.) que, en efecto, los sueños, entendidos como relato de lo siniestro, juegan un rol decisivo en la etapa autobiográfica de Darío; (2.) pero que esta presencia no suspende una postura crítica (y una posicionalidad ideológica) de Darío frente a la modernidad, que implicaría un despliegue heterogéneo (escritura y muerte, escritura y gesto lúdico, escritura y culturas marginales).

Retornado a los cimientos, por decirlo así, “diurnos” de la *Vida*, hay que decir que la ideología liberal, entendida en el contexto del gobierno de Zelaya, condiciona el “recuerdo” del liberalismo formativo de Darío.⁵¹ Como “herramienta” para construir una imagen de sí, este liberalismo implica la apoteosis del sujeto emancipado, cuyo nombre es ya un significante

⁵¹ En especial, el capítulo 10 de la *Vida* (36-39).

político, relacionado también con Zelaya y la ola anti-intervencionista que provoca su caída (como puede verse en la narrativa de los acontecimientos mexicanos). En la *Vida*, la articulación preferentemente estética de la subjetividad que Darío enfatiza (como código entrecruzado de poesía y eros) implica una imprevista pericia pública: se trata del acto de firmar la autobiografía con ese significante público y político que es el nombre. La autobiografía es también un “hecho” político. Ciertamente, la articulación estética de la subjetividad no encontrará una analogía contundente en el campo político (hay un exceso del nombre que Darío no controla), pero Darío no ha desperdiciado la oportunidad de buscar un arreglo provisional referido a la *imagen* de Zelaya, antes que a su ideología. En su *Viaje a Nicaragua* ha “estetizado” al presidente todo lo posible, y en la autobiografía señala el crucial europeísmo del presidente:

El presidente era hombre de fortuna, militar y agricultor; mas no se crea que fue ése la reproducción de tanto tirano y tiranuelo de machete como ha producido la América española. Zelaya fue enviado por su padre, desde muy joven, a Europa; se educó en Inglaterra y Francia; sus principales estudios los hizo en el colegio Hôche, de Versalles... (*Vida* 167)

Desde esa fascinación exotista con que Darío ve a Zelaya, por medio de un precondicionamiento europeísta, es que puede entenderse quizá su liberalismo y leerse como “orgánico” del gobierno de Zelaya. Aparece implícita en esa lectura, ciertamente, la mirada de una parte de sí en el presidente (el contagio europeo) que condensa también el deseo de progreso de la elite liberal. Efectivamente, el rechazo del “tiranuelo de machete” implica el rechazo del orden oligárquico y del componente “premoderno” de la modernidad tradicional centroamericana, en especial lo racial indígena, y, en cambio, se hace evidente el deseo de la

inmigración europea, modelo en que cifraba su esperanza la elite.⁵² Este mismo liberalismo no se contradice con gestos aristocráticos, precisamente porque Darío está condicionado por una lectura “estética” o subjetiva (y en esencia ideológica) del momento político. El exceso significativo de su nombre, que quizá por “aparecer universal”⁵³ es también político, debe entenderse también desde esta intencionalidad “estética” y subjetiva. El retroceso ideológico que relata Rama no lo es tanto (al menos en la autobiografía), sino, más bien, representa el uso de ciertos preceptos modernizadores (pensados en relación con la política centroamericana) para dar alcance a una imagen de sí en que el modelo estético subjetivo se reconcilia con el político. Es, en esencia, una des/contextualización, o una estetización de los valores del liberalismo dentro de la modernidad tradicional centroamericana, que responde a la estratificación de los valores democráticos en la estructura oligárquica. Tal operación es la que Darío elabora parcialmente en la *Vida* por medio de sus primeros recuerdos y de la irrupción adolescente de su liberalismo.

De manera que Darío no es consumido en este caso por la superstición sino que plantea dos series ambiguas que sintonizan bien con su ansiedad de retratarse como moderno: por un lado plantea una serie asociada con la superstición y la premodernidad, por otro una asociada con la ciencia o modernidad. Correlativamente, la contraposición entre superstición y modernidad tiene cierta relación con la tensión entre los apellidos García y Ramírez (de los que devendrá el

⁵² Darío en *El Viaje a Nicaragua*: “Si acaso el país ha quedado retardado en este vasto concierto del progreso hispanoamericano, por razones étnicas y geográficas que serán allanadas, por motivos que son explicables por nuestras condiciones especiales, nuestros antecedentes históricos y por la falta de esa transfusión inmigratoria que en otras naciones ha realizado prodigios, tenemos práctica y vitalmente demostrado que un impulso a tiempo y una aplicación de generosas y altas energías, mantenidas según las exigencias del organismo nacional, pueden, ante la revisión de valores universales, demostrar que, aparte de población o de influjo comercial, se es alguien en el mundo.” (17-18). Como en otros lugares, Darío habla aquí pensando en el modelo argentino y reactualizando los dictados de Sarmiento, sin embargo hace una diferenciación entre logros poblacionales y comerciales, y el logro individual de resonancia universal, es decir, la inscripción del campo autónomo de las letras y su propio estatus político-estético.

⁵³ En su prólogo a *Cantos de vida y esperanza*, Darío explicó sus versos políticos como caso de universalidad: “Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal”. (*Poesía* 325)

Darío autorial). Esto se hace evidente, una vez más con relación al coronel Ramírez. Al enumerar a sus tíos y tías, Darío incluye entre ellos a su padre:

Porque don Manuel Darío figuraba como mi tío. Y mi verdadero padre, para mí, y tal como se me había enseñado, era el otro, el que me había criado desde los primeros años, el que había muerto, el coronel Ramírez. No sé por qué, siempre tuve un desapego, una vaga inquietud separadora con mi “tío Manuel”. La voz de la sangre... ¡qué flácida patraña romántica! La paternidad única es la costumbre del cariño y del cuidado. El que sufre, lucha y se desvela por un niño, aunque no lo haya engendrado, ése es su padre. (26)

Es difícil deducir de la postura de Darío ante las supersticiones y las patrañas románticas, la anulación del sujeto moderno por la teratología o los sueños. Leyendo alegóricamente la “vaga inquietud separadora” frente al padre, puede sugerirse, más bien, la inclusión de las dos series (tradición y modernidad), en una tensión conflictiva, que tiende a ser resuelta por el esteticismo y el gesto aristocrático. En efecto, el *Darío* como significante señala una serie de conflictos vitales. Entre otros, el de la prosapia, pues *todos son Darío* (madre, padre, tíos), excepto el coronel Ramírez, que sin embargo muere y es la fuente de paternidad deseada. La historia autobiográfica es cómo ese sitio de conflicto (el nombre *Darío* en el que subyacen los de García y Ramírez) llega a constituir al individuo, a marcarlo de manera tan decisiva. En un esquema podría proponerse las dos series aludidas así:

1. Darío (nombre del autor, bajo el que aparece borrado el nombre Ramírez)

Cultura Legalidad Individuo Ciencia Modernidad Narración
cinemática

2. Darío (nombre de la familia, bajo el que aparece borrado el nombre García)

Naturaleza Sangre Clan Superstición Premodernidad Narración oral

Probablemente, habría que poner el concepto de nación en la serie de la Tradición/ Premodernidad porque la *Vida* de Darío culmina precisamente, y como se detallará más adelante, con una especie de gesto de emancipación con respecto al discurso nacional, sobre todo en su proximidad política (la toma del poder por los conservadores), estando de por medio el fracaso del proyecto liberal de Zelaya. Este gesto individualizador aparece inscrito en la narración de infancia, cuando Darío insiste en los códigos del liberalismo como elementos de la formación personal y la transgresión de la ideología tradicional, incluido el nacionalismo conservador.

2.3 LIBERALISMO Y BLASFEMIA CONTENIDA

Como se ha visto, los primeros capítulos de la *Vida* codifican por medio de la serie de primeros recuerdos, los orígenes, en el sentido de una narratividad asediada por la superstición, el clan familiar y la naturaleza. Se trata también de una narrativa “oral” que se traduce neuróticamente con los medios “cinemáticos” del cronista moderno. A partir del capítulo diez, se presenta, sin embargo, el Darío adolescente interpelado por el liberalismo político, la literatura exótica y el erotismo, marcando así un verdadero comienzo en que el individuo parece controlar de mejor manera el sistema narrativo del yo. El adolescente Darío es llamado para trabajar en *La Verdad*, en donde escribe artículos de encendido liberalismo. Por esa misma época se vuelve masón y está enamorado de su prima. Al mismo tiempo sufre el encantamiento de *Las mil y una noches* narrados por una cigarrera,⁵⁴ tiene fama de “poeta niño” (lo que con ironía llama su

⁵⁴ Es notable aquí, que la marca oral deviene exótica, esto es, descontextualizada y estetizada.

“renombre departamental”), irrumpe su pubertad, y viaja a Managua. Practica la rareza atribuida a los poetas y en el Congreso de la nación se propone enviarlo a Europa a estudiar. Esta serie del capítulo 10 está marcada evidentemente por una elaboración de los códigos del liberalismo que desemboca en la narración de la lectura de ciertos versos incendiarios frente al presidente de la república. La reacción del presidente conservador es la de negar los ofrecidos estudios europeos. Darío rechaza ir a estudiar en Granada, el bastión conservador, se queda a vivir en Managua, establece relaciones con los intelectuales de la época y trabaja en la Biblioteca Nacional. El capítulo cierra con una anécdota sobre Garibaldi, que Darío dice haber escuchado a Antonio Aragón, director, por entonces, de la Biblioteca Nacional. Darío presenta la anécdota como “algo que figura en las famosas Memorias de Garibaldi” (41). Esta referencia a otras Memorias no deja de ser significativa por su valor especular y alegórico sobre todo en un capítulo dominado por la interrelación del sujeto y los códigos del liberalismo. La anécdota dice así:

Muy frecuentemente [Garibaldi] salía con su fusil, se internaba por los montes cercanos a la ciudad y volvía casi siempre con un venado al hombro y una red llena de pavos monteses, conejos y otras alimañas. Un día alguien le reprendió porque al pasar el viático, y estando en la puerta de la casa, no se quitó el sombrero, y él dijo estas frases, que me repitiera don Antonio muchas veces: “¿Cree usted que Dios va a venir a envolverse en harina para que le metan en un saco de m....?”. (41)⁵⁵

Con todo esto, se trata de un capítulo clave. Primero es, al principio, una especie de recurrencia, retomando temas que ya había planteado antes en la serie de primeros recuerdos: el enamoramiento con la prima, y la dependencia de las historias orales contadas por otros. Sin

⁵⁵ Es la primera de dos veces que aparece la mierda en el texto de Darío, aunque tachada. La segunda será por voz de Verlaine, y alude a la gloria

embargo, esta vez cambia el tono y el sentido de estas historias. Ya no son cuentos de aparecidos que lo aterrorizan, sino *Las mil y una noches* que lo encantan por voz de una cigarrera. Aparece, de esa forma, otro código narrativo importante. Si los “cuentos de aparecidos” codifican la serie comunitaria de los otros, el de *Las mil y una noches* (narrado oralmente, pero exótico y literario) alude a la singularización del sujeto a partir de la estetización de los valores. Es evidente que con 14 años y siendo cronista político del liberalismo, esa especie de vuelta a la infancia, ahora entre “lindas fábulas” (37), no implica una vuelta a los “cuentos de aparecidos”.⁵⁶ La pubertad misma representa también una marca “natural” de individualización: “yo sentía como una invisible mano que me empujaba a lo desconocido. Se despertaron los vibrantes, divinos e irresistibles deseos. Brotó en mí el amor triunfante y fui un muchacho con ojeras, con sueños y que se iba a confesar todos los sábados.” (37) Pubertad y primavera, son efectos retóricos trabajados como analogías o alegorías. Sin embargo, esta alegorización es confrontada en este capítulo por las referencias políticas. Darío se ubica en la ideología liberal, se retrata padeciendo la injusticia conservadora, y cierra con una blasfemia, que no debe ser leída como “de Garibaldi”, sino del propio Darío, atendiendo la lógica del capítulo de inscripción ideológica del sujeto.

En efecto, la introducción del capítulo por medio de los elementos alegóricos, faculta una lectura del individuo, ya libre de la superstición, en ese ámbito del misterio vital de la adolescencia, yuxtapuesto a la historicidad. Este plano significativo sería quizá el de lectura de sí, o una de sus posibilidades, como no lo había sido el de los ejercicios espirituales que le proponían los jesuitas (Cáp. 6), y en donde hay una indirecta relación con lo digestivo que sintonizaría con la posterior blasfemia desplazada. Esta contraposición (esteticismo vs. jesuitismo) es importante porque muestra cómo el autobiógrafo opta por dos diferentes

⁵⁶ Hay, además, cierta insistencia connotativa o alegórica: el nombre del periódico, *La Verdad*, alude en efecto al liberalismo de forma simbólica; aparece toda la simbología masónica (el Templo, etc.), y la de *Las mil y una noches* (Kamaralzaman, etc.). Su perro se llama *Laberinto*, otro posible nombre simbólico

articulaciones ideológicas, instituyendo, así, una especie de cartografía del yo. Darío informa con sentido irónico que le gustaban los ejercicios espirituales de San Ignacio, “por las sabrosas vituallas y el exquisito chocolate que los reverendos [jesuitas] nos daban” (31) Evidentemente, estos ejercicios espirituales son reducidos en este caso a una mera función digestiva, implicando un rechazo de la materialidad que estaba ya contenido por la blasfemia de Garibaldi.⁵⁷ Los ejercicios espirituales no conducen, pues, a la constitución del mapa de la subjetividad que podría esperarse. Más significativo es que la política de blasfemia desplazada guarda una relación importante con la de Verlaine, en el capítulo 32 de la *Vida* que es el del sueño adolescente con París como lugar en donde la subjetividad es completada, “rogaba a Dios—dice Darío—que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra.” (102). La retórica casi mística con que Darío insiste en su necesidad de París, culmina en su conocido encuentro con Verlaine que es narrado de la siguiente manera:

Uno de mis grandes deseos era poder hablar con Verlaine. Cierta noche, en el café D'Harcourt, encontramos al Fauno, rodeado de equívocos acólitos.

Estaba igual al simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Carrière. Se conocía que había bebido hartó. Respondía, de cuando en cuando, a las preguntas que le hacían sus acompañantes, golpeando intermitentemente el mármol de la mesa. Nos acercamos con Sawa, me presentó “Poeta americano, admirador, etc.” Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible y concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al

⁵⁷ Hay, probablemente, otra razón discursiva de mucho peso. En el programa ignaciano hay un pretendido rechazo de la escritura, y una acentuación de lo denotativo y anti-literario (Barthes *Sade* 39-40). El sistema modernista se opone radicalmente a tal pérdida discursiva, o al ajuste “realista” implícito. Al rechazar el programa jesuítico, Darío está rechazando, pues, paralelamente, la “materialidad”, que en la metáfora primordial que se discutirá después encarna en las heces.

desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: *¡La gloire!... ¡La gloire!... ¡M... M... encore!....* Creí prudente retirarme y esperar para verle de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle se hallaba más o menos en el mismo estado; y aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico... (*Vida* 103-104)

En este caso la “blasfemia” de Verlaine, puede tener ciertos resultados “teológicos” dentro del sistema de mística artística erigido por Darío. Apunta, ciertamente, al desmantelamiento, siquiera parcial, del ensueño de gloria parisina. En efecto, no se trata simplemente de la memorización de un encuentro entre celebridades literarias, sino de una figura simbólica, como en el caso de Garibaldi, enunciada por Darío mismo. Por medio de las dos blasfemias desplazadas (la de Garibaldi y la de Verlaine), los sitios de lo sagrado (el viático y París) son impugnados de forma indirecta y alegórica, significando, por un lado, el desmantelamiento de la fe religiosa asociada con el entrenamiento piadoso familiar,⁵⁸ y, por otro lado, de la idea del ensueño artístico sin fisuras. Como ya ha notado Rama, la preocupación autobiográfica de Darío está vinculada a una crisis ideológica. Al notar el interés de Darío en los sueños, explica Rama:

Se trató de una flexión de toda su vida que lo llevó a una interrogación tan desesperada como desesperanzada sobre sí mismo. Tal la nota dominante de ese quinquenio—de 1910 a 1914 inclusive—donde todos los materiales que escribe concurren, unitariamente, a testimoniar y a veces a elucidar torpemente la crisis de la personalidad y de sus creencias a que se había visto remitido—o más bien

⁵⁸ Este tema será uno de los fundamentales de *El Oro de Mallorca*.

acorrallado—en su período europeo. Lo que escribe, hace o dice en esos años, responde, es comandado, por esta crisis totalizadora de su estructura ideológica...

El quinquenio será, pues, el de la revisión autobiográfica, como lo evidencian todos los géneros literarios cultivados entonces que se contagian de esta preocupación dominante. (“Sueños” 7-8)

La política de la blasfemia funciona, entonces, contra la articulación supersticiosa de la subjetividad, producida bien sea por la religiosidad retórica o por cierto ensueño modernista que es parcialmente desmantelado. Resulta decisivo, por tanto, el gesto de politización implícito. La referencia abyecta de la materialidad (funciones intestinales y heces) que ha logrado penetrar, de forma irónica, los grandes sistemas explicativos de la religión y la literatura, ayuda a diseñar un esquema de intervención política-estética, cercano al que Rodó había declarado en *Ariel*. Podría llamarse este esquema *política de lo sensible*, y consiste en la reafirmación de la jerarquía intelectual frente a la existencia de *lo literal*, pero de tal manera que la inclusión de lo “material” modifica y reconduce la inscripción de lo autobiográfico/ sensible.⁵⁹ En los capítulos 3.0 y 4.0, se advertirá el despliegue de tal estructura ideológica en las novelas autobiográficas del propio Darío y de Arévalo Martínez. Por el momento es importante notar la contradicción que implica la inclusión de la blasfemia en la corporalidad de la autobiografía porque implica la presencia neurótica de lo literal y material en la descripción de lo sensible. El texto funciona, según se verá en el siguiente apartado, en una especie de maquinaria de traslación de lo material (la ciudad real) a lo ideal (el “yo” singularizado).

⁵⁹ Cf. Rodó *Ariel* 39, y en esta tesis, las Conclusiones del Cáp. 4.0.

2.4 AUTOPSIA, ALEGORÍA, CRÓNICA

¿Qué queda implicado cuando se argumenta la heterogeneidad de la crónica modernista, y en este caso específico de la crónica como modelo o trasfondo formal de la autobiografía de Darío? Fundamentalmente, que la unidad simbólica entre subjetividad y relato, o entre voz e historia—que es la forma, por decirlo así, “propagandística” favorita de la autobiografía occidental—aparece vulnerada. Por oposición a la recepción y lectura más convencional de la poesía de Darío, la autobiografía (re)presenta, pues, la fragmentación textual como alegoría de la fragmentación o heterogeneidad subjetiva. Para proponerlo en los términos de Walter Benjamin, el modelo de la crónica permite cierta desarticulación de un modelo simbólico en que lo material deviene mera apariencia subordinada a una revelación esencial (*The Origin* 160). Los atributos de la autobiografía de Darío, que desde otro punto de vista podrían ser considerados peyorativamente (fragmentariedad, poquedad, olvidos, ambigüedad, y, sobre todo, fijación en ciertos márgenes culturales) aparecen atados así al modelo de alegoría con su dialéctica de correspondencias y su explícita movilidad temporal.⁶⁰ En efecto, la lectura misma de la alegoría hace explícito el problema temporal al ir en una relación dialéctica de lo literal o figurativo a lo implícito o inscrito; lo que Benjamin llama la inmersión en “las profundidades que separan el ser visual del significado” (165). Para Benjamín, la alegoría no es simplemente “una juguetona técnica ilustrativa, sino una forma de expresión” (162), articulada por “una extraña combinación de naturaleza e historia” (167). Es precisamente la movilidad temporal implícita en la forma de expresión alegórica, la que conecta con la historicidad, la naturaleza y la muerte. La alegoría carece, en efecto, del momento trascendente de redención típico del símbolo, y, en cambio,

⁶⁰ A pesar de que la recepción parece haber impuesto una idea general claramente simbólica de la poesía de Darío, resulta sugerente la lectura alegórica de, por ejemplo, la última parte de *Cantos de vida y esperanza*, en donde el juego con diversos símbolos remite también a un ensamblaje de temporalidad y muerte.

presenta “la *facies hipocrática* de la historia como paisaje primordial petrificado. Todo lo de la historia que, desde el mero comienzo, ha sido prematuro, doloroso, fallido se expresa en un rostro—o, más bien, en la cabeza de un muerto” (166). En el caso del barroco esto implica, a la vez, una visión secular de la historia y una representación pasional (en el sentido literal y alegórico-teológico de representación de la muerte), y, por lo tanto una sujeción escatológica. El sistema alegórico presenta tanto la sujeción natural genérica como “la historicidad biográfica del individuo” (ibid), por lo que puede sugerirse una personificación autobiográfica atrapada en un proceso de interpelación—en el que, por ejemplo, el nombre del autobiógrafo deja penetrar la heterogeneidad—,⁶¹ sugiriendo una inscripción histórica no desplegada en la trascendencia simbólica, sino que permanece fragmentada, aislada y silenciosa.

Este acercamiento plantea obviamente un problema de exégesis, cuando se aplica a la visión de lo marginal en la autobiografía de Darío. Es evidente, por un lado, la cercanía estratégica e ideológica de Darío a tal esquema, que se puede resumir así: la autobiografía es también necrología, y los códigos de la materialidad—heces, cuerpo, cadáveres, escritura como acto “material”, márgenes sociales, códigos culturales tradicionales y orales—intervienen la idealidad subjetiva. Pero, por otro lado, puede sugerirse que Darío proviene de una tradición “simbólica” y que parte de la contienda estética del modernismo es, precisamente, la de autorizar la individualidad como esencia y representación de la modernidad.⁶² Cuando, por ejemplo, Ghiano propone que la autobiografía oriente la lectura de la poética de Darío, en una especie de totalidad trascendente, se está sometiendo el texto autobiográfico a un designio simbólico que probablemente iba resultando inadecuado para Darío en el momento de su crisis autobiográfica. La metáfora de Rama, de que Darío es tragado por los sueños, y la impresión general mostrada

⁶¹ Será una apertura favorita de los vanguardistas. Cf. sobre todo el caso de Brañas (Cáp. 4.0 de esta tesis).

⁶² Esta ideología motiva en parte las lecturas llevadas a cabo por Ghiano, Rama y Girardot, entre otros.

en este capítulo de que, en efecto, las fantasías diurnas y nocturnas “guían” a Darío en esta etapa, puede representar, precisamente, una inclusión alegórica que, remontada a un linaje barroco, se inserta en los textos autobiográficos modernistas.⁶³

En el texto autobiográfico de Darío, el período argentino señala un momento de triunfo y distensión. Al contrario del período chileno y el período centroamericano que le sigue, llenos de carencias y dudas,⁶⁴ la etapa argentina (que incluye la visita a París como cúspide del logro moderno) es de celebridad y aclimatación a los valores culturales de la modernización.⁶⁵ Darío interroga el ordenamiento de los espacios de esa modernización; desde las salas de redacción y las oficinas burocráticas, la vida bohemia y las ciencias ocultas, hasta el saber médico sobre el cuerpo y la encarnación literaria de lo popular en la pampa y los gauchos. A cierta ordenación ideal del espacio cultural capitalista (historia, tradición y poesía), explicitado en un poema a la reina de Inglaterra que se estudiará en el próximo apartado, corresponde una problematización mucho más intrincada de la función y potencialidad de la literatura, y particularmente del relato autobiográfico mismo. Es precisamente ahí que de forma más vistosa aparece el deseo alegórico como revelación de la relación entre materialidad, temporalidad y muerte. Específicamente, la

⁶³ Podría hacerse quizá una argumentación similar con respecto al *Ariel* de Rodó. Si bien la imagen simbólica de Ariel, representada por la escultura grecorromana de un efebo (el modelo simbólico de la subjetividad elitista por excelencia), representa el “centro” del argumento, éste no puede desenvolverse sin las imágenes alegóricas de Próspero, y, sobre todo, Calibán, que insertan una historicidad que debe ser controlada y sujeta por el símbolo de Ariel, pero que también da cuenta de la heterogeneidad que quiere ser sujeta. Rodó también, como los modernistas, posee una fijación en la forma como lugar neurálgico de seducción, o, en otras palabras, sitio de encuentro intersubjetivo proclive a conducir al bien moral. (Cf. al respecto las conclusiones del Cáp. IV.5).

⁶⁴ Habría que señalar la aspiración de cambiar de posición social que Darío enfatiza en su período centroamericano. De ahí la petición directa al dictador salvadoreño Zaldívar: “Quiero tener una buena posición social” (46)

⁶⁵ Hay el riesgo aquí de leer *biográficamente* la autobiografía, es decir, confrontando “el original” (la vida histórica de Darío) con “la copia” (la autobiografía), opción de la que es necesario distanciarse. “Etapa argentina” debe concebirse, por tanto, tal y como es “entendida” por este texto específico. Particularmente, por los materiales que Darío acumula en esta parte: el encuentro con Martí, la revelación parisina, el catálogo extenso de amistades intelectuales argentinas, la exégesis de *Prosas Profanas* y *Los Raros*, etc. Un dato relevante en la comparación de la etapa chilena con la argentina es que la autobiografía “olvida” referirse a *Azul*, y que más bien el período chileno concluye con cierta exaltación de la prosa periodística, cuando Darío cuenta el inicio de su colaboración con *La Nación*, que es el momento también de su regreso a Centroamérica desde Chile y el primer paso para su traslado a la Argentina. De manera que el texto está enfocado, de cierta forma, en llegar a la consagración moderna del período argentino.

forma autobiográfica parece reconocerse en actividades paradójicas como las de la crónica necrológica y la comicidad del payaso. ¿Cómo se interrelaciona este reconocimiento textual heterogéneo y la “totalidad” autobiográfica, principalmente la soberanía del moderno que Darío busca? ¿Cómo se articulan políticamente, la fijación heterogénea urbana moderna, y los relatos siniestros de la tradición dejados atrás? ¿Esconde la fijación heterogénea de Darío en las actividades marginales, una traslación alegórica de la marginalidad centroamericana?

Para bosquejar respuestas a estas preguntas hay que recurrir primordialmente a las fijaciones “materiales” de Darío (el cuerpo/ cadáver, y el texto como metáfora de este cuerpo/ cadáver). Se diría que opera aquí una filtración del relato espeluznante, que se remonta a los códigos orales percibidos en la infancia, hacia la textualidad de la crónica de sí. En un segundo momento, la máscara del payaso extiende esta reflexión sobre la escritura misma hacia el habla de la ciudad real. Para dar cuenta del primer momento, hay que decir que Darío insiste en estos capítulos en cierta interrelación entre ciencias médicas y ciencias ocultas, procurando quizá un entrecruce de conocimiento científico y misterio, como una especie de analogía de la función estética. De su estadía en un hospital, no como enfermo sino como invitado de un médico amigo, dice: “no olvidaré jamás la llegada de los cadáveres de enfermos sospechosos de alguna contagiosa enfermedad; ni una autopsia que vi hacer desde lejos, del cuerpo largo y bronceado de un hindú, pues era la primera vez, la primera y la única, que he visto ejecutar el horrible y sabio descuartizamiento”. (131). La enunciación del acontecimiento como “horrible y sabio” parece establecer una unidad precaria entre el conocimiento científico del cuerpo, que Darío parece respetar como con cierto resabio positivista, y la captura estética que, sin embargo, parece descalabrarse en la abyección. La colocación, “desde lejos”, del observador de la autopsia señala ese sitio necesario para que la crónica de los sucesos no se deslice a la mera enumeración

positivista ni quede paralizada por el horror. Por el cuento de Darío, también autobiográfico, “La Larva” se sabe que la proximidad al cuerpo muerto detiene el flujo literario.⁶⁶ Precisamente, se trata, en la autobiografía, del poder retórico de amalgamar el conocimiento “científico” del cadáver (como en una autopsia) con la imantación misteriosa del cuerpo cómo código que rompe con una estrecha mirada positivista. Para eso nada resulta más adecuado que la labor misma de Darío como cronista, según lo explica en la *Vida*: “yo pertenecía [al personal de *La Nación*] como algo a manera de *croque-mort*, esto es, enterrador de celebridades; pues no moría un personaje europeo, principalmente poeta o escritor, sin que don Enrique de Vedia no me encargase el artículo necrológico”. (138)

Esta sugerente revelación, está encuadrada por una anécdota casi carnavalesca y festiva. Se anuncia la muerte de Mark Twain y Darío es encargado de la necrología lo que proveerá de plata y facultará una celebración alcohólica junto a sus amigos. Según anuncia el cable, Mark Twain está grave, pero pronto se recupera y está fuera de peligro, de manera que la celebración, sufre un parcial descalabro. Darío inscribe aquí de forma irónica la cercanía entre celebridad y muerte, y entre crónica y necrología. Como alegoría de lectura, hay además una relación mucho más profunda. La *Vida* es, por su forma primaria de publicación, y por muchos de sus gestos, una crónica, y más subrepticamente una necrología. Es conocida la actitud fóbica de Darío ante la muerte, pero, mucho más allá de ese dato biográfico, hay un efecto formal en la autobiografía que el propio autor parece evidenciar. En efecto, están presentes aquí los elementos básicos de la necrología: el personaje célebre (el propio Darío) que va produciendo un “cuerpo” textual (la autobiografía). Además, como en sus necrologías de *La Nación* hay aquí un encargo de la escritura y una circulación periodística. Posiblemente, haya también, por lo tanto, una

⁶⁶ El protagonista de “La larva”, Isaac Condomano, de tan sólo quince años, encuentra a una mujer dormida en la calle, la que le despierta ciertos deseos sensuales, pero termina por espantarlo con su rostro horrible. Cf. *Cuentos completos* 363-366

carnavalización o celebración, del mismo tipo de la que provoca Mark Twain, como parece sugerir una referencia posterior a la muerte propia:

Y a propósito, por dos veces se ha esparcido por América esa falsa nueva de mi ingreso en la Estigia; y no podré olvidar la poco evangélica necrología que, a la primera vez, me dedicara en *La Estrella de Panamá* un furioso clérigo, y que decía poco más o menos: “Gracias a Dios que ya desapareció esta plaga de la literatura española... Con esta muerte no se pierde absolutamente nada...” Hasta dónde puede llevar el fanatismo y la ignorancia de todo. (156)

En resumen, no se trata en Darío de una política del epitafio que se entremezcla con la memoria autobiográfica y protege al cuerpo, cegando la entrada a la sepultura, como podría tal vez ser la forma simbólica de autobiografía.⁶⁷ Más bien, la escritura autobiográfica es un asunto relacionado con la autopsia y el des/enterramiento (y de esta forma con la alegoría en el sentido barroco que se ha venido discutiendo). En esta analogía es importante la explicación positivista del cuerpo, su des/fragmentación y puesta en circulación, por medio de la prensa, entre diversas sensibilidades que celebran el acontecimiento y refragmentan o restauran el cuerpo. La propia circulación de la información, como codificación también de la circulación de mercancías, implica esa presencia mortuoria que obsesiona los textos autobiográficos de Darío. En sentido general, para dar alcance a tal pérdida del “yo” en la circulación capitalista es necesaria una articulación irónica que recomponga el cuerpo y resguarde el carnaval (la referencia a Twain y su broma es significativa también en este sentido).

Por eso, la escritura no es sólo necrología y autopsia, sino versión festiva y gesto trágico, como puede verse en el arte del *clown*, quien ingresa al recinto de la subjetividad (la

⁶⁷ Podría ser algo que también se suscita en el artículo de De Man, cuando analiza los textos autobiográficos de Wordsworth. Cf. De Man “De-facement” (923 y ss).

escritura autobiográfica) gracias a la heterogeneidad de la crónica. El *clown* aúna moralidad y fuerza física, en una maniobra de enmascaramiento muy difícil que junta también comicidad y dramatismo. Darío se refiere a su amistad con el *clown* inglés Frank Brown, y describe así su labor cómica: “Hay que tener en cuenta que el arte del *clown* confina, en lo grotesco y en lo funambulesco, con lo trágico del delirio, con el sueño y con las vaguedades y explosiones hilarantes de la alineación. Para mantener todo esto, se precisan una fuerte salud física y una vigorosa resistencia moral.” (134-135).

Darío incluye en la autobiografía, un poema en prosa, dedicado a Brown, que señala una codificación de esta mezcla de lo grotesco y la salud moral. La colocación cultural de este payaso que es lector de Shakespeare y conocedor literario, permite elaborar la metáfora del artista moderno como ser marginal cuyo régimen comunicativo es entrecortado, doloroso y zoológico: “Las palabras salenle en hipos: acaso el esfuerzo verbal continuando dolorosa meditación: fuego de artificios cortado a veces de ausas, *lazzi*, y gedeonería trascendente. Intimo con caballos, leones, perros, monos, cebras, hércules, *ecuyéres* y *tonys*; Brown, con un gesto dominador, explícito, rige.” (136)

Esta imagen simbólica de la gestualidad cultural moderna, implica una proyección de los dialectos vivos de la “ciudad real” en el relato autobiográfico. Se trata de una idealización de las culturas urbanas que, a la vez, aparece como una de las alternativas a la mera inscripción necrológica del yo. La función analógica del lenguaje y gestualidad del *clown* supone el establecimiento de una especie de régimen del devenir con su engañosa multiplicidad: “la figura que el ojo del Bebé agranda, principal, miliunanochesca, deslumbrante, en única, múltiple empero, apoteosis” (ibid). El avivamiento de una mirada prístina por medio de una fingida multiplicidad, su confinamiento engañoso en una circulación controlada, el aprovechamiento del

dialecto popular, forman parte del proyecto irónico que acompaña, y hasta cierto punto contradice, a la necrología. Imposibilitado quizá de establecer una similitud entre historia personal y relato nacional, que, por otra parte parecía menos adecuada una vez que se había desvanecido la llamada revolución liberal en Nicaragua, Darío parece establecer una mucho más “directa” relación entre autobiografía y modernidad. Es a partir de esta relación que se posibilita una exégesis alegórica que pone el texto autobiográfico en relación con la “materialidad” de manera doble: con la muerte como eventualidad implícita del texto autobiográfico, y con los dialectos de la ciudad como metonimia del arte moderno.

2.5 LA CIUDAD REAL Y LA RETÓRICA DE SÍ

Como se ha visto, en la autobiografía, Darío se vio obligado a articular una versión peculiar de crónica de sí. Ahí se localizó, una vez que hubo planteado el problema de los orígenes, el impulso heterogéneo que provenía de los márgenes culturales. En efecto, a la par del catálogo de encuentros con celebridades de su vida “oficial”, Darío integra diversos escenarios marginales que diversifican la historia personal. Pero ¿qué relación tiene esta preocupación por los márgenes con la ubicación cultural de Darío como centroamericano? En primer lugar hay que decir que estas inclusiones “marginales” están lejos de señalar una disolución de la autoridad autobiográfica. Al contrario, apuntalan cierta universalidad entendida a partir de una estetización (o “culturización”) de los órdenes sociales. La opción por *lo sensible* implica en el modernismo que todo es discurso y escritura, de manera que los referentes “directos” están siempre

mediatizados estéticamente. Lo marginal e itinerante funciona aquí como un objeto de deseo⁶⁸ que auxilia a un orden ideal de autocontemplación.

Puede servir de introducción a esta característica la visión de Darío de la Exposición Universal de París, en 1900, a donde marcha como corresponsal de *La Nación*:

Yo hacía mis obligatorias visitas a la Exposición. Fue para mí un deslumbramiento miliunanochesco, y me sentí más de una vez en una pieza Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón, mandarín y daimio, siamés y cow-boy gitano y mujick; y en ciertas noches contemplaba en la cercanías de la torre Eiffel, con mis ojos despiertos, panoramas que sólo había visto en las misteriosas regiones de los sueños (149).

La celebración multitudinaria y carnavalesca de la Exposición, provee la posibilidad de transformarse en otro—y de establecer una especie de sistema de devenir—, sobre todo asumiendo, en una extensión subjetiva (las “regiones de los sueños”), cierto exotismo artificial o ficticio. Pero si la Exposición confirma la fascinación con el exotismo y cierta marginalidad, es éste un impulso visible desde mucho antes en el texto autobiográfico de Darío, por ejemplo, en la narración sobre Hortensia Buislay:

Florida estaba mi adolescencia... pero nunca había sentido una erótica llama igual a la que despertó en mis sentidos e imaginación de niño una apenas púber saltimbanqui norteamericana, que daba saltos prodigiosos en un circo ambulante. No he olvidado su nombre: Hortensia Buislay.

Como no siempre conseguía lo necesario para penetrar en el circo, me hice amigo de los músicos y entraba a veces, ya con un gran rollo de papeles, ya con la caja de un violín; pero mi gloria mayor fue conocer el payaso, a quien hice

⁶⁸ Sobre la inclusión de lo marginal en los discursos artísticos dominantes Cf. Stallybrass y White.

repetidos ruegos para ser admitido en la farándula. Mi inutilidad fue reconocida. Así, pues, tuve que resignarme a ver partir a la tentadora, que me había presentado la más hermosa visión de inocente voluptuosidad en mis tiempos de fogosa primavera. (31)

La vida feérica del circo, viene a ser, pues, una posibilidad narrativa clausurada que, sin embargo, resuena en el yo representado y representativo. En efecto, la voluptuosidad es uno de los elementos constitutivos de la autobiografía de Darío, y su resonancia “vital” (en realidad retórica) adquiere, sobre todo en su poesía, visos de sistema explicativo del yo. El devenir erótico, asociado también, como demuestra Rama (Epílogo 623 y ss.), con la circulación capitalista de la mercancía, no enriquece siempre al yo por medio de la ironía (caso del recuerdo infantil de la saltimbanqui), sino que también lo fragmenta y erosiona. Se trata, por ejemplo, de la reproducción memorística o evocatoria de mujeres, en una lógica de novedad y goce imparables. O como dice Rama, “este movimiento del objeto erótico no asegura la inmovilidad del sujeto conocedor sino, al contrario, lo arrastra en el mismo desplazamiento vertiginoso.” (Epílogo 627). Al igual que el objeto erótico, la eventual ficción marginal, onírica o exótica cumple una labor doble de encantamiento y agotamiento. De ahí la inscripción plural del destino que en ciertos momentos de la poesía de Darío adquiere tonos trágicos, caso del conocido “Nocturno”: “Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido, / la pérdida del reino que estaba para mí” (*Poesía* 377).

Como ya se ha dicho, y puede notarse en el poema citado, uno de las articulaciones retóricas favoritas del autobiografismo modernista, es la neurosis de lo moderno. De manera que la representación de sí no aparece necesariamente satisfecha en sí misma. En la *Vida*, particularmente, la singularización y su correspondiente proyección hacia cierta marginalidad,

están relacionadas con el deseo de aunar representación individual y construcción de la autonomía estética.⁶⁹ Sin embargo, tomando en cuenta las implicaciones alegóricas que sustentan al texto de Darío, el devenir de la identidad debe ser leído, en este caso, atenuando un resultado de síntesis dialéctica (o de proyección simbólica) que el biografismo ofrece siempre de manera plácida e inmediata (la singularización de Darío como ejemplo moral, cultural y nacional). Más bien, hay que enfatizar una concepción de campos de fuerza desplegados por medio del paradigma de la crónica. El modelo posible de lectura partiría de lo que Deleuze explica tomando como base las ideas de Nietzsche:

Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y dominadas. Cada relación de fuerzas constituye un cuerpo—ya sea químico, biológico, social o político... Al estar compuesto de una pluralidad de fuerzas irreducibles, el cuerpo es un fenómeno múltiple, su unidad es aquella del fenómeno múltiple, una “unidad de dominación”. (*Nietzsche* 40).⁷⁰

El texto de la autobiografía de Darío (un “cuerpo” plural) estaría compuesto, pues, de una fuerza dominante inscrita a partir del nombre, la ideología liberal y la individualización. Pero, además, por otras fuerzas resonantes (y “dominadas”) formadas por acontecimientos laterales, personajes marginales, caminos trancos, y, no menos importante, superposiciones textuales diferentes, como se ha visto tanto en la recurrencia de la necrología como la presencia del *clown*. La narrativa sobre los años argentinos de Darío, puede resultar particularmente sugerente en cuanto al estudio de la realización del ideal individual/ estético y el despliegue de los campos de fuerzas del texto. Se trata, como es conocido, de los años de triunfo del

⁶⁹ Ramos ha insistido en la importancia que la constitución de tal autonomía tiene para la coyuntura modernista.

⁷⁰ En la versión en inglés: “What defines a body is this relation between dominant and dominated forces. Every relationship of forces constitutes a body—whether it is chemical, biological, social or political... Being composed of a plurality of irreducible forces the body is a multiple phenomenon, its unity is that of a multiple phenomenon, a “unity of domination”.

modernismo, la actuación más definitiva de Darío en un contexto de modernización socio-económica, lo que favorece su proyecto más radicalmente esteticista: son los años de *Prosas profanas* y *Los Raros*. Puede anotarse, al respecto, que esta recontextualización de Darío implica el abandono casi definitivo del ambiente cultural centroamericano, y que está marcado en parte por la condescendencia de Darío con Rafael Núñez,⁷¹ quien le consigue un puesto como cónsul colombiano en la Argentina. Con este nombramiento, Darío logrará también su encuentro con Martí en Nueva York y su primer periplo parisino. En este sentido es importante la articulación razonada de esta aceptación que Darío hace en su autobiografía. El diálogo entre Núñez y Darío es el siguiente:

— “¿Piensa usted quedarse en Nicaragua?”—“De ninguna manera—le contesté— porque el medio no me es propicio.” “Es verdad—me dijo—. No es posible que usted permanezca allí. Su espíritu se ahogaría en ese ambiente. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas; abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted solo, sino para nuestras letras. ¿Querría usted ir a Europa?” Yo le manifesté que eso sería mi sueño dorado; y al mismo tiempo expresé mis ansias por conocer Buenos Aires. “Puesto que usted lo quiere— agregó—yo escribiré a Bogotá al presidente señor Caro, para que se le nombre a usted cónsul general en Buenos Aires... (*Vida* 95)

Este diálogo señalaría una inflexión básica de lo que Ramírez llama el “exilio” de Darío de la cultura centroamericana.⁷² El cambio a un contexto mucho más modernizado, su conocimiento parisino y norteamericano, y sobre todo la posibilidad de propagar el credo de autonomía estética, queda contenido de alguna manera en esta conversación. Podría decirse

⁷¹ El punto importante no es en esencia si fue así “realmente”, sino que así aparece representado en la retórica de la *Vida*.

⁷² Cf. Ramírez, especialmente *Balcanes* 51-52.

incluso que hay una política de excusa en este diálogo tal y como es recordado en la autobiografía. Dado que no hay un ambiente propicio en Centroamérica para la realización de la autonomía literaria, esto es, un espacio no cooptado por la política, es necesario establecer ciertas alianzas intelectuales y políticas, fundamentalmente con un sector “duro” de la ciudad letrada, asociado con el proyecto colombiano de la Regeneración conservadora.⁷³ Efectivamente, Darío sabe el carácter controvertible que puede tener su acercamiento al intelectual colombiano,⁷⁴ de ahí que adelante esta justificación: “Digan lo que quieran sus enemigos políticos, el nombre de Rafael Núñez ha de resplandecer más tarde en una cierta y definitiva gloria. Era un pensador y un formidable hombre de acción.” (*Vida* 95)

De manera que en la retórica de la autobiografía, es para fundamentar un espacio artístico más o menos autónomo que Darío entra en servicio del gobierno conservador de Colombia, abandona el ambiente cultural centroamericano porque “no es propicio” y su dedicación al periodismo político. Esta operación es un desplazamiento a la vez geográfico e ideológico que en la retórica autobiográfica potencia al nombre y su singularidad. La autenticidad subjetiva pareciera depender de la fundamentación del espacio literario autónomo, y las relaciones con los otros ámbitos (historia, cultura, economía) están pensadas desde esta adquisición ideológica. Este sería un planteamiento fundamental de la política de lo sensible que Darío blande, pero al igual que en *Ariel*, al planteamiento simbólico que encuentra la unicidad en

⁷³ Sobre la esencia letrada de la Regeneración, Cf. von der Walde, quien afirma: “En términos generales, el proyecto político de la *Regeneración*, encabezado por Rafael Núñez, quiso pacificar a una nación fraccionada por su geografía y sus luchas partidistas durante el siglo XIX. En 1886, bajo la presidencia de Rafael Núñez, pero bajo la retórica de Miguel Antonio Caro, se concibió una nueva constitución para el país que lo unificaría bajo los dos elementos comunes a todos los colombianos: la religión y la lengua.” Los regeneradores “eran hombres de poca fortuna, no poseían tierras y no tenían poder militar en sus regiones. Habían hecho sus méritos políticos más que nada como letrados, como poetas, gramáticos y latinistas. Caro fue, junto con Monseñor Carrasquilla, tal vez el intelectual orgánico más influyente de la época. Generó un compacto discurso ideológico en el que la lengua la religión católica y el autoritarismo político componían un todo coherente, sin concesiones a las ideas liberales de la época.” (8)

⁷⁴ Notable fue la reacción de Vargas Vila quien en sus memorias sobre Darío llama a Núñez, “Tirano-Poeta, que había fatigado por igual, el Crimen y, el Poder, y, había violado con igual insolencia a las Musas y , las Leyes”. Para Vargas Vila, al condescender con Núñez, Darío deviene un “Poeta-Cortesano”. (*Rubén Darío* 16).

la autonomía (estética y autobiográfica) se le yuxtaponen siempre relatos y configuraciones alternas.

Para eso es preciso preguntar por la índole del proyecto de autonomía estética, que, curiosamente, aparece de forma mucho más evidente dentro del texto de la autobiografía, en cierto poema en prosa para el cumpleaños de la reina Victoria. Muy ocasional,⁷⁵ pero sintomático de la ambigüedad ideológica de Darío, implica también un programa en el que tradición, historia y letras comparten un plano segmentado. El poema se llama “God save the Queen”, y dice en algunos de sus fragmentos:

Por ser una de las más fuertes y poderosas tierras de poesía;

Por ser la madre de Shakespeare; (...)

Tus montañas están impregnadas de leyenda, tu tradición es una mina de oro, tu historia una mina de hierro, tu poesía una mina de diamantes (...)

Porque en tu escudo está la unión de la fortaleza y del ensueño, en el león simbólico de los reyes y [el] unicornio amigo de las vírgenes y hermano del Pegaso de los soñadores:

God save the Queen. (...)

En los mares, tu bandera es conocida de todas las espumas y de todos los vientos, a punto de que la tempestad ha podido pedir carta de ciudadanía inglesa;

Por tu fuerza, oh Inglaterra;

God save the Queen.

(*Vida* 113-114)

⁷⁵ Dedicado a Charles E. F. Vale, “un inglés criollo incomparable” (112) amigo de Darío, quien cuenta además: “Una noche, con motivo del aniversario de la reina Victoria, le dicté [a Vale] en el restaurant de “Las 14 provincias” un pequeño poema en prosa, dedicado a su soberana, que él escribió a falta de papel, en unos cuantos sobres, y que no ha aparecido en ninguno de mis libros.” (113)

Encontrado en la narrativa del apogeo modernista en la Argentina, este poema proyecta el ideal de un arte moderno integrado en la lógica capitalista (como “mina de diamantes”). A la vez, esta integración implica la estetización de las demás esferas de la vida, sin olvidar la lógica colonialista, pues Darío llama a la reina Victoria “Señora del mar; Señora del país de los elefantes.” (115) La estetización cruza, pues, toda la lógica del capital, e incluso embellece las regiones que como la India *producen* elefantes. La evocación de la fauna exótica (o transposición ultramarina de la sentimentalidad del unicornio) no deja de ser notoria en un artista como Darío que precisamente había cruzado niveles diversos de modernización, y entendía la repercusión global de los sistemas de lectura dentro del capitalismo (no otra cosa demuestra con este poema en prosa). Pero quizá lo más definitorio del poema es el sistema de interpretación usado ante la reina de Inglaterra (y el modelo idealizado del capitalismo), tomada como un símbolo bello dentro de un sistema de significación descontextualizado. Ciertamente, la metáfora de la política que “aparece universal” es aplicable aquí pues la intervención *desde la estética* presupone una idealidad deshistorizada, o como nota Rama en un contexto un poco diferente, “la historia es remitida a meros decorados heráldicos” (Epílogo 626). Es una lógica similar a la de la Exposición Universal: todo símbolo es posible de ser usado según el precepto de lo bello que implica cierto arrebatamiento de los sentidos (que alimenta, en un movimiento ideológico básico, el sentido individual). Es, hasta cierto punto, la metáfora de la deglución por los sueños que propuso Rama, pero trasladada a un ámbito “diurno” de manera que no obstruye ni la producción simbólica ni la ordenación ideal de los espacios. O, desplazando el sentido de la metáfora, podría decirse que Darío es devorado por las ilusiones diurnas (los símbolos culturales, de poder, etc.) que le ayudan a reproducirse como individuo autobiográfico.

Esta lógica de estetización o idealización de la globalidad en un poema regio (aunque lo fuera en cierta medida fuera de contexto), permite pensar en el gesto “feudal” o, más bien, imperial que se articula en el relato de la modernidad artística. La operación realizada por Darío es heterogénea también porque asume un credo moderno que contiene giros literarios y culturales aparentemente arcaicos. Pero ¿cuál sería la política de tal heterogeneidad en apariencia mediatizada por lo arcaico? Probablemente, el giro literario dentro del texto autobiográfico (en este caso un poema en prosa ocasional) incluye la “conservatización” de la modernidad, su despliegue en clave cultural de realeza e imperio, frenando desde su deseo fragmentador (paradójicamente moderno) la lectura política de la estética.⁷⁶

Julio Ramos ha criticado la asociación de feudalismo y modernismo,⁷⁷ de la siguiente forma: “El capitalismo latinoamericano no nace a fin de siglo, y el mundo de las “letras” no puede representarse mediante la metáfora del mecenazgo cortesano, o mediante la analogía de nuestro XIX y el feudalismo europeo” (93) Aun así, los giros textuales (e ideológicos) “feudales”, “cortesianos” o imperiales de Darío, hacen pensar en una reterritorialización dentro de ese “capitalismo latinoamericano”. Podría decirse que Darío reinscribe la modernidad ideal de las regiones más remotas, aquellas en las que “el medio no es propicio”, y en las que el gesto cortesano es posible, y quizá necesario como alegoría de contención de lo diferente. En este sentido puede afirmarse que Darío inaugura la autobiografía moderna en Centroamérica, inoculando su problemática cultural esencial: la tensión universal que se resuelve de forma estética, y la tensión local que se desprecia de forma política. Es decir, hay un plano aceptable de modernidad que se dicta estéticamente en la globalidad (el arte moderno), y hay un plano

⁷⁶ En efecto, en la autobiografía, tanto el encuentro con Rafael Núñez como el poema la reina Victoria o la relación con Zelaya y los diversos gobiernos centroamericanos están relatados con una táctica que opera en contra de la lectura política.

⁷⁷ Hecha básicamente por los críticos Jaime Concha y Françoise Perus.

abyecto de la modernidad que se instala en el territorio centroamericano (el exceso político local) Fundamentalmente, Darío realiza una especie de traslación alegórica de la modernidad periférica a un imperialismo soñado. Los referentes universalistas del liberalismo centroamericano operan aquí en una descontextualización característica. Bajo la retórica republicana y democrática, este liberalismo es incapaz de alterar la estructura bi-clasista oligárquica, pone sus esperanzas en la modernización según los modelos de Europa y Estados Unidos, y en la inmigración (ya que consideraba una insuficiencia la base racial indígena y mestiza), y opera por medio de dictaduras. Como resume Woodward, lo que emerge a finales del siglo XIX son:

Una elite oligárquica de agricultores y capitalistas que cínicamente y sin el *noblesse oblige* de sus predecesores conservadores, continuaron viviendo del trabajo de una oprimida población rural que compartía, pocos o ninguno de los beneficios de la producción exportadora acrecentada. Al contrario, su propia subsistencia se vio amenazada por la usurpación de sus tierras para la producción de cultivos exportables.

(“Rise and Decline” 294).⁷⁸

Esta versión marginal del capitalismo latinoamericano es recolocada como gesto cortesano e imperial (en resumen: “político-estético”) en la textualidad modernista. Se recordará la argumentación racial que Darío da a su ubicación moderna en el prólogo de *Prosas Profanas*: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués...” (*Poesía* 249). El mismo sentido tiene la contextualización alegórica de la unidad entre producción agro-exportadora y suntuosidad

⁷⁸ En el original: “elite oligarchies of planters and capitalists who cynically and without the *noblesse oblige* of their Conservative predecessors, continued to live off the labor of an oppressed rural population that shared little if any of the benefits of the expanded export production. On the contrary, they found their own subsistence threatened by encroachment on their lands for the production of export crops.”

moderna: “mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.” (250). Estas dos instancias poseen una estructura “inconsciente”, porque está oculta; sincrónica, porque por medio de una cronología mestiza, refiere a la racialización realmente existente en Centroamérica; y jerárquica porque “ordena”, por raza y género, la relación cultural transnacional del modernismo *centroamericano*. Lo que sucede, pues, con el gesto “cortesano” es que funciona en una estructura abigarrada y no en una referencia simple a feudalismo o capitalismo, sino por medio de una instancia abarcadora y contradictoria de la modernidad desigual. Particularmente en Darío es visible la inscripción del margen capitalista, modulado por la ideología liberal, en el rediseño del espacio cultural moderno. La inclusión en la autobiografía de un artificioso poema “imperial”, que no olvida los remotos pero embellecidos elefantes coloniales, refiere quizá a esa necesidad de inscribir como tropo la articulación “feudal” de las regiones remotas, que pertenecen también a la modernidad capitalista.

2.6 CONCLUSIONES

En el capítulo 61 de la *Vida*, Darío cuenta su regreso a Nicaragua en 1907, en donde es recibido de manera triunfal tras dieciocho años de ausencia. En seguida, se refiere al gobierno de Zelaya, al que considera progresista sin duda, pero también corrupto (167-168). Obviamente, lo que Darío ahora cuenta está condicionado por la mirada retrospectiva: el gobierno de Zelaya ha caído, y esto parece establecer un provisional cierre de cuentas con “la familia Darío”:

Partí, pues, de Nicaragua con la creencia de que no había de volver nunca más; pero había visto florecer antiguos rosales y contemplado largamente, en las noches del trópico, las constelaciones de mi infancia. La familia Darío estaba ya

casi concluida. Una juventud ansiosa y llena de talento se desalentaba, por lo desfavorable del medio. Y se sentía soplar un viento de peligro que venía del lado del Norte. (169)

Pareciera que “la conclusión” de “la familia Darío”, y con ella el nombre familiar, es inevitable, y va unida a la convicción de que el regreso al país es también imposible. La apoteosis liberal, en el doble sentido del triunfo individual de Darío como héroe cultural civil, y el del gobierno progresista de Zelaya, ha cerrado simbólicamente la historia del clan Darío. El párrafo citado es, además, mucho más significativo porque condensa algunos de los temas principales de la narrativa autobiográfica que leemos: (1.) recuperación de la infancia y el pasado (“las constelaciones de mi infancia”) que podría codificarse también como “viaje a Nicaragua” y que refiere también a las crónicas de *El Viaje a Nicaragua*. (2.) lucha individual del artista talentoso contra el medio precario en el que le toca nacer, que es la historia personal de Darío (“Una juventud ansiosa y llena de talento se desalentaba, por lo desfavorable del medio.”) Es como si la historia autobiográfica comenzara de nuevo. (3.) sentimiento anti-estadounidense que es una opción política de Darío, condicionada ahora por el arielismo predominante entre los modernistas (“Y se sentía soplar un viento de peligro que venía del lado del Norte.”) (4.) necesidad de “concluir” con el nombre Darío, el nombre clánico e incestuoso, y probablemente una transposición inconsciente de la nación en donde el proyecto progresista liberal ha fracasado. Por supuesto, la eventualidad política está lejos de ser el elemento decisivo para la definición autobiográfica de Darío. Por lo que conviene, para concluir, proponer los siguientes puntos que, además, resultan útiles en el estudio general de la autobiografía centroamericana:

1. La articulación política de la autobiografía modernista no es necesariamente *nacional*, en el sentido de una proximidad alegórica entre individuo y nación, como podría

ilustrarlo, por ejemplo, Sarmiento en la Argentina. Más bien, la política moderna implica una colisión entre códigos de tradición y modernidad (todo lo que Darío incluye en el conflicto de su nombre). Se trata, como se ha venido argumentando, de una alegoría de la modernidad, más que de la nación. Si hay una política autobiográfica (queriendo implicar aquí una analogía entre la forma de representarse y la política nacional-estatal) es fragmentaria, contradictoria, episódica y, aunque enmarcada por grandes sistemas ideológicos (en el caso de Darío, el liberalismo), “condenada” por la proximidad con la historia propia, la cotidianidad, y, en última instancia la textualidad misma como alegoría moderna.

2. El impulso de abandonar el relato de la nación no implica, sin embargo, una ubicación excéntrica total. Darío parece advertir las formas en que su nombre se vuelve fundacional en el ámbito político. Por un lado, el nombre es no tanto un emblema cerrado sobre sí, sino una contradictoria abertura a la heterogeneidad (por donde penetra la tradición, el clan, los cuentos de terror, pero también las culturas populares). Por otro lado, opera políticamente “por sí mismo” (en los sucesos mexicanos y en la apoteosis liberal de Zelaya) señalando una cronología “liberal” que también se reivindica. Pero, incluso aquí, Darío incorpora el aspecto principesco/ europeísta/ estético de Zelaya más que una radical consecuencia política. El nombre es, pues, una producción política a partir de la estética. La estética (que en otro sentido podría aludir a la fundamentación de la autonomía) ordena al mundo.

3. Así queda implicada una configuración estética o esteticista de principio, más o menos consciente o “diurna”, que colisiona con una alegorización (más inconsciente o “nocturna”) que tiene como uno de sus polos la búsqueda de un nuevo lugar para el lenguaje artístico, ubicado entre los dialectos de la ciudad real, como lo ilustra la gestualidad del *clown*. El otro polo es la muerte (un poco en el sentido del *Trauerspiel* de Benjamin) que es filtrada así

desde los relatos de horror que asediaban la infancia de Darío, a la circulación capitalista de la crónica como horizonte macabro en que se avizora la fragmentación de la estética y su autonomía. Este combate dentro de la fragmentación iba a tener una continuación en la novela autobiográfica de Darío *El oro de Mallorca*.

3.0 NOVELA AUTOBIOGRÁFICA E IDENTIDAD PERIFÉRICA.

Al publicarse *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* en forma de libro (1915), Darío añadió una “Posdata en España” en la que se refiere a su alejamiento de París, su establecimiento en Barcelona, y, sobre todo, su visita a la isla de Mallorca. De la misma manera que en los últimos capítulos de la *Vida*, Darío había cancelado de forma simbólica la posibilidad de regreso a Nicaragua, en la “Posdata”, París es desautorizado como sitio favorito del ensueño. En efecto, Darío inhabilita, hasta cierto punto, la emotividad propagandística que París tuvo en los primeros años modernistas, y dice: “Dejé París, sin un dolor, sin una lágrima. Mis veinte años de París, que yo creía que eran unas manos de hierro que me sujetaban al solar lutecino, dejaron libre mi corazón.” (83)⁷⁹ En ambos casos, obviamente, no se pretende discutir la sensibilidad psicológica de Darío en la autobiografía, o de tomar las enunciaciones de manera denotativa. Más bien, son decisivos los gestos culturales implícitos en sus afirmaciones. Si hay un sitio de ensueño en esta “Posdata”, es, en todo caso, la isla de Mallorca, lugar evocado sentimentalmente desde una Barcelona vista como locus de la vida práctica. Sin embargo, tanto la evocación poética sobre Mallorca como el retrato práctico de Barcelona, aparecen relacionados en una forma que podría llamarse intertextual. Por un lado, Darío refiere a sus lectores a la evocación de Mallorca, aludiendo a su novela *El oro de Mallorca*, “fiel relato de mi vida y de mis entusiasmos en esa inolvidable joya mediterránea” (83). Por otro lado, de Barcelona, Darío rememora,

⁷⁹Las citas de la “Posdata” son de la edición nicaragüense de la *Autobiografía*, 2003.

significativamente, su “visita a los grandes talleres tipográficos del excelente amigo don Manuel Maucci, [que] fue para mí grata y despertadora de recuerdos de otras épocas mías” (84) Las dos evocaciones apuntan, en realidad, al estatus contradictorio que ha adquirido la escritura personal en los dominios de la reproducción técnica.⁸⁰ Mallorca sugiere una búsqueda autobiográfica y una batalla espiritual, pero articulada por la escritura (y potencialmente por un libro).⁸¹ En cambio, Barcelona alude a la fragmentación vital provocada por la industria editorial. Es interesante, por eso, seguir la recordación suscitada en Darío por el taller tipográfico:

Mis doradas bohemias tenían un eco bajo las paredes de la colosal empresa que ha levantado la voluntad triunfadora de un hombre de Italia, de ese amigo Maucci que ha sabido modernizar los hierros y la acción de su casa hasta darle un empuje que asombra y una importancia que yo aplaudo de veras. Mientras estuve allí, pensé en mis *Raros* y en una traducción de una novela que firmé en gracias a la adorada bohemia y de la cual no me quiero acordar. Pero todo esto tiene un gran encanto y bajo los recuerdos, me sonrió y acaso suspiro. Maucci sigue en su amable charla introduciéndome por amplios corredores, explicándome la aplicación de máquinas modernas y la distribución de labores. Y en cada departamento hay millones de libros. Cuando oigo la palabra *millones* abro los ojos y miro asombrado a un lado y otro. Estoy encantado de la visita, pero ya es hora de partir. El automóvil de Maucci me conduce a mi torre. Y aquí quedo pensando en la obra que realiza esa voluntad de hierro y una consagración de héroe. Pero me distrae de mi pensar en prácticas acciones, un vuelo de ave que

⁸⁰ La categoría refiere, por supuesto, al clásico artículo de Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” (“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”), en *Illuminations* (217-251)

⁸¹ Aunque Darío no llega a ver publicado *El oro de Mallorca* como libro había visto recogidas como tomos gran parte de sus crónicas. De manera, que hay una lógica autorial que lo lleva a referirse a *El oro* como obra concluida, esto es, editada en volumen.

pasa y me quedo abstraído en la contemplación de una estrella que aparece en el vasto cielo azul. (énfasis en el original, 84)

El fragmento, que es el final de la “Posdata” (y de la autobiografía en su forma de libro), sugiere cierto carácter heterogéneo de la intimidad (y lo autobiográfico) adquirido, literalmente, en el taller editorial. Darío revela una forma singular de “recordarse” por medio de la producción de libros. Ya sean sus (muy íntimos y personales) *Raros*, o sus trabajos menos originales (una novela olvidada) o la mera simbología de la repetición inusitada (“mis doradas bohemias tenían un eco”), todo esta disparejamente contenido en el proceso de la producción de “millones de libros” (no los suyos, obviamente, sino los de la producción editorial en general). Se recordará, además, que Darío postulaba antes, su liberación de las “manos de hierro” de París. Sin embargo, el hierro, es uno de los motivos que caracterizan el taller de Maucci, quien “ha sabido modernizar los hierros y la acción de su casa”, y tiene también “esa voluntad de hierro y una consagración de héroe”. Como se puede advertir en el fragmento, Maucci, no obstante su constitución “férrea” y las deferencias de Darío para con él, no controla el desarrollo de la reminiscencia. Un Darío ausente y distraído *autoriza* la memoria de sí, reconoce la importancia de la industria, pero vuelve prontamente al ensueño. En otras palabras, Darío desarrolla aquí una política de recolección y defensa de sí, que quiere imponerse a pesar del vértigo de la reproducción y la fragmentación. La “Posdata” lleva, pues, a pensar que esta política subyace en gran parte del proyecto autobiográfico de Darío.

Si potencialmente toda reminiscencia autobiográfica es elaborada bajo condiciones de técnica industrial y división de trabajo (“máquinas modernas y distribución de labores”, como las llama Darío), resultan decisivas la calidad y habilidad del ensueño en que surja la reminiscencia, o, lo que es lo mismo, el empaque estético que la contenga, y que tanto obsesionaba a los

modernistas. En la “Posdata”, la visita al taller editorial en Barcelona se convierte en una reflexión sobre la semántica de la recordación que ahora finaliza (*La vida de Rubén Darío...*) y de la reminiscencia en general. Particularmente, dentro de la lógica elaborada por la “Posdata” resultan decisivas las alusiones a Mallorca y *El oro de Mallorca*, pues colocan este texto en un sitio preponderante dentro de la política autobiográfica. Efectivamente, Mallorca es presentada, en oposición a París, como un lugar cualitativamente superior para la búsqueda del ensueño y la enunciación de sí. Aunque sin dejar de notar su relación con Barcelona, y la industria editorial, Mallorca pertenece simbólicamente a aquella parte que combate las fuerzas de la desintegración. En un sentido general, si la semántica de los recuerdos de *La vida de Rubén Darío...* se ve de por sí asediada por la fragmentación y el mercado, *El oro de Mallorca* reconduce autoritativamente la reminiscencia de sí (tomando en cuenta lo decisivo que resulta la forma de la recordación en condiciones de mercado). Debe entenderse que esto no significa una desautorización del sentido autobiográfico de la *Vida* por sus condiciones de producción (de hecho *El oro* tanto como la *Vida* son escritos originalmente para publicaciones periódicas), sino una política autobiográfica mucho más sistemática. La “Posdata en España” es, pues, un puente entre la *Vida* y *El oro de Mallorca* que ayuda a reconducir la fuerza autoritativa (y autobiográfica) de ambas obras, así como su interrelación.

De hecho, se sobreentiende que el proyecto autobiográfico de Darío continúa en la novela *El oro de Mallorca*. Y quizá deba enfatizarse aquí la autorización del género novelístico como continuación de la autobiografía. La evocación quijotesca implícita en la alusión a una novela de cuyo nombre Darío “no quiere acordarse”, es, sin duda, mucho más vasta que esta mera referencia irónica. La proverbial visita de Don Quijote a una imprenta en Barcelona, en donde discute los azares de la traducción, así como el imperativo económico de los autores y,

más famosamente, se ve reproducido a sí mismo en un libro,⁸² ubica quizá la lógica de la evocación de Darío en la “Posdata”. En *El Quijote*,⁸³ tanto como en Darío, la relación entre el sujeto y la reproducción editorial afecta profundamente el carácter “denotativo” de la historia (y de la empresa autobiográfica). Como afirma Foucault:

La verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas. La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje. Las palabras se encierran de nuevo en su naturaleza de signos (*Las palabras y las cosas* 55).

Desde luego, tanto Cervantes como Darío enfocan no solamente esa penetrante intertextualidad moderna que enaltece los significantes por sobre de las cosas, sino también las implicaciones existenciales codificadas en la imprenta y la reproducción mecánica (y de hecho en la sociedad capitalista). Son las máquinas las que *hacen* la novela a partir de la relación de lectura, operación representada en el hecho de que Don Quijote está perfectamente enterado de su existencia en libro, y que Darío percibe ecos de sí en el taller editorial. Esta elaboración retórica implica la percepción ficcional de lo autobiográfico, ya que el nivel denotativo de la enunciación de sí pasa por la lógica mercantil de la letra, y la reproducción es una condición inmediata para la enunciación personal.⁸⁴ Como ya se ha visto,⁸⁵ Darío ha cancelado su proyecto de regresar a Nicaragua, negando la articulación de su nombre letrado con el proyecto

⁸² *El Quijote*, Capítulo LXII de la Segunda Parte. Ver particularmente páginas 587-588

⁸³ No hay que olvidar que *El Quijote* forma parte del archivo primordial de iniciación de Darío, colocado en uno de los primeros capítulos de la autobiografía, y lo que Darío llama: “Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño” (*Vida* 24)

⁸⁴ Se recordará que, de acuerdo con Benjamin, “la reproducción técnica puede poner la copia del original en situaciones que estarían fuera del alcance para el original en sí” (“technical reproduction can put the copy of the original into situations which would be out of reach for the original itself”) (*Illuminations* 220). Si el original es aquí la “vida” de Darío, su reproducción como autobiografía implica una descontextualización que el propio texto intentará despejar.

⁸⁵ Cf. Cáp. 2.6

conservador, y ha decidido, aunque en forma irónica, entrar “por la senda de la vida práctica” (*Autobiografía* 82), que significa una relación más vital con la empresa editorial. Esta coyuntura resulta definitoria para su proyecto autobiográfico, no solamente porque lo conduce a la publicidad de su nombre y su vida, por medio fundamentalmente de *La vida de Rubén Darío...*, sino porque contribuye a modificar la relación entre verdad vivida e historia contada. El género novelístico, cuyo ascendiente más prestigioso es aquí *El Quijote*, aparece reubicado estratégicamente. En efecto, la novela⁸⁶ aparece situada en el entrecruce de las leyes del mercado y el artificio de la reminiscencia, y, como tal, dotada para enunciar de forma decisiva la verdad autobiográfica. En este sentido, la evocación en el taller tipográfico apunta tanto al desvanecimiento de lindes entre géneros y a la alteración de las cronologías—postulando la heterogeneidad básica de lo autobiográfico—como al acoplamiento de dos textos disímiles bajo un mismo proyecto autobiográfico, uno de cuyos vínculos fundamentales es la reproducción editorial. La “Posdata” en España, que es posterior tanto a *La vida de Rubén Darío* como a *El oro de Mallorca*, constituye, en cierto sentido, un pre-texto o un prólogo de ambos textos.

Darío apunta en la “Posdata”, como tema general de *El oro de Mallorca* el retrato (o autorretrato) quimérico. Partiendo de un juego con el disfraz de religioso, la ensoñación lleva a plantearse la posible felicidad del creyente, y la puesta de la escritura, convertida en obra dogmática, al servicio del poder eclesiástico:

Bajo el ala de la serenidad de la brisa nocturna [en Barcelona], evoco mis días de Mallorca, sobre todo el de una tarde en que el poeta Oswaldo Bazil, se empeñó en vestirme de cartujo... y yo en verdad que me sentía completamente cartujo, bajo el hábito que llevaba. Llegué a pensar que acaso era lo mejor y en donde hallaría la

⁸⁶ En realidad, un tipo particular de novela ubicado en la tensión propiamente modernista entre “exterior” (vida práctica) e “interior” (lujo y hedonismo). La coyuntura postnaturalista, resultaría decisiva en el auge de este tipo de novela relacionada con el espíritu “fin de siècle”. Cf. Meyer-Minnemann

felicidad. Y llegué a soñar, a sentir, en mí, la mano que consagra y acerca hacia la paz de la vieja cartuja. Y vi el púlpito de San Pedro, en Roma, donde yo diría un rosario de plegarias que sería mi mejor obra y que abrirían las divinas puertas confiadas a San Pedro. Quimeras, polvo de oro de las alas de las rotas quimeras, ¿por qué no fui lo que yo quería ser, por qué no soy lo que mi alma llena de fe, pide, en supremos y ocultos éxtasis al buen Dios que me acompaña? En fin, acatemos la voluntad suprema. De todo esto hablo en mi novela *Oro de Mallorca* (sic) y de otras cosas caras a mi espíritu que impresionaron mis fibras de hombre y de poeta (84).

Ciertamente, es esa contradicción entre lo que se quiere ser y lo que se es, el tema en *El oro*, junto a la exposición del conflicto entre religiosidad y hedonismo. Pero hay que advertir, en esta cita sobre todo la perturbadora posibilidad de un funcionamiento dogmático de la modernidad (¿quizá una especie de absolutismo ideal?). Darío se plantea el problema de cómo volver propiamente autobiográfica una espiritualidad todavía religiosa, que deja entrever una exagerada pasión por lo moderno, condensada en la frecuente (y hasta cierto punto, transgresiva) ocupación de sí. Esto implica, tratar la secularidad o modernización como si se tratara de una retórica religiosa proyectada como autobiográfica. De manera que se elabora una contextualización de los “supremos y ocultos éxtasis” del yo, en clave neo-pagana. Obviamente, Darío no desactiva el culto, y su referencia cristiana, como posibilidad retórica, pero hace que esta derive hacia una nueva articulación subjetiva. Por eso hay que advertir en la cita anterior, el uso operativo del disfraz religioso, equivalente al desplazamiento simbólico de la retórica mística. Esta pasa, ciertamente, de ser expresión religiosa a convertirse en lenguaje para hablar del yo, en lo que puede advertirse la resolución de la cartografía. En este sentido, Darío abre

también una secuencia de la resolución autobiográfica en Centroamérica. Como se verá más adelante, ese éxtasis seudomístico modernista será recolocado por Rafael Arévalo Martínez como instancia de poder retórico en el intercambio social y de mercado. Aquí cabe enfatizar que en el transgresivo culto del yo que practica Darío en *El oro de Mallorca*, ya aparece instituido ese poder retórico, no solamente por su colocación alegórica en el taller editorial, elaborado en la “Posdata en España”, sino porque la novela—generalmente vista como un documento “sincero” entre los demás de Darío—instaura una artificiosa mirada sobre el artista moderno periférico, el que viene a definirse contextualmente como decadente.

3.1 DECADENTISMO E INTIMIDAD: *EL ORO DE MALLORCA*

Al alterar, por medio de *El oro*, la interpretación de su vida, Darío ofreció un modelo confesional mucho más influyente que el de *La vida de Rubén Darío*... Esta influencia es decisiva particularmente en Centroamérica. Tanto Gómez Carrillo⁸⁷ como Froylán Turcios refieren en sus memorias a las de Darío como modelo que dar continuidad o contradecir. Sin embargo, son las páginas de *El oro de Mallorca* las que parecen poseer un encanto más duradero, y especialmente un fragmento en que Darío describe corporal y espiritualmente a su protagonista Benjamín Itaspes (*Oro* 464-465). Tal descripción es vista comúnmente como un autorretrato fiel y sincero de Darío. En su programa autobiográfico, que pretende la descripción minuciosa de su vida, Froylán Turcios afirma:

No conozco en Centro América ningún esfuerzo de este género, si se exceptúa *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, hecha a retazos y deficiente en datos

⁸⁷ Cf. Gómez Carrillo 11.

humanos—inferior a las tres páginas de su *Benjamín Itaspes*—y los dos novelescos volúmenes en que Enrique Gómez Carrillo recogió las emociones de un lustro de su regocijada vida bohemia (Turcios 13).

La “deficiencia en datos humanos” de *La vida* implica aquí, por contraste, una pronunciada presencia “humana” en *El oro de Mallorca*, motivo que ha caracterizado la lectura del texto. Como se verá más adelante, el efecto confesional de *El oro* está basado en la revelación de una “intimidad” mucho mejor articulada con la prédica y práctica modernista de la “rareza” y la “decadencia”. Darío publicó originalmente el retrato de Benjamín Itaspes en *La Nación* el 4 de diciembre de 1913.⁸⁸ La buena suerte centroamericana (y latinoamericana) del fragmento parece comenzar cuando el por entonces joven poeta modernista guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, lo reproduce en *Esfinge*, Tegucigalpa, en 1916. (Phillips 449-450) Al contrario de un retrato tendencialmente “civil” como el que ofrece *La vida de Rubén Darío...*, el fragmento sobre Benjamín Itaspes presenta el cuerpo del artista decadente asediado por la lucha moral de la modernidad. Este planteamiento no debió de dejar de impresionar a Arévalo Martínez, quien era ya el autor del relato *Una vida* y de la novela autobiográfica *Manuel Aldano*.⁸⁹ En ambos relatos, que poseen evidentemente cierta continuidad, la sintomatología corporal de la decadencia propone también una explicación social. De manera que puede decirse que Arévalo retoma casi directamente el cuerpo enfermo de Darío y lo proyecta en una alegoría social.

Sin embargo la idea de que *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* es un texto insuficiente, poco íntimo y, en todo caso, escrito por mera necesidad económica trasciende el orbe centroamericano. Gutiérrez Girardot, por ejemplo, ve tanto en la autobiografía como en *El*

⁸⁸ Sería la primera crónica de las que forman *El oro de Mallorca*.

⁸⁹ Precisamente, será esta novela autobiográfica de Arévalo el tema del próximo capítulo de esta tesis.

oro de Mallorca, un mero catálogo de lo exterior, pues en ellos Darío “abandonó ese reino [de la “interiorización”]” (41-42) que habría caracterizado la operación cultural del modernismo, y que aparece expuesta fundamentalmente en la poesía, pero también en la prosa poética y los cuentos. Girardot relaciona esta “interiorización” con la producción más estrictamente literaria, y excluye, hasta cierto punto, la producción periodística, asociada con el mero oficio de sobrevivencia. Con relación a la escritura autobiográfica, dice Girardot:

Por eso, cuando por razones “profesionales” y mercantiles [Darío] se vio obligado a ponerse al desnudo, sólo reveló un aspecto, el exterior, de su vida. A esto se agrega el hecho, otra vez, de que la tradición cultural hispánica es pobre en este género literario que cuenta en las letras europeas con ejemplos como las *Confesiones de San Agustín* o *Poesía y verdad* de Goethe. (42)⁹⁰

Como se ha visto en el capítulo anterior, el aspecto “exterior” de la *Vida* responde a una complicada retórica de sí, vinculada con muchos problemas de la modernidad y el modernismo, incluyendo, por supuesto, la “interiorización”.⁹¹ Por otra parte, la “exterioridad” de la *Vida*, implica, entre otras cosas, una relación heterogénea con la crónica literaria y la articulación política del nombre, que se vuelve fundamental en una lectura de la representación autobiográfica, y no meramente historiográfica o biográfica, del libro de Darío.

⁹⁰ Como se sabe, la idea de la pobreza autobiográfica hispanoamericana e hispánica ha sido impugnada en los últimos años por estudios como los de Molloy *Acto de presencia* (1991; versión castellana, 1996), Fernández (1992), Loureiro (1996) y Maíz (1998), entre otros. Molloy advierte el descuido crítico en que se han mantenido los textos autobiográficos y la necesidad de nuevos sistemas de lectura de estos textos: “El escaso número de relatos de vida en primera persona es, más que cuestión de cantidad, cuestión de actitud: la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir. Así, puede decirse que si bien hay y siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente: se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio.” (Molloy 12)

⁹¹ Según Girardot: “Como en el caso de la recuperación del problema de las relaciones entre prosa y poesía, Darío recuperó con su “torre de marfil” un proceso que se había iniciado ya con el romanticismo alemán, esto es, el de la “interiorización” de estirpe protestante, y que, para decirlo con Novalis, consiste en que “no conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia dentro va el camino misterioso”... (32)

Aún así, es obvio que Darío había evadido en la *Vida* cierta expresión “íntima”; entendiéndolo por “íntima”, en este caso, la enunciación según cierto canon artístico de época, al que, no obstante, había recurrido una y otra vez en sus crónicas y poemas. Podría decirse que este canon de la intimidad había encarnado en la categoría de los “raros”, esas subjetividades poderosas (básicamente de personajes europeos) que modelaban el ideal artístico modernista. Según Girardot:

En estos ensayos impresionistas sobre muchos poetas menores, en estos retratos de *Los raros*, Darío se retrató a sí mismo, o más exactamente a su ideal... Los “raros” son los marginados, los que encarnan todas las virtudes contrarias a los valores y actitudes de la sociedad burguesa. Son la “élite” nueva, la aristocracia del espíritu,... representan un tipo social, que como tal está más allá de toda valoración simplemente estética: el tipo del intelectual, especialmente del de “fin de siglo”, que cumple las funciones de espiritualizar la vida, “desenmascarar” y fomentar el progreso y la libertad, como Martí. Y, como Darío, oponerse a la sociedad burguesa. (Girardot 31)

Como bien se nota por lo que dice Girardot, la rearticulación de la imagen del intelectual, durante el auge liberal-capitalista que corresponde al modernismo, aparece mediada por cierta retórica de la marginalización o la decadencia. Pero Darío había revelado poco de su “rareza”, o su aspecto decadente, en la *Vida*; se diría que por razones políticas relacionadas con el despliegue del (buen) nombre. Como puede verse en el ya comentado encuentro con Verlaine, Darío *hace crónica* de la decadencia, lo que implica también cierto distanciamiento, no obstante su probado culto y simpatía por el poeta francés. En efecto, la contradicción entre la identificación con los “raros” y el desplazamiento de la voz y la mirada sobre ellos, es

fundamental para la articulación de la imagen alegórica del intelectual modernista latinoamericano. En la retórica “interior” del decadente, o el “raro”, que ciertamente es un ideal de Darío, aparece otra aspiración no menos importante y necesaria, entrecruzada esta vez con cierta índole positivista: la de asumir la taxonomía de los decadentes para diferenciarse de ellos⁹². En este sentido, el artículo de Darío sobre Max Nordau,⁹³ en *Los raros*, es bastante significativo. No se trata, en este caso, de un raro “marginado”, sino de alguien que autoriza una mirada “científica” sobre los artistas, sobre todo los decadentes. Por eso mismo, no es exactamente un retrato de sí (en el sentido que dice Girardot) sino una especie de articulación previa, general o ideológica del retrato de sí: un desplazamiento hacia el exterior “científico” que ayuda a explicar culturalmente al artista moderno, y explicarse a sí mismo. En otras palabras, Nordau autoriza una separación identitaria entre los artistas decadentes y el intelectual, tal como es descrito por Girardot.⁹⁴ O como lo explica Graff Zivin:

Nordau, como intelectual que maneja campos distintos y como judío que diagnostica lo judío, le ofrece a Darío la posibilidad de una subjetividad liminal [una posicionalidad identitaria que se situara en ese entre-lugar, en este caso, las fronteras entre centro y periferia, europeo y latinoamericano, estético y científico, judío y cristiano, diagnosticador y diagnosticado]. Darío requiere esta flexibilidad discursiva para poder identificarse con los poetas decadentes y, al mismo tiempo, distinguirse: como intelectual y americano. La construcción de Darío de su propia

⁹² Al respecto, Cf. Molloy “Too Wilde” y Graff Zivin.

⁹³ Max Nordau publica en dos tomos un “estudio sobre la cultura de ese tiempo [el *fin de siècle*] y sus autores, aparecido entre 1892 y 1893 en Berlín, con el título de *Entartung* y objeto de una rápida celebridad. En la traducción francesa [*Dégénérescence*, 2 tomos, París, 1894], el diagnóstico y la descripción de Nordau se transforman pronto en un animado objeto de discusión en la vida intelectual europea.” (Meyer-Minnemann 30). Como se ve, por el artículo de Darío y la novela de Arévalo que se analiza en el próximo capítulo, el diagnóstico tuvo también buen suceso en Hispanoamérica.

⁹⁴ Según Girardot: “El modelo de lo que hoy se llama intelectual de fin de siglo, heredero del romanticismo y para el cual se acuñó el nombre de “inteligencia que oscila libremente” (A. Weber, ,K. Mannheim), es decir, que está desarraigada de la sociedad burguesa, fue para Darío el artista y principalmente el poeta.” (31)

autoridad depende justamente de la inversión de papeles entre él y Nordau: mediante la “rarización” del médico, Darío constituye su discurso como diagnóstico. (206)

En el artículo de Darío, el retrato del raro (en el fondo retrato de sí) aparece mediado por la descripción y el análisis que ofrece el punto de vista científico, autorizándose de esa forma el orden autónomo, pero funcional de la modernidad artística. De ahí una de las coincidencias primordiales con Nordau que Darío concibe, a pesar de que parten de una desavenencia:

De más está decir que las ideas que Max Nordau profesa sobre el arte son de una estética en extremo singular y utilitaria. El carro de hierro, la ciencia, ha destruido, según él, los ideales religiosos. No va ese carro tirado ciertamente por una cuadriga de caballos de Atila. Y hoy mismo, en el campo de humanidad, después del paso del monstruo científico, renacen árboles, llenos de flores de fe. Tampoco el arte podrá ser destruido. Los divinos semilocos, “necesarios para el progreso”, vivirán siempre en su celeste manicomio consolando a la tierra de sus sequedades y durezas con una armoniosa lluvia de esplendores y una maravillosa riqueza de ensueños y de esperanzas. (457)

Darío se apropia del diagnóstico de Nordau, para invertirlo: la ciencia no necesariamente significa barbarie, la religión y el arte sobreviven. De manera que llega a una conclusión paradójica: los decadentes son necesarios, por cuanto representan una versión marginal de la espiritualidad desplazada por la modernidad. Es evidente, asimismo, que Darío quiere suturar retóricamente la distancia entre el diagnóstico de la rareza y la espiritualidad de los “raros”. Este deseo del texto de Darío se expresa en su “diagnóstico” sobre la confluencia de arte y ciencia: “En tanto que la literatura investiga y se deja arrastrar por el impulso científico, la

medicina penetra al reino de las letras; se escriben libros de clínica tan amenos como una novela.”⁹⁵ (453) En un mismo sentido, Darío entiende que en Nordau, tanto como en los otros “raros”, subyace la necesidad de trascender la lógica racionalizadora de la modernidad, o, en otro sentido, que la taxonomía de la rareza es algo “interior”: un diseño de la subjetividad moderna y una lógica espiritual. En este sentido, Darío encuentra que la taxonomía de la “rareza” elaborada por Nordau, resulta muy útil para efectos del autorretrato, sobre todo porque incorpora lo útil del egoísmo, que aparece así revestido de poder moral, y separa tendencias amenazadoras como el ocultismo y el espiritismo.⁹⁶ Pero, sobre todo, el retomar la voz de Nordau contribuye a evidenciar y abstraer la función espiritual del arte. Hay una torpeza, ciertamente, en la articulación científica de Nordau, y se debe sobre todo a los azares de la recepción: “Max Nordau condena el poema entero por un verso cojo o lisiado; y al arte entero por uno que otro caso de morbosismo mental.” (455-4546). En cambio, Darío garantiza la entereza moral del arte moderno, basada en la (re)incubación de la espiritualidad. En su defensa del egoísmo (traducido como aislamiento del artista en el capitalismo) esto es evidente: “¿quién podrá extrañar el aislamiento de ciertas almas estilitas, de pie sobre su columna moral, que tienen sobre sí la mirada del ojo de los bárbaros?” (460). Incluso Des Esseintes, el decadente paradigmático de la

⁹⁵ Seguramente, Darío se refiere aquí al naturalismo y su aspiración de retratar la sociedad en términos objetivos. Sin embargo, no es exagerado afirmar que un modelo fundamental para Darío en la expresión de tal sentimentalidad científico-literaria es Sarmiento. En *España contemporánea*, Darío detallará su ideal de novela americana en términos que recuerdan el proyecto literario de Sarmiento en *Facundo* (lo que habla de la ambigüedad de la contraposición y alianza del diagnóstico científico y la retórica del decadente). Su comentario de la novela *La nación. Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo, se debe casi ortodoxamente a las ideas de Sarmiento (*España contemporánea* 385)

⁹⁶ La condena de Darío a los ocultistas es directa (“Max Nordau” 459-460). No obstante, el ocultismo y la teosofía, concebidas como lenguajes científicos, serían posteriormente un elemento fundamental para la fundamentación subjetiva de Darío. Según Giradot el ocultismo en Darío funciona como un elemento que restituye la unidad con lo social, luego de la separación y aislamiento de los individuos típica del capitalismo, Darío “acudió así a un sustituto de religión que, como el ocultismo, no solamente afirmaba lo irracional, sino que además lo fundamentaba de manera aparentemente científica” (39)

novela de Huysmans,⁹⁷ lo es “por obra de la prosa de su tiempo” (461). Hay, pues, una división vanguardista o mesiánica con base moral (que crea distancia con “los bárbaros”) que Nordau malentiende, y Darío quiere encarnar, pero que, en todo caso, el sistema de lectura “científico” ayuda a revelar. De esta manera, Darío aprovecha la taxonomía decadente para replantearse la marginación del artista moderno, como localización del ensueño. Para redondear su proyecto, apunta de manera irónica a una elaboración alegórica de la marginación: una especie de Torre de Marfil siniestra, disciplinada socialmente, e ideada por “el perillustre Tribulat Bonhomet” (462),⁹⁸ quien “proponía que se construyese en lugares donde fuese frecuentes los temblores de tierra grandes edificios de techos de granito” para aislar a los poetas soñadores que sucumbirían por aplastamiento, pero sin negarles el disfrute de “horizontes bellos, aires suaves [y] músicas armoniosas” (463). Por eso, concluye Darío, “preferiría antes que ponerme en manos de Max Nordau ir a casa del médico de Clara Lenoir, quien me enviaría al edificio de granito, en donde esperaría la hora de morir saludando a la primavera y al amor, cantando las rosas y las liras y besando en sus rojos labios a Cloe, Galatea o Cidalisa.” (463)

Resulta decisivo que los lugares icónicos del ensueño adquirieran una relación dialéctica con las taxonomías científicas y con la disciplina social, autorizando, de esa forma, nuevos lugares simbólicos de enunciación. A la torre de marfil, sigue la implantación social del “edificio de granito”, en donde se clasifica la decadencia como fuente de lo espiritual en el capitalismo, y sitio fundamental de la rearticulación del autorretrato y la narrativa del yo. Evidentemente, hay también en el artículo de Darío, una paralela acción de identificación y separación, sostenida por

⁹⁷ “En Francia es posible observar los primeros indicios claros de un desprendimiento con respecto a la novela naturalista en la publicación de los *Essais de psychologie contemporaine*, de Paul Bourget en el año de 1883 y de la singular novela de Huysmans, *A rebours* (1884).” (Meyer-Minnemann 21)

⁹⁸ Aunque algunos han creído que este personaje es un invento de Darío, se trata, como lo aclara Arellano, de una creación de Matías Augusto de Villiers de L’Isle Adam, uno de los raros de Darío. (Arellano “Rubén Darío en la Complutense”).

una vocación moral e ideológica, la que Graff Zavin llama de “intelectual y americano”. Esta identificación es importante porque revela que la lógica de la “exterioridad” (pensándola como analogía de lo público) no responde exclusivamente al espíritu “mercantil” del periodismo, sino que es de por sí algo “íntimo” (en el sentido que enuncia la identidad) dentro de la lógica del retrato de sí. El relato autobiográfico de ese “intelectual americano” no puede dejar de lado el uso de su autoridad simbólica y la figuración pública, porque es algo que ha devenido “íntimo” y “privado”. Debe notarse que el cuerpo enfermo, tal como es representado en la novela “fin de siècle”—y en los relatos autobiográficos tanto de Darío como de Arévalo Martínez—adquiere pronto una proyección social, “científica”, en la retórica de los “pueblos enfermos” que se propaga a principios del siglo XX.⁹⁹ En otras palabras, las enunciaciones más individualizadas (cuerpo enfermo, por ejemplo) que ya incluyen una base retórica científica (caso de los decadentes vistos por Nordau), adquieren posteriormente una proyección social. Quizá deba decirse, por tanto, que una de las vías significativas en que lo autónomo artístico retorna a lo público durante la etapa modernista, es como discurso científicista sobre las sociedades latinoamericanas. De esa manera también, lo Otro reingresa a la retórica autobiográfica.

3.2 LA IDENTIFICACIÓN PERIFÉRICA

En el artículo que le dedicara, Darío había glosado las ideas de Nordau sobre la música, como uno de los elementos característicos de la decadencia. Resulta notable en este caso, la ilustración científica, que divide el sistema nervioso y el cerebro en términos raciales e imperiales, tornándolo una representación arqueológica de la civilización:

⁹⁹ Cf. el libro de Aronna.

La música, dice [Nordau], no tiene otro objeto que despertar emociones; por tanto, los que se entregan a ella son o están próximos a ser degenerados por razón de que la parte del sistema nervioso que está dotada de la facultad de emotividad es anterior atávicamente a la sustancia gris del cerebro, que es la encargada de la representación y juicio de las cosas; y el progreso de la raza consiste en la superioridad que adquiere esta parte sobre la primera (457).

Ya de por sí es significativo que esta racialización de la inteligencia¹⁰⁰ llame la atención de Darío. La oposición entre emotividad y atavismo, por un lado, y representación y juicio, por otro lado, semeja, en efecto, al binarismo en que se ha colocado el cuerpo del modernista en su ingreso a la literatura moderna. Tal como se observa en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, emotividad y atavismo aparecen vinculados con un pasado tradicional (indígena, y, como se verá más adelante, femenino),¹⁰¹ mientras que representación y juicio, aluden al carácter del texto sancionado como moderno (y masculino). En el plan de Darío, la representación abarca ambas instancias, y la “gota de sangre indígena o africana” no puede dejar de aparecer en el artificio escritural de las “manos de marqués”.¹⁰² La demostración de la “rareza” del modernista hispanoamericano, ante el diagnóstico de Nordau es la doble articulación (de todas maneras racializada) de su identidad; tradicional y moderna. Como ya se ha visto, esta doble ubicación alude también al conflicto (más específicamente centroamericano) entre producción agro-exportadora y consumo moderno, así como a la inscripción problemática de lo premoderno. Aquí, el hibridismo de la articulación reubica el sentido cultural del intercambio económico,

¹⁰⁰ Los conceptos de degeneración de Nordau tienen el mismo fundamento que su sionismo, y su “nueva visión del sujeto judío [basada] en el modelo alemán del cuerpo puro” (Graff Zivin 203-204). Por su parte, Darío comparte el mesianismo de los modernistas, en el que el concepto de “raza”, o “raza latina”, no deja de ser fundamental, y del que *Ariel* de Rodó constituye el paradigma más conocido. También es importante volver a notar que Darío no se desembaraza del todo de las tendencias sarmientinas de dividir la cultura latinoamericana en civilización y barbarie.

¹⁰¹ En la misma clave en que se complementan la “esposa” de la tierra natal, con la “querida de París”. “Palabras liminares” de *Prosas profanas* (*Poesía* 250)

¹⁰² Ver las “Palabras liminares” *Poesía* 249.

pues si integra el “pasado” tradicional (indígena y femenino) a la representación, también llena de emotividad el juicio moderno. En este sentido, el artificio de la identidad híbrida corre el riesgo de neurotizarse la representación, por la presencia de lo arcaico y atávico. Resulta significativo, por todo esto, que Darío se travista de músico en *El oro de Mallorca*, y que este texto ofrezca, entre otras cosas, una teoría del decadente, como, literalmente, un *afeminado*. En realidad, la novela alude directamente al artista moderno periférico por medio de varios motivos novelísticos y alegóricos que confluyen en la conformación del *alter ego* de Darío, Benjamín Itaspes. Hay que notar que, a pesar de la motivación confesional que parece dominar en *El oro*, se impone aquí, tanto como en las crónicas de Darío, un sistema de alusión o de *identificación alusiva crítica*, forma en que se enuncia la heterogénea ubicación corporal y existencial, y que plasma una estructuración autobiográfica fundamental en Darío. Esta estructuración se elabora a partir de la impureza implícita en la crónica periodística y en el improbable modelo novelístico propuesto por Darío,¹⁰³ y relocaliza la historia autobiográfica en un ámbito “exterior” político, en negociación con lo heterogéneo.¹⁰⁴

El oro de Mallorca proyecta una suerte de fisiología o auto-diagnóstico textual basado en la crisis existencial de su protagonista Benjamín Itaspes. Músico célebre, residente en París, con el cuerpo casi vencido por los excesos, va a recobrar fuerzas a la isla de Mallorca. Parte fundamental de esa reconquista de sí, es lo que parece el intento de reavivamiento de una fe religiosa mayormente disipada. Siguiendo un motivo caro a la novela “fin de siècle”, y a los “raros” del propio Darío, se plantea un conflicto entre la fe religiosa tradicional y el hedonismo

¹⁰³ La novela de Darío no solamente fue publicada primero como periodismo, sino que fue asumida y refrendada como autobiográfica en la “Postada en España”. Además, probablemente, Darío estaba conciente que aludía a una obra incompleta (o, por alguna razón, imposible de completarse), y, en todo caso, fragmentaria.

¹⁰⁴ Cf. Ramos quien argumenta que el periodismo ayuda, paradójicamente, a consolidar el “interior” poético del modernismo, “el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas “antiestéticas” del periodismo y la “cultura de masas””(124)

moderno. Al incluir el código de la fe versus el hedonismo, Darío recurre, asimismo, al archivo de lo siniestro, la tradición y lo premoderno, que resultan decisivos en casi todos sus escritos autobiográficos, sobre todo contrapuestos a los elementos de la modernidad y el goce. Al igual que el Verlaine de la necrología que el propio Darío publicara en *Los raros*, Itaspes es dominado por el sexo y el alcohol, pero conserva un instinto místico y religioso. De Verlaine, dice Darío: “Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado”. (“Paul Verlaine” 295). Sin embargo, Verlaine es uno de esos “sátiros que adoran a Dios..., mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriadas, mitad asceta del Señor...” (296). No olvida Darío citar a Nordau en la necrología, puesto que, como se ha visto, la apropiación del diagnóstico es clave para su retórica del “raro”. Nordau identificaba en Verlaine a “un espantoso degenerado, de cráneo asimétrico y rostro mongoloide, un vagabundo compulsivo, un dipsómano... un místico...” (citado por Darío 297). La caracterización que entrecruza cuerpo y degeneración (reconociéndola en el fenotipo como raza), es visible también en lo que Darío cita de Gómez Carrillo, refiriéndose siempre a Verlaine:

Su nariz pequeña se dilata a cada momento para aspirar con delicia el humo del cigarro. Sus labios gruesos que se entreabren para recitar con amor las estrofas de Villón o para maldecir contra los poemas de Ronsard, conservan siempre su mueca original, en donde el vicio y la bondad se mezclan para formar la expresión de la sonrisa. (citado por Darío 294)

Obviamente, por medio de estas citas, Darío alude de forma indirecta a su propio proyecto de representación híbrida. Se debe pensar aquí en un programa cultural que admite el carácter mixturado de la subjetividad, articulado por la mezcla del vicio y la bondad, los cuerpos lujuriosos y las almas que piensan cristianamente, y un diagnóstico general de la desarmonía

fenotípica / racial (labios gruesos, muecas, enunciados malsanos, cráneo asimétrico). En otras palabras, la fe de Darío en los “raros” necesita de una teoría (y una corporalidad) como la de la degeneración de Nordau, que, aunque rechazada como principio, particularice la subjetividad y el hibridismo.¹⁰⁵

El mismo modelo de retrato del raro o decadente, servirá a Darío para representar a su alter ego, Benjamín Itaspes. Si al referirse a Verlaine, habla de “aquel claudicante cuerpo infeliz” (293), es esta una divisa por entero aplicable a Itaspes, quien aparece en su (auto)retrato con un poco más de cuarenta años, sufriente del alcoholismo y la lujuria, muy tímido y con el padecimiento moral del vicio, pero también del dolor del arte; un “eterno huérfano” comparable con Gaspar Hauser.¹⁰⁶ Sobre todo, es visible la debilidad de su cuerpo, su tendencia artística decadente y su temor de la muerte:

Su salud física, hasta entonces robusta, empezaba a decaer. Ni en su infancia, ni en su juventud había hecho ejercicios musculares. Su aspecto era de hombre fornido y bien plantado, pero su debilidad era extrema. No había frecuentado gimnasios, ni hecho servicio militar, ni se había dedicado a deportes. Y sobre esto, desde su adolescencia, pasada en climas ardorosos y gastadores, había sido enemigo de su cuerpo a causa de su ansia de goces, de su imaginación exaltada, de su sensualidad que complicó después con lecturas e iniciaciones, su innato deseo de gozar del instante, con todo y su educación religiosa. Un temperamento erótico atizado por la más exuberante de las imaginaciones, y su sensibilidad

¹⁰⁵ Además, Darío había reconocido (esta vez, en su artículo sobre el médico alemán judío): “No hay que negarle mucha razón a Nordau cuando trata de Verlaine, con quien—en cuanto al poeta—es justo. Mas el que conozca la vida de Verlaine y lea sus obras tendrá que confesar que hay en ese potente cerebro, no el grano de locura necesario, sino la lesión terrible que ha causado la desgracia de este “poeta maldito”” (“Max Nordau” 458-459)

¹⁰⁶ Aquí el vínculo “originario” del “niño salvaje” Hauser, recuerda también el retrato de Verlaine, “ese carnal pagano [que] aumentaba su lujuria primitiva y natural a medida que acrecía su concepción católica de la culpa” (“Paul Verlaine” 296).

mórbida de artista, su pasión musical, que le exacerbaba y le poseía como un divino demonio interior. En sus angustias, a veces inmotivadas, se acogía a un vago misticismo, no menos enfermizo que sus exaltaciones artísticas. Su gran amor a la vida estaba en contraposición con un inmenso pavor de la muerte. (464-465)

Esta descripción deja claro el parentesco decadente de Benjamín Itaspes, quien, un poco más adelante, confiesa, además, su necesidad de lujo, dinero y placer (ibidem 465). En comparación con la descripción de Verlaine, parecería, sin embargo, que aquí se han esfumado las referencias más directamente “científicas” y raciales, aunque Gaspar Hauser codifique ya un vínculo singular con lo natural o “salvaje”. Asimismo, es evidente la referencia a los “climas ardorosos y gastadores” que catalogan al trópico centroamericano dentro de un sistema de extrañeza y exotismo.¹⁰⁷ Preocupado por dar una explicación racional para esa extrañeza y singularidad que Itaspes conserva como una de sus marcas decisivas, *El oro* incurre en la taxonomía de la decadencia, codificada (con cierto deje científicista) como *feminidad* o *afeminamiento* cultural. En contraste con *La vida de Rubén Darío* que enfatizaba el carácter provinciano y siniestro de la infancia del sujeto autobiográfico, en *El oro* hay en la infancia una especie de pecado original cultural, detallado como sigue:

Había nacido en una ciudad de la América española, de una familia burguesa, con algún haber. Por rencillas inmediatas, consecuencia de un matrimonio forzoso, sus padres se separaron, y él fue educado por una tía materna. “Ingrata suerte—se decía. Educación de mujer... Quizá de allí vienen mis caprichos, mis debilidades,

¹⁰⁷ Podría decirse que el proyecto de expresión híbrida de Darío y el modernismo, requiere una ubicación estética de la diferencia, en donde esa diferencia es encarnada como identidad. Esto se convierte en una de las bases ideológicas de la crítica moderna latinoamericana (Cf. Mariaca).

mis exasperaciones nerviosas, mis creencias en lo extraordinario, mis supersticiones...” (466)

El oro prueba, en ese sentido, que los recuerdos tétricos de Darío no son “naturales”, porque pueden ser rearticulados en un sentido diverso al uso que tienen en otros textos autobiográficos. En efecto, si *La vida de Rubén Darío...* revelaba el conflicto entre lo lúgubre del relato de los otros y el ensueño modernista, en *El oro*, Darío proyectará las referencias a la historia comunitaria y nacional, y tratará de abarcar lo siniestro por medio del diagnosticado afeminamiento del decadente. Benjamín Itaspes, cuyo nombre codifica simétricamente el de Darío,¹⁰⁸ no ha asumido una disciplina corporal acorde con la racionalidad moderna burguesa. Más bien, se ha dejado llevar por los excesos y placeres, viviendo de un hedonismo en donde se cataloga y codifica la experiencia moderna del arte. Itaspes se encuentra, por tanto, en una encrucijada paradójica en la que su definición subjetiva moderna parece basarse en una especie de “descuido de sí”¹⁰⁹ orientado por la voracidad y fascinación modernas. De manera que hay cosas que se dan “por hechos” ideológicamente en el texto de Darío;¹¹⁰ que es así como son los artistas modernos periféricos, corpóreamente pobres e insaciables en su hedonismo, encarnación funesta de la “educación de mujer”. El término *mujer* mantiene aquí una estratificación a la vez arcaica y moderna, pues, si bien naturaliza lo siniestro, también autoriza el capricho y el lujo,

¹⁰⁸ Cf. Ernesto Mejía Sánchez *Los primeros cuentos de Rubén Darío*. México, 1961: 147, quien observa la combinación judía y persa, también usada en el cuento “La larva” en el personaje Isaac Condomano. (Citado por Phillips 456-457 n. 16). Enrique Anderson Imbert dice: “Benjamín, el menor de los hijos de Jacob, en lugar de Rubén, el hijo mayor; el legendario Itaspes (de la forma griega Hytaspes), padre del semilegendario rey Darío el Grande, en lugar de Darío, patronímico de Rubén.” *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 256-257 (citado por Acevedo 195).

¹⁰⁹ Es, por supuesto, Foucault quien destaca la importancia del “cuidado de sí”, “la preocupación de sí” en “el desarrollo de la hermenéutica del yo” (*Tecnologías* 50). Además, “el ascetismo cristiano, como la filosofía antigua, se coloca bajo el signo del cuidado de sí.” (52). Al contrario del predicado cristiano de la renuncia de sí, “[e]n la cultura grecorromana el conocimiento de sí se presentaba como la consecuencia de la preocupación por sí.” (55). Es a esta tradición de “cuido de sí” que parece querer retornar el texto de Darío.

¹¹⁰ Cf. la modélica lectura de la autobiografía de Henry Adams, llevada a cabo por Hayden White. Entre otras cosas, White propone el estudio de la forma del texto “considered not in terms of the relatively vacuous notion of style but rather as a dynamic process of overt and covert code shifting by which a specific subjectivity is called up and established in the reader” (*The Content* 193).

refiriendo a la esencia híbrida del sujeto autobiográfico. En ese sentido, es importante el carácter casi institucional de la *educación* de mujer, que puede referir a los proyectos centroamericanos liberales, obsesionados por el consumo, los modelos extranjeros y la ostentación moderna, pero basados en una mucho más “atávica” relación de producción de estructura colonial.¹¹¹

En ese caso, otra pregunta fundamental del debate sobre la subjetividad instaurado en *El oro* es si puede ser redimida la modernidad desde el cuerpo agotado (o feminizado) del artista periférico. Ya que la estructura de la novela apunta a un viaje hacia la conquista del yo moderno en la Isla de Oro (el rescate del oro mitológico del sí mismo), es posible suponer que en el plan original de la novela, Itaspes lograba ese cometido utópico en que se reconciliarían subjetividad y modernidad. Sin embargo, tal como aparecen planteados los problemas en la parte conocida de la novela, el asunto neurálgico para la ideología de la novela es dar cuenta (y quizá neutralizar) la función desorientadora de las mujeres que entorpecen el avatar subjetivo o la producción de una subjetividad racional moderna. Aquí el problema es similar a la contradicción entre la esposa de su tierra y la querida de París, que Darío planteara en el prólogo a *Prosas profanas*, es decir, entre la productividad agrícola y el lujo.¹¹² La “educación de mujer” ha feminizado el cuerpo masculino con caprichos y debilidades. El “cuido de sí”, como racionalidad corporal ahora deplorada, es masculino; la dispersión en el placer y el lujo, “femenina”. El artista periférico es, entonces, un afeminado, porque sin la fortaleza productiva masculina, está sometido al capricho hedonista “femenino” del lujo. La novela da cuenta, pues, de estas fuerzas femeninas agotadoras.

En lo que ha quedado de la novela de Darío, Benjamín Itaspes entra en amistad con la artista fracasada Margarita Roger. Es significativo que, a pesar de que Margarita deviene en escucha privilegiada de las confesiones de Itaspes, esta amistad no logra transformarse en

¹¹¹ Cf. el clásico estudio de Martínez Pelaez, *La patria del criollo*; y el más reciente análisis de Tischler (2001) sobre la revolución guatemalteca de 1944 y su sugerente interpretación de la forma “finquera” del estado liberal.

¹¹² Cf. arriba, Cáp. 2.4.

romance. Seguramente, aparece aquí una especie de abandono de la encarnación funesta femenina. Es importante, por eso, detenerse brevemente en el ideario sobre las mujeres, desplegado por la novela de Darío, para darle perspectiva al fracaso del romance y al rechazo contradictorio de lo siniestro, codificado en la tradición y la “educación de mujer”. Según Itaspes, las mujeres son seres incapaces de una elaboración intelectual válida. Esta creencia es refrendada por la narración de la estancia de Chopin y George Sand en Mallorca, un reflejo de las contradicciones artísticas y genéricas de Itaspes.¹¹³ Margarita, por su parte, quien es una especie de artista aficionada, es un símbolo cabal de esa incapacidad:

Mas, como sucede en tales casos, su obra, si notable por algunas excelencias que se imponían, carecía de algo, un “algo” de menos que se advierte a la inmediata en la producción de los talentos femeninos. ¿Qué le falta?, se preguntaban algunos. Y los terribles repetían una frase del humorismo de Jaime de Flor: —Le falta... ¡lo que les falta a las mujeres! Frase que comentaba con innumerables ejemplos y afirmaciones, con el beneplácito de Benjamín, que consideraba como teratológico todo caso en que la mujer se intelectualiza. (483)

Aquí la emasculación (que reitera tácitamente la virilidad de la obra de Itaspes-Darío) reafirma el carácter “teratológico” de la “mujer que se intelectualiza”, asociado con la superstición, la instalación mítica, los cuentos de aparecidos, y, en general, con la serie de lo premoderno. El cultivo desorientador y desorganizador de la modernidad, tal y como es retóricamente elaborada por una conciencia masculina que reflexiona sobre sí, tiene un origen periférico, y “femenino”, dentro del capitalismo global. El deseo de un espacio homosocial (quizá un retiro religioso que, en forma arcaica y simbólica está contenido en el espacio de la

¹¹³ Más adelante (3.4.) se detallará la estructura de esta identificación.

Cartuja) puede significar, una rearticulación de la modernidad en la clave del yo, donde la espiritualidad (o la ambicionada autonomía estética) pudiera hacerse realidad.

Sin embargo, no se trata en *El oro de Mallorca*, simplemente de una identificación transparente en que se pueden leer los conflictos simétricamente a través del género. En este sentido, es importante enfatizar, una vez más, el carácter *híbrido* del proyecto de Darío, y su colateral uso del ya mencionado sistema de *identificación alusiva crítica*, emparentado con la crónica periodística. En efecto, considerando *El oro de Mallorca* como un programa de autoconocimiento, es evidente su tendencia a la reconstitución de la unidad subjetiva, pero no solamente presentando el cuerpo (y alma) de Itaspes, sino a partir de instancias y personajes exteriores. Mejor dicho, Darío elabora una crónica sobre Mallorca que reinvierte en subjetividad. Ya se aludió a Margarita Roger, la amiga artista que Itaspes conoce en Mallorca. En este caso habría que enfatizar no simplemente la misoginia manifiesta del texto, sino el nivel neurótico en que la similitud entre Margarita e Itaspes excluye la posibilidad de amor.¹¹⁴ Asimismo, habría que observar las tensas relaciones entre George Sand y Federico Chopin que Darío evoca, no solamente como una relación analógica entre Chopin e Itaspes, sino como una relación controversial del artista con su propia “feminidad” y enfermedad / decadencia, proyectada también en la encarnación “teratológica” que significa George Sand (como mujer masculinizada). En otras palabras, tanto Chopin como Sand son alusiones neuróticas frente a la subjetividad de Itaspes. Es decir que el sistema de alusión a otros personajes e historias sirve a

¹¹⁴ Vía Margarita, Darío reflexiona también sobre la segregación de los judíos, que devienen en otra instancia de apropiación de identidad. De hecho, el fracaso matrimonial (y quizá artístico) de Margarita está relacionado con su llegada a Mallorca a vivir en los barrios segregados de los “chuetas” (judíos) junto a su marido. (*El oro* 484-486). Posiblemente, Darío temía y comprendía el poder destructivo de esa vuelta a la provincia. La imagen ambivalente del judío, fascinante pero ambigua, en esencia intersticial—provinciana, hasta cierto punto—es visible también en el texto de Arévalo Martínez que se analizará en el Cáp. 4.0.

Darío para redondear un “clima” o “paisaje” autobiográfico que realza e interpela el primer plano del autorretrato.¹¹⁵

3.3 ÉXTASIS Y RETÓRICA DE SÍ

Hay que notar también que la tensión típica entre lo que se revela y se calla, aparece referida en *El oro* a la personalidad decadente de Itaspes, “poseído de las incurables melancolías que desde su infancia le hicieron meditabundo y silencioso, escasamente comunicativo, lleno de una fatal timidez” (464) Esta condición, proyectada en un nivel retórico, faculta una política de “silencio” que se despliega por medio de las alusiones a los otros o se proyecta en el paisaje, y que constituye, propiamente, una indirecta retórica de sí. En resumen, la tensión entre cuerpo decadente y silencio no implica el desaparecimiento de la autoridad autobiográfica, sino su problematización por medio de una estructura básica que puede tipificarse como de “viaje a la isla de oro”. Mallorca deviene el sitio de ensueño en donde es posible reconstituirse como sujeto moderno, y en donde la fuerza genesiaca (y fálica) del arte propio puede adquirir un nuevo sentido. Mallorca faculta, de esa manera, una estrategia de “hacer hablar” al silencioso y meditabundo (autor)retrato. Aunque la batalla retórica del querer expresarse (por medio) de Benjamín Itaspes parece plantearse en el reavivamiento de la fe religiosa, en realidad es cierto discurso “mundano” (encarnado, especialmente, en el periodismo) el que modela el intento por

¹¹⁵ Molloy se refiere a la inclusión de “otras voces narrativas” en la autobiografía de la Condesa de Merlín, “proyecciones parciales del yo autobiográfico” que “sirven de pequeñas *alobiografías*, para usar el término acuñado por Richard Butler. Mediante los relatos de estos “otros”... Merlín de hecho cuenta, de manera indirecta, la historia que, en otro nivel, calla.” (*Acto de presencia* 125). Es similar el sistema usado por Darío, pero éste, en cambio de lo más abiertamente narrativo, enfatiza, por medio de los recursos plásticos de la prosa (cuyo “taller” es el periodismo y la crónica), el clima espiritual y el (auto)retrato. No hay que olvidar que el empaque retórico artístico de la prosa modernista es un medio de contradecir la lógica de la reproducción mecánica y la mercantilización. Esta estrategia se ve reflejada en la política del autorretrato, mucho más descriptiva que narrativa.

deshacerse del mundo. En efecto, para constituir el autorretrato o brindar el efecto confesional se requiere un razonamiento crítico sobre el cuerpo, o el desplazamiento de la fe de los sitios sagrados hacia el cuerpo mismo¹¹⁶ o sus abstracciones (el artista, el turista). Al respecto son manifiestas las siguientes “confesiones”:

Con su emigración, con sus peregrinaciones, había dejado abandonados (sic) sus costumbres devotas. La última vez que se había confesado y comulgado, había sido para casarse hacía más de 20 años. Había visitado en sus viajes templos, conventos y oratorios, había hablado en Roma con Su Santidad, había adorado reliquias; y todo aquello no había dejado gran huella; el artista y el turista sustituían, en realidad, al creyente (*El oro* 478).

En este caso, *el artista y el turista* aparecen como codificaciones del cronista moderno, cuyo inventario de reliquias, templos, geografías de lo sagrado, resulta necesario en el trance autobiográfico, sin que esto implique una vuelta a la fe primordial. Pero, en este caso, ¿cómo es que se interrelacionan cronista y autobiógrafo? Podría postularse que la dispersión del cuerpo (ya que la crónica implica emigración e itinerario) equivale a una especie de desterritorialización de las creencias. En este sentido, *El oro de Mallorca* está concebido como un libro del peregrino, y, más específicamente, un libro de viaje en donde se pierde y se halla el sí mismo. No es extraño, por otra parte, que el cuerpo y el discurso sobre el cuerpo se constituyan en sitios de rearticulación de lo sagrado. Es una operación de “hacer creer” en que se conduce la fe hacia el discurso según se fomenta la idea de que el arte moderno tiene un origen divino y una corporalidad sagrada. Según el conocido verso de *Cantos de Vida y Esperanza*: “El Arte puro como Cristo exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita*” (Darío *Poesía* 328). Sin embargo, ya que

¹¹⁶ Para la idea del desplazamiento de las creencias como fenómeno moderno Cf. De Certeau *The Practice of Everyday Life* (178 y ss.)

el cuerpo está atrapado en discursividades contradictorias (fe y arte secular), surge la duda de que si no será el arte un “paraíso artificial” (*El oro* 468). Como lo ha hecho otras veces, Darío se responde razonando la presencia de “Dios... en el Arte” (Ibíd.). En este sentido el artista en un poseído, y la santidad, que implica “el holocausto del existir”, una operación artística suprema. Inversamente, podría decirse, hay santidad en la corporalidad degradada, o, por implicación de lo anterior, el cuerpo es ya una reliquia sagrada y el artista transporta la santidad a la secularidad moderna. Esta operación parece corresponder a un módulo ideológico del proceso que en el capítulo anterior¹¹⁷ se detalló como de singularización y devenir.

Como ha notado James Fernández, es una característica de los autobiógrafos, tanto seculares como místicos, el deseo de hacer aparecer al yo como independiente de las instituciones sociales y políticas, e incluso, de la escritura misma.¹¹⁸ En ese sentido, el viaje la isla de oro de Benjamín Itaspes como itinerario y crónica en donde confluyen el artista y el turista involucra una heterogeneidad a ser revertida, intercambiada o transfigurada en un lenguaje esencial del yo, místico, erótico y emancipado de las ataduras institucionales. Los instrumentos retóricos para lograr la abstracción de una subjetividad esencial, surgen del choque con la textualidad itinerante (crónica e historia). De ahí, el particular interés que despierta el momento en que Itaspes, singularizado durante la primera parte de la novela¹¹⁹ (instaurado, por así decirlo, a través de su propio silencio), tropieza con la historia como modelo de escritura en

¹¹⁷ Cf. arriba, 2.4.

¹¹⁸ “A mi parecer, una de las cosas más sorprendentes que los textos autobiográficos seculares tienen a menudo en común con los textos religiosos, es precisamente una mirada esencialista de la identidad, de la individualidad; una pertinaz noción que sostiene que el verdadero yo es de alguna forma independiente de las circunstancias en que existe: independiente de las instituciones sociales y políticas contemporáneas; de la experiencia biográfica, y, en un mismo sentido, de la *escritura*. (Fernández, énfasis en el original, 14). (“To my mind, one of the most striking things that the secular [autobiographical] texts often have in common with the religious texts is precisely an essentializing view of identity, of selfhood, a stubborn notion that holds that the true self is somehow independent of the circumstances in which it exists—independent of contemporary social and political institutions, of biographical experience, and, in a related way, of *writing*.”)

¹¹⁹ Debería hablarse, en este caso, y con más propiedad, de la primera crónica que forma *El oro de Mallorca*.

la segunda parte. En la primera parte de esta crónica, se presenta la evocación que hace Itaspes de su infancia y la “educación de mujer” que lo marca, pero a continuación se intercala una secuencia con su amigo y anfitrión Luis Arosa, en la rica biblioteca del castillo mallorquín en que se hospeda. Es evidente aquí el choque entre la reconciliación esencial consigo mismo a través del “cuido de sí” y el descanso, *más allá* de la escritura, y la irrupción necesaria de la escritura misma como imperativo para la enunciación de sí:

Para Itaspes el descubrimiento de la biblioteca era el de un verdadero tesoro. Aunque había ido a pasar una temporada de reposo, de terapia campestre, a pedir al campo, al mar y a las montañas el apuntalamiento de su organismo, la salud de los aldeanos, el calafateo de su ánimo averiado, no podía dejar a un lado su firme afición a los libros, a los libros viejos principalmente.

Tenía Luis en sus manos un apolillado cronicón forrado en cuero flavo:

—Aquí tiene usted algo que ha de interesarle: es la historia de este edificio, en el cual ha de pensar y soñar usted todo este invierno. (469)

Obviamente, la fuerza expresiva de la historia del yo recibe aquí un irónico despliegue alegórico por medio de la referencia a una escena de lectura,¹²⁰ y, quizá más pertinentemente, a un despliegue archivístico. No solamente se yuxtaponen reposo y salud (recuperación de sí) con libros y lectura, sino que se refiere específicamente a libros viejos, y a un “apolillado cronicón” que contiene—como archivo primordial—la historia del edificio en que se encuentra la biblioteca. Se trata de la forma textual en que el edificio (también, en un sentido casi evangélico, metáfora del cuerpo) “habla” de sí mismo, estableciendo una relación retórica con el texto autobiográfico (ocupado en el “apuntalamiento [del] organismo”). Además, el encuentro de este

¹²⁰ Sobre la escena de lectura en la autobiografía hispanoamericana Cf. Molloy, *Acto de presencia* (25-51). Molloy se refiere a “una estrategia frecuente del autobiógrafo hispanoamericano, esto es, el poner de relieve el acto mismo de leer” (28).

archivo primordial implica un contacto directo con la historia, pues: “Era el manuscrito el mismo que había tenido en sus manos D. Melchor Gaspar de Jovellanos, el gran Jovellanos, cuando fue, por razones políticas, deportado a la isla, y aprovechó su tiempo, al amparo de la buena amistad de los frailes de la Cartuja, en sus ocupaciones preferidas que eran las literarias” (469).

Un archivo primordial, metido en la historia, pero, además, *manuscrito*, no deja de ser notable si se rememoran las preocupaciones de Darío por la evocación de sí hecha en condiciones de imprenta, mercado y división de trabajo. Ciertamente, Itaspes insiste en la bella caligrafía de la inscripción antigua y en el epígrafe bíblico que reza: “Ni el que planta es algo, ni el que riega, sino Dios que da el crecimiento.” (1 Corintios 3-7).¹²¹ Esta lógica trascendental parece superar la lógica de producción, y en este caso específico, la reproducción de sí a través de la escritura, y puede considerarse una cifra del deseo de proponerse autobiográficamente más allá de la escritura como reproducción, o de recuperar el aura de la escritura autobiográfica aludiendo al valor del manuscrito. Pero, a la vez, la referencia a la biblioteca pone en marcha la necesidad (y la posibilidad) de narrar y narrarse.¹²² El descubrimiento de la historia (en el doble sentido de narración e institucionalización de la memoria) plantea un problema retórico para la novela de Darío: es el momento de reinscripción (o reproducción) de la historia personal sobre la historia, o su devenir como palimpsesto. Es el instante, por tanto, en que la *presencia*¹²³ es expoliada al texto, y como tal una figuración de la novela entera, condenada a narrar, en condiciones de mercado de escritura. Por eso, el resultado fragmentario de la novela no sea quizá solamente un resultado del azar editorial, sino un elemento más sistemático en que incide la

¹²¹ La cita hecha por Darío aparece en latín: “Neque qui plantat est aliquid, neque qui rigat: sed qui incrementum dat, Deus” (*El oro* 469).

¹²² O, según la conclusión de Molloy: “Si la biblioteca es metáfora organizadora de la literatura hispanoamericana, entonces el autobiógrafo es uno de sus numerosos bibliotecarios, que vive en el libro que escribe y se refiere incansablemente a otros libros” (*Acto de presencia* 27).

¹²³ En el sentido que dice Derrida la idea del signo es fonocéntrica, e implica una cercanía simbólica entre la voz y el ser. (Cf. *Of Grammatology* 11-12). Benjamin habla, en relación con los actores de cine, del “deletreo de la personalidad” (231), que provoca la fragmentación de la producción cinematográfica.

política de Darío como autor autobiográfico. Podría pensarse que el narrador del *El oro*, como Darío durante su visita a la imprenta, resiste la fuerza de la reproducción con las armas de la distracción, con sus gestos de artista y turista, y, paradójicamente, con literatura. De ahí que la referencia a un nivel de expresión o éxtasis de sí, característicamente místico, deba ser pensado desde esa tensión en que el carácter público de la crónica se piensa como discurso de sí.

Quizá por eso el discurso narrativo de *El oro* intenta una especie de “llenado con el vacío”, un despliegue vertical (paradigmático) en que se deja entrever el “sí mismo”. Por un lado, la prosa sirve al despliegue retórico de las voliciones, y la representación alegórica de la lucha interior entre paganismo y misticismo, con una tendencia al posible reencuentro armónico de ambas instancias, en un sujeto pleno, que, sin embargo, se suprime al indiferenciarse en la vastedad.¹²⁴ La confrontación entre el cuerpo y su retórica erótica, y la fe religiosa y la explicación racional, se hace evidente en el siguiente pasaje:

Una tarde había entrado en Nuestra Señora, en sus vagabundeos por París. Había orado, de rodillas, había pedido a Jesucristo y a la Virgen el refloreCIMIENTO de su fe. Se sentía débil. De pronto resonó el órgano; un coro de monagos lanzó su cántico angélico. El trueno musical le conmovió hasta lo más íntimo, y lloró como hacía tiempo no lloraba. El Padrenuestro y el Avemaría se sucedían en su corazón y en sus labios. Salió, luego aliviado. Pero pasó el relámpago negro. ¿No será esta contrición y este llanto un fenómeno nervioso, una manifestación enfermiza de mi estado fisiológico, un efecto de la depresión que dejan el excesivo trabajo mental y los excitantes? E imploraba ayuda de nuevo. Porque hasta en el mismo templo y en el instante de la plegaria, llegaba a perturbarle y a hacerle sufrir ideas de

¹²⁴ Es particularmente sugerente la sección descriptiva final de la parte IV (*El oro* 481-482), en la que el paisaje de la isla, reflejo del alma del artista, revela su confusión de fuentes místicas y paganas, o, según el texto, “una religiosidad antigua” (481) en un paisaje semi-pagano.

negación y de pecado, visiones de un erotismo imaginario, ultranatural y hasta sacrílego (*El oro* 478-479).

El locus parisino implica mucho en este pasaje, sobre todo para la óptica del modernista hispanoamericano; capital del arte, centro del subjetivismo estético, foco de racionalismo, es casi una extensión del cuerpo en discusión que hablará a través de esas retóricas. El transporte de los sentidos que provoca la experiencia religiosa, por ejemplo, es decodificado en términos de “estado fisiológico”, “depresión”, “trabajo mental”, “excitantes”. Con esto, la reflexión advierte las posibilidades de una explicación racional de su crisis, la que recurre, de nuevo, al modelo de diagnóstico del decadente según Nordau. Pero, además, el subjetivismo exacerbado se sobrepone al lenguaje mucho menos elaborado de la fe, interrumpiendo con visiones eróticas y sacrílegas. De forma general podría decirse que la potencia de este discurso es inversamente proporcional a la fortaleza del cuerpo. En otras palabras, la pérdida de la corporalidad (o la disyunción entre la fe y el cuerpo) es necesaria para dar sentido a los diversos discursos que hablan de sí. Sin embargo, por otro lado, el “panteísmo” de la escritura—aquello que disuelve al sujeto, mucho más malsano y desorganizado que la “selva sagrada”¹²⁵—requiere la revelación de ciertos linderos retóricos para reestablecer la jerarquía del yo. Para eso es necesario trabajar dentro del canon de la escritura, y por eso es tan neurálgico el descubrimiento de la historia (como designio institucional y como necesidad autobiográfica) y su traslado escritural. Bajo la estructura del distanciamiento y el desdoblamiento opera la política escritural del (auto)diagnóstico.

¹²⁵ Rama analiza el sentido que tiene la “selva sagrada”—aludida en el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*—en Darío. Dice Rama: “Darío irá construyendo su “selva sagrada” mediante una articulación de símbolos, de tal modo que ella sea lo que no es la sociedad humana: una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin dañarse ni negarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y de verdad...” (Epílogo 616)

3.4 CRÓNICA Y HOMOSOCIALIDAD

Ocupado en evadir una lógica de reproducción de la escritura, a través de la escritura misma, el narrador (cronista que firma cada una de sus artículos como Rubén Darío) es atraído por la lógica de reproducción escritural implícita en la pareja formada por Federico Chopin y George Sand. En realidad, toda la parte III de la novela no parece ser más que una crónica de la estancia de ambos personajes en Mallorca, mayormente detallados por la propia George Sand en su *Un hiver à Majorque*, y a quien Darío glosa frecuentemente. Muy significativa es aquí la evidente proyección neurótica de Itaspes, tanto en Chopin como en Sand, hecha a partir de este mismo sistema de glosa. En realidad, las frecuentes quejas misóginas del narrador contra la autora, no logran obscurecer la similitud de Sand y Darío como cronistas. Al respecto es importante el planteamiento introductorio, una vez que Luis Arosa presenta a Itaspes “la celda de George Sand y de Chopin”:

Benjamín conocía la aventura y había leído el libro [*Un hiver à Majorque*], como todo lo que se refería a la obra y a la personalidad del músico polaco, que era una de sus adoraciones artísticas. Chopin enamorado, víctima de aquella curiosa hembra, caso teratológico por su intelectualidad y que cuando no era toda literatura era toda sexo... Una gata rijosa que comía ruiseñores... ¡Pobre Chopin, pobre Musset! Él, Itaspes, no hubiera caído en semejantes añagazos... (471)

Si aquí es evidente la filiación subjetiva que inspira Chopin, es mucho más polisémica la “oculta” identificación con Sand. En primer lugar, Sand ofrece, ante el “silencio” de Chopin, un libro y una crónica de la que, como en otros casos, Darío sabrá apropiarse (o, en un más exacto sentido, ante la que se mostrará seducido). Pero, además, la francesa aparece aquí en una situación que recuerda la identificación del cuerpo de Verlaine como “la lira del pecado”, es

decir, “toda literatura” y “todo sexo”. Y esta identificación se hace en un texto en donde frecuentemente Itaspes confiesa sus obsesiones hedonistas y sexuales, y en donde la producción artística va unida al desgaste corporal del goce. La relación pecaminosa entre cuerpo y texto anuda, pues, las identidades decadentes (o teratológicas) de Verlaine, Sand y Darío. En este sentido, hay que traer a cuentas otra vez la “educación de mujer” que diseña el espíritu de Itaspes, y advertir otra similitud fundamental de Itaspes y Sand: ambos son “casos teratológicos” también por sus características femeninas, biológicas en Sand, y culturales en Itaspes. Claramente, la insistencia con que el narrador y el propio Itaspes rechazan el aspecto femenino y sexual de Sand, tiene que ver con esa amenazadora identificación. Pero, además, Sand es una escritora profesional, esto es, para mayor conflicto, su escritura puede ser explicada también por una relación de mercado y por una compulsión de la escritura. Al igual que Itaspes, Sand busca descanso en Mallorca pero este descanso se transforma de inmediato en un asunto de archivo y escritura:

El invierno pasado en Mallorca por el artista polaco y su amiga era el de 1838-39. Vinieron por la enfermedad de él, que de seguro se aumentaba, como en todo tuberculoso, por la proximidad femenina... Ya es sabido cuál era la imaginación y circunstancia principal, el temperamento de George Sand. No perdería ella su tiempo como mujer de letras, y debía escribir sus notas e impresiones para formar después su trabajo *Un hiver à Majorque*. Se había pertrechado con los *Souvenirs d'un voyage a l'île de Majorque*, de J. P. Laurens. Conocía los trabajos de Dameto y de Miguel de Vargas y probablemente la relación de Saveur y consultó libros de geografía. (472)

El detalle profesional con que Sand enfrenta su estancia en Mallorca resulta tan autobiográfico al ser relatado por Darío en *El oro de Mallorca*, como las celebradas confesiones e intimidades de Itaspes. Aluden, en realidad, al atributo profesional con que Darío enfrenta la escritura de estas crónicas, que incidental pero estratégicamente devienen autobiografía. Puede decirse que la personalidad de Sand asedia la imagen del músico y prodiga la escritura en torno a él, y en esa labor heterogénea puede reconocerse uno de los rostros autobiográficos de Darío. Además, hay que notar su empeño de reconducir la escritura de Sand hacia Chopin como centro significativo. Puede hablarse en este caso de un travestirse de Darío a través de la crónica de Sand¹²⁶ para posicionarse de mejor manera como “camarada” de Chopin, es decir, fuente de explicación autorizada del interior del músico Itaspes. Hay que notar, por eso, que la figura enfermiza de Chopin es necesaria para apuntalar el juego autobiográfico. Benjamín, en efecto:

Unía su yo íntimo a la personalidad de aquel armonioso Orfeo víctima de su propio secreto de Dios. Y se lo representaba al lado de aquella mujer que le había embrujado, como a otros, por sus ardorosas y sabidas lujurias y su innegable talento. Era ella el camarada femenino, tanto más peligroso cuanto más intelectual y caprichoso.

Lástima, pensaba, que Chopin no hubiese dejado escritos sus recuerdos sobre esa temporada en el convento valldemosense. Era, cierto, su música el verdadero idioma para expresar sus impresiones en ese lugar apacible, dulce y grandioso al mismo tiempo. (473)

Esta cita está ubicada como preámbulo a la apropiación de la crónica de Sand, quien, como el narrador de *El oro*, confiesa el arrebató místico que le provoca el paisaje de la isla. Hay

¹²⁶ Nótese también el perpetuo gesto travestido de Sand, que comienza en por su nombre, y de quien dice Darío, “en el antiguo convento, es fama que se vestía de hombre” (*El oro* 473).

que notar, además, que por la lógica de lo declarado, al igual que Chopin, Itaspes está limitado al lenguaje musical para expresarse, el que en este caso corresponde retóricamente al silencio autobiográfico. Este “lenguaje” necesita de una política de “pie de foto” que lo ubique en un paradigma significativo.¹²⁷ Es la labor que cumple la crónica de Sand, apropiada o traducida por Darío, quien, a la vez, se reinstala como el “camarada femenino... intelectual y caprichoso” de Chopin. Como no es de extrañarse quizá, la reescritura de la crónica de Sand se enfoca en dos asuntos interrelacionados: el silencio y la enfermedad de Chopin. Silencio no solamente por la naturaleza del lenguaje musical, que requiere una fijación paradigmática, sino también silencio de la crónica de Sand sobre Chopin:

La escritora se fijaba en las hermosuras del paisaje o en los caprichos y esplendideces de la luz, en los pinos de la montaña, en los sembrados y cultivos; grababa en su memoria o apuntaba en sus cuadernos los detalles de las habitaciones de la cartuja, la figura de las criadas y del sacristán, recordaba a Chactasy Atala, no olvidaba datos de estadística y lecturas a propósito; recogía la anécdota oportuna... Pero de Chopin nada, o referencias incidentales. (474)

Esta descripción puede ser tomada, en un sentido más general, como una descripción de la crónica moderna que Darío, junto a los modernistas, practica. Se trata de la producción de un texto heterogéneo, abstraído por la belleza del paisaje (medianamente poético, en este sentido),

¹²⁷ Hablando de la fotografía, Benjamin evidencia cómo se vuelve imprescindible fijar el sentido paradigmático de las imágenes por medio de signos adyacentes: “las revistas ilustradas comienzan a poner señales para el espectador, correctas e incorrectas, no importa. Por primera vez, los pie de página se han vuelto obligatorios.” (“picture magazines begin to put up signposts for [the viewer], right ones or wrong ones, no matter. For the first time, captions have become obligatory.”) (226). En un sentido parecido explica Barthes: “pero los sintagmas icónicos, que están dispuestos en una más o menos analógica representación de un escena real, son infinitamente más difíciles de dividir, y esta es probablemente la razón por la que estos sistemas son casi siempre duplicados por un discurso articulado (como en los pie de foto) que los dota del aspecto discontinuo que no tienen.” (“but the iconic syntagms, which are founded on a more or less analogical representation of a real scene, are infinitely more difficult to divide, and this is probably the reason for which these systems are almost always duplicated by articulated speech (such as the caption of a photograph) which endows them with the discontinuous aspect which they do not have.”) (*Elements of Semiology* 64)

pero también informativo y entretenido (estadístico y anecdótico).¹²⁸ Sin embargo, el peligro del tal tipo de texto (en este laboratorio en que Sand es usada como alusión identificatoria crítica) es su confusión paradigmática, la pérdida de sus facultades analógicas frente a los lenguajes ocultos o inescrutables¹²⁹ (la música, el yo). O, en el mismo sentido, la forma en que tiende a diluirse en la escritura la esencialidad personal (de Chopin, de Itaspes-Darío). Obviamente, este complicado juego crítico con la crónica es en realidad una de las instancias textuales en que tal “esencialidad” es re-construida, o transformada en discurso autobiográfico.

Al parecer, cuando Sand rompe el silencio de/sobre Chopin, se refiere a su enfermedad. Según Darío, “Benjamín recorría todo el libro de George Sand, y no encontraba una manifestación de hondo afecto, de amor cierto de ella para el artista. Cuidados sí, naturalmente.” (474). Sin embargo, Darío por voz de Sand detalla la crisis tísica que pasó Chopin en la isla, los cuidados que tuvo ella, y las decisiones que tomó al respecto (en general, no seguir las órdenes médicas de sangría y dieta). Pero, incluso aquí, Sand cronista sigue distrayéndose en descripciones, reafirmando, en cierto sentido, una disyunción entre los “pie de foto” seriados de su crónica, y el discurso musical (íntimo e inescrutable) de Chopin. De ahí el gesto final de Darío frente a la cronista, que, sin embargo, ha aprovechado en su artificio autobiográfico:

No era Benjamín un misógino: ¡todo lo contrario! mas encontraba que la mujer, inculta o intelectual, es una rémora y un elemento enemigo y hostil para el hombre de pensamiento y de meditación, para el artista. Y se imaginaba las tristezas y desolaciones, o las tempestades morales por que pasara el polaco en el

¹²⁸ Dice Ramos: “Para poder hablar en el periódico, el literato se ajusta a la exigencia del mismo: informa, e incluso asume la información como objeto privilegiado de su reflexión. Pero al “informar” *sobre-escribe*: escribe *sobre* el periódico, que continuamente lee, en un acto de palimpsesto, digamos, que a la vez proyecta un trabajo verbal sumamente enfático, que la noticia—el objeto leído—no tenía.” (146)

¹²⁹ Se puede ver aquí una operación parecida a la instauración del ocultismo como lenguaje válido para integrar la subjetividad y el arte al discurso social de la modernidad.

refugio monacal—sin más consuelo que la fuerza de su poder creador, que hacía transformarse el dolor en armonía y le lanzaba en las ondas del viento de las montañas, a juntarse a los ecos de la voz universal (475)

Con esto puede redondearse quizá la significación cultural de la “educación de mujer” en su ambivalencia contradictoria. No solamente alude a la tradición y la premodernidad (como en la parte en donde Itaspes rememora su infancia) sino que se reinstala perpetuamente en la modernidad, mediatizando la poética, mezclándose con la frivolidad de la maquinaria descriptora (o reproductora) de la crónica. Puede, en este sentido, pensarse como un índice de la modernidad periférica. La atadura “femenina” del lujo y el consumo—obsesiones que llegan a Darío durante el auge agro-exportador liberal centroamericano, y son sus banderas en la primera época modernista—quiere ser rearticulada cultural y moralmente, por medio de una fuerza rectora “masculina” que lleve a una reconciliación con lo universal. De ahí la insistencia de Darío en lo monacal, en el disfraz místico y el retiro homosocial religioso, y en el lenguaje inescrutable de la música, que—Nordau de por medio—implica una “degeneración”. De forma más subrepticia, también, se trata del deseo de una especie de orden absolutista cuyo orden sentimental sería la fascinación de lo moderno y que mediatizaría la crisis permanente del sujeto colocado en la modernidad tradicional. Este parece ser uno de los ejes ideológicos del *El oro de Mallorca*, quizá no muy distante del arielismo predominante en la segunda hora modernista. En general, *El oro* disciplina y corrige el hibridismo genérico del sujeto autobiográfico postulando tácitamente el carácter fálico de cualquier eventual trascendencia cultural.

3.5 DETALLE ANATÓMICO Y ESPACIO LIMINAL

Silvia Molloy argumenta que el modernismo tuvo una doble conciencia o una doble moral, a la hora de incorporar la “decadencia” estética europea, que fascinaba a los practicantes modernistas pero que ellos trataban de “disciplinar” para que no riñera con las identidades nacionales que estaban, en última instancia, reconstruyendo. En el cambio de siglo hubo, según Molloy, una paranoia homofóbica como parte de la construcción de género e identidad. El caso paradigmático de disciplinamiento civil sería el de Darío, a quien Rodó reclamó su exceso de sensibilidad y afrancesamiento (en la época de *Prosas Profanas*), argumentando que no era el tipo de sentimiento que la formación de las generaciones viriles americanas requería. Darío, acogiendo tal planteamiento, publica después *Cantos de Vida y Esperanza*, donde ya el canto civil y viril es obvio (Molloy 197).¹³⁰ *El oro de Mallorca* parece desplegar, ciertamente, el conflicto “íntimo” y las ambigüedades de tal transformación, implicando un rompimiento con lo femenino. Ya se ha visto la ambigua tensión entre Sand y Darío, y se ha mencionado el fracaso del romance con Margarita Roger. Sin embargo, es singular particularmente la evocación disfrazada que hace Darío de sus relaciones con Rosario Murillo, su segunda esposa, en la parte VI (y final de la parte conocida de *El oro*).

Esta parte marca el acercamiento de Margarita y Benjamín, y, sobre todo, el relato que éste hace de su vida erótica, frecuentemente aludida por Darío como su “novela” o “novelas”.¹³¹ Es conocido el caso *biográfico* de los amores controversiales entre Darío y Murillo, con sucesos

¹³⁰ Nota Molloy, además, que el modernismo fue posiblemente el movimiento literario latinoamericano más asombrosamente homosocial de todos, aunque seguido de cerca por los miembros del “boom” novelístico de los 1960s.

¹³¹ En el mismo capítulo aludido: “Benjamín fue también franco y explícito. Le contó su novela, sus novelas sentimentales. Ah, sí, porque había tenido más de una...” (489)

detalladamente tormentosos y tragicómicos.¹³² No interesa, sin embargo, en este caso la índole estrictamente cronológica y biográfica de tales sucesos, sino su articulación discursiva (y, por tanto, autobiográfica) y la explicación cultural que Darío pretende ofrecer desde la textualidad de *El oro de Mallorca*. Es bueno notar que, una vez más, el narrador usa un sistema de identificación alusiva, proyectado ahora en Margarita Roger. Al igual que Darío-Itaspes, Margarita es provinciana y huérfana: “No era una parvicule de París, una “farigotte”, sino que había nacido en Normandía y había llegado a la capital francesa siendo muy niña aún. Huérfana, fue educada por una tía.”¹³³ (483). Sin embargo, en contraste con Darío, la vocación artística de Margarita sufre de una literal emasculación, pues le falta “lo que les falta a las mujeres” (ibidem). Aun así, Margarita se torna en una interlocutora válida de la intimidad de Itaspes por su conversión metropolitana que contribuye a la exotización de lo tropical. Mejor dicho, Margarita sirve a una forma de ver y comprender el exotismo, en la que se revelan también los aspectos “salvajes” y “bárbaros” de Centroamérica. Itaspes se explica a sí mismo como un sujeto al mismo tiempo *natural* de tal territorio pero también *emancipado* de tal sujeción natural gracias a la civilización y el arte. Es pertinente ilustrar cómo la forma de ver de Margarita es mediatizada por la descripción de Itaspes, con cierta tendencia a caracterizar lo “salvaje” del paisaje y el designio mestizo de la cultura centroamericana:

Veía ella los paisajes, los bosques del trópico americano, que en su mente consideraba poblados de tigres, de monos y de papagayos. Él se complacía en hacerle ver la armonía áspera y salvaje de aquellas regiones; los volcanes, los lagos, las islas, las riberas, donde se alza el plumero colosal del cocotero, los

¹³² Cf., por ejemplo, Torres 78 y 177-178.

¹³³ Nótese que en esto son idénticos, Itaspes-Darío y Margarita. También, la orfandad es clave para la “educación de mujer”. Como se ha visto en *La vida de Rubén Darío* (Cf. arriba Cáp. 2.1), la orfandad provoca una crisis identificatoria en torno al nombre.

frutos de formas y colores raros, y perfumes como de flor; las ciudades primitivas semidígenas, semiespañolas (490).

Precisamente, la marca primitiva e híbrida (mestiza) modula, en la explicación cultural que ofrece Itaspes, el despliegue del deseo erótico. Las mujeres muestran, en estas tierras, “una languidez y animalidad como orientales” (ibid), y este “orientalismo” del deseo faculta una cercanía mucho más directa de los instintos. Itaspes, se está refiriendo preferentemente en esta parte a su primer amor (modelado como ya se dijo en la relación de Darío y Murillo, y proyectado como explicación cultural), por lo que la interrelación y diferenciación entre instinto y deseo se vuelve un asunto fundamental en el diálogo con Margarita, y en la ubicación paradigmática y cultural de la confesión:

Así me enamoré yo por la primera vez, mi buena amiga. Y fui casto en el despertamiento, en el orto del astro... Pero después el ardor del ambiente y las palpitaciones de la naturaleza maestra se impusieron.

—Perdone, amigo mío—dijo Margarita, dejando aparecer la sonrisa y la mirada de la antigua “gamine” de la Orilla Izquierda [del Sena] —. El amor, por allá, debe ser verdaderamente un poco salvaje.

—Como en todas partes, el amor físico, la posesión, es salvaje... La cultura no penetra en nuestros instintos, en nuestras herencias ancestrales. Pero yo amé puramente, y son esas ilusiones las que antaño elevaron mi espíritu de artista y mis ensueños nacies. (490)

Es obvio que hay cierta divergencia entre la mirada metropolitana de Margarita (antigua visitante de cenáculos parisinos¹³⁴) y la de Itaspes. Margarita parece advertir únicamente el aspecto “salvaje” del instinto en la cultura periférica, en cambio Itaspes revela una posibilidad de

¹³⁴ Recuérdese que desde la “Posdata en España” Darío desautoriza autobiográficamente a París.

articulación civilizada de deseo, codificada por sus facultades artísticas. En el mismo sentido divergente, la castración simbólica de Margarita incide en su esterilidad cultural, en tanto las “herencias ancestrales” de Itaspes (falo y raza) proveen una reproducción cultural híbrida (y, cabría añadir, “hispanoamericana”). Pero esta reproducción cultural implica también una segmentación del espacio americano, tácitamente presente si se enuncia una duda básica de la novela entera: hasta dónde realmente la cultura penetra en los instintos y las herencias ancestrales. En la confesión de Itaspes a Margarita, el instinto (el aspecto “salvaje” de la cultura periférica) ha traicionado al deseo (la elaboración artística y pura del instinto), de manera que junto con el espacio americano, Darío se reconoce fragmentado por estas divisiones. Esta divergencia refiere, significativamente, al cuerpo femenino, y, específicamente al himen como código de la cultura periférica tradicional. Itaspes, enfatiza la “novela” de su primer amor (que equivale al de Murillo):

...Había acariciado la visión de un paraíso. Su inocencia sentimental, aumentada con su concepción artística de la vida, se encontró de pronto con la más formidable de las desilusiones. El claro de luna, la romanza, el poema de sus logros, se convertía en algo que le dejaba el espíritu frío, y un desencanto incomparable ante la realidad de las cosas le deshizo sus castillos de impalpable cristal. Ello fue el encontrar el vaso de sus deseos poluto... Ah, no quería entrar en suposiciones vergonzosas, en satisfacciones que le darían una explicación científica. La verdad le hablaba en su firme lenguaje el “obex”, el obstáculo para su felicidad surgía.

Un detalle anatómico destruirá el edén soñado... La razón y la reflexión, no pueden nada ante eso. Es el hecho, el hecho el que grita. Su argumento no permite

réplica alguna. Una ausencia larga lograría traer el relativo olvido... La música le abría siempre las puertas de su paraíso. Y en otras tierras fue confortado por flamantes esperanzas. (490-491)

En una interpretación meramente biográfica, el pasaje anterior interesará para una caracterización psico-sexual de Darío. Para el discurso autobiográfico, en cambio, es más decisiva la relación entre (ausencia de) himen y destierro, o, en sentido más general, himen y modernidad. En realidad, si Murillo ha cedido al instinto, o el aspecto “salvaje” del deseo, sin lograr trascenderlo por medio del arte/ civilización, esta situación “atávica” pone a Itaspes-Darío, a través de su destierro, en el escenario de la modernidad hispanoamericana y metropolitana. O, en otro sentido, el aspecto paradisiaco y natural, propio de la sociedad patriarcal centroamericana, ha sido roto (al igual que el himen de Murillo), lo que supone una colocación global del artista, ya nunca más “natural” sino mediatizada por la artificialidad, el arte y la civilización. Significativamente, la “novela” entre Itaspes-Murillo continúa por largos trechos de su vida, según testimonia la narración a Margarita. El retorno del artista consagrado a su tierra natal (una figura retocada del regreso a Nicaragua de Darío en 1907) implica la adquisición de la mirada exotista y la renovación de sus amores,¹³⁵ con el consiguiente casamiento forzoso, que el propio narrador llama “una escena de folletín”. El regreso de Itaspes-Darío, rearticula la segmentación cultural de la modernidad periférica, con su gramática folletinesca y su exotismo, que, sin embargo, resultan también atractivos:

Volvió a ver las ciudades de su infancia, los espectáculos de la naturaleza en aquellas regiones tórridas. Lo miraba todo con ojos de extraño, aunque conservaba el cariño por el lugar natal, por todo lo que le traía los recuerdos de su

¹³⁵ La cronología de *El oro* altera la de la biografía de Darío. El matrimonio supuestamente forzado con Murillo, ocurre en 1893 (Torres 178).

primera edad. Con tan dilatado alejamiento había todo para él cambiado tanto, aunque el aspecto de las ciudades y pueblos fuera más o menos el mismo de antes. Le sorprendían, como si por primera vez los viese, los licenciados confianzudos, o ceremoniosos, y suficientes, los buenos coroneles negros e indios, las viejas comadres de antaño... Y luego fue el renovar, a causa de un vulgar incidente, de una celada, más bien dicho, las antiguas relaciones, los ya olvidados amoríos... (491)

Dentro de esta operatividad cultural de la modernidad provinciana, de la que el narrador no puede distanciarse totalmente, el amorío con Murillo aparece colocado en un sitio liminal, que opera con fuerza sobre Itaspes-Darío. En efecto, en estos amores se entrecruzan el exotismo (la posibilidad estetizada de lo natural) y el, mucho más prosaico, provincianismo. Se mixturán también la esposa provinciana y la querida metropolitana, o, en un aspecto más directamente retórico, el hecho detalladamente positivo (ausencia de himen) y la novela (el himeneo folletinesco). Además, en un sentido, más general, este amorío entraña el entrecruce de la modernidad de la periferia con la global, o, en la retórica autobiográfica, del instinto y el deseo.

Luego de esta confesión en que Itaspes revela su colocación existencial problemática dentro de la modernidad, sobreviene la negativa amorosa de Margarita y la reincidencia alcohólica del músico, junto a su regreso a la Cartuja. Aunque no se trata de un final verdadero, dado el estado fragmentario de la novela,¹³⁶ no deja de notarse que hasta ese momento el texto ha detallado convincentemente una explicación autobiográfica de la decadencia, con una dramatización eficaz de los conflictos internos y de la intimidad híbrida de Itaspes. Sobre todo, es evidente que la decadencia corporal, tanto como la interrelación cuerpo-deseo-texto, así como la insistencia heterogénea y periférica de la crónica, y los detalles corporales—como el himen—,

¹³⁶ Sin embargo, luego de este artículo aparece la nota “(Fin de la primera parte)”

facultan una explicación cultural que se puede contextualizar dentro de las líneas “institucionales” del modernismo de segunda hora. En otras palabras, la crisis autobiográfica de Darío se coloca en analogía con las encarnaciones de la proyección social del decadentismo, que pueden tipificarse como de “pueblos enfermos”.¹³⁷ Si el lenguaje verdadero del músico Itaspes, no es traducible para la inmediatez textual (resguardándose en el silencio del autorretrato), en los bordes textuales que en realidad lo asedian y cruzan, y que conforman el texto de *El oro de Mallorca*, aparecen tendencias ideológicas que contextualmente serán políticas.

¹³⁷ La identificación proviene, obviamente, del ensayo de Alcides Arguedas, *Pueblo enfermo* (1909). Cf. el análisis hecho por Aronna (135 y ss.)

4.0 ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y DECADENCIA NACIONAL

Como se ha visto, hay en el proyecto autobiográfico de Darío contradicciones entre la enunciación equilibrada de lo público y lo privado, y la confrontación de otros relatos, generalmente tóricos (pero también melodramáticos) relacionados con lo premoderno y la provincia.¹³⁸ Resulta sintomática, en este sentido, la metáfora espacial usada por Ramírez para nombrar ese lugar intersticial en que labora la operación cultural de Darío:

Con mucha más independencia que la que le da la simple ascensión a tal altura [de la realización estética comparable con la europea], Darío logra crear su propia comarca universal americana, para que el patrón de valoración pudiera ser por primera vez americano, y deja atrás su propio lastre versallesco, desde la aparición de *Cantos de vida y esperanza* (Ramírez *Balcanes* 57-58).

Esta segmentación de la obra de Darío (y del modernismo), en una etapa “versallesca” y otra americana, está relacionada, obviamente, con la crisis del 98, el auge latinoamericanista que le sigue y la paralela instauración del arielismo. No hay que olvidar, por ejemplo, que la *España contemporánea* (1901) de Darío es un libro de crónicas sobre *la decadencia* de España, y que los símbolos del hispanismo reavivados en *Cantos de vida y esperanza*, responden a esa lógica. La

¹³⁸ Cf. Dipesh Chakrabarty, quien nota que la introducción del concepto de ciudadanía en la India colonial, significó, además de la división del individuo moderno en “público” y “privado”, “contestation, alliance, and miscenegenation with other narratives of the self and community that do not look to the state/citizen bind as the ultimate construction of sociality.” (“Poscoloniality and the Artífice” 274-275). (“confrontación, alianza y mezcla con otras narrativas del yo y de la comunidad que no consideran al vínculo estado/ciudadano como la terminante construcción de la socialidad”).

reafirmación del hispanismo resulta, por tanto, mediatizada por ese otro decadentismo, esta vez *nacional*, que se intercepta con el decadentismo artístico. En este sentido, el decadentismo visto por los modernistas—en contraste con su contraparte europeo—apunta también a un programa político. Dice Gaos: “Pensamiento de la decadencia [en España] y pensamiento de la independencia [en Hispanoamérica] presentan notorias afinidades de fondo y forma. Buscar las causas y encontrar los remedios de la decadencia nacional...” (citado por Fernández Retamar *Para una teoría* 77). A esta preocupación nacional se yuxtapone el despliegue de una poética de tendencia conversacional, llamada por Federico de Onís “posmodernismo”. Se trata de “una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante” (Onís citado por Retamar 88). El desplazamiento de la originalidad, da cauce, según Onís, a “la desnudez prosaica,... la ironía y el humorismo”¹³⁹ (ibidem).

Retamar, por su lado, argumenta que hay en la literatura hispanoamericana reacciones cíclicas similares a la que encarna el posmodernismo. Son las respuestas de las “poesías que se encuentran ante la dificultad de seguir a ricos momentos poéticos” y hacen “esfuerzo[s] desesperado[s] por escapar a las monumentales cristalizaciones previas” (88). Uno de los ejemplos que da Retamar, es, por supuesto, el modernismo, y básicamente Darío, como momento de cristalización, y los posmodernistas como momento de reacción. Podría argumentarse que en la retórica llamada *posmodernista* el trato más desnudo, irónico y heterogéneo de los asuntos, así como la inclusión autobiográfica, están relacionados con la implantación textual de la crónica periodística. Al menos es lo que deja entrever Darío en la conocida “Epístola” a la señora de Lugones (1906), organizada como una crónica de sus viajes de escritor y figura pública, a Brasil,

¹³⁹ El texto paradigmático de reacción dentro “del modernismo mismo” con “desnudez prosaica, ironía y humorismo” podría ser la enfáticamente autobiográfica “Epístola” (1906), dedicada “A la señora de Leopoldo Lugones”, por el propio Darío. (*Poesía* 437-442).

Argentina, París y Mallorca; punteada por constantes reflexiones autobiográficas, y evocaciones irónicas e, incluso, “anti-poéticas”. Al contrario de sus poemas de primera época, en la “Epístola” se presenta un sujeto mucho más cotidiano, inmerso en un contexto político, y lleno de contradicciones y ambigüedades. Mejor dicho, la crónica poética corresponde a un ejercicio en la esfera pública que demuestra la transparencia moral de un individuo colocado de forma más evidente que antes en la ciudadanía (aun cuando el referente geográfico de esa ciudadanía no esté muy definido). En un sentido general, el proyecto autobiográfico de Darío responde todavía a este momento “prosaísta” de juego con la imagen pública y de proyección moral de lo privado, incluyendo (y de esa manera explicando necesariamente) los relatos provincianos.

En resumen, la transición a la que se ha referido aquí, tiene tres vertientes visibles: 1. Hay un cambio político en el modernismo, estrechamente relacionado con la concepción de decadencia (afiliado, en general, al hispanismo y el arielismo). La decadencia tiene una doble articulación: el diagnóstico cultural sobre el arte y la literatura, en el modelo mostrado por Nordau, y el político sobre la nación y la sociedad modelado por la crisis del 98. 2. Hay una reacción retórica “posmodernista” (“conservadora” según Onís), de abandono del preciosismo, advertida sobre todo en la poesía. Retamar incluye este movimiento entre una serie cíclica de antipoesías y poéticas conversacionales (y es notable, para los fines de este capítulo, que Arévalo Martínez aparezca circunscrito en este movimiento).¹⁴⁰ 3. Estos cambios rediseñan, a posteriori, el sentido crítico histórico del modernismo, sobre todo a partir de la obra de Onís,¹⁴¹ según el resumen de Retamar. Básicamente, se trata de la consideración del modernismo no simplemente como escuela literaria, sino como una época cultural (Retamar 75), ampliando su enfoque desde

¹⁴⁰ “Es decir, estamos en presencia de la antipoesía correspondiente al posmodernismo. El Ramón de Campoamor de esta época, ya en Hispanoamérica, se llama Luis Carlos López (1881-1951), un singular poeta colombiano. A él lo acompañan otros poetas hispanoamericanos: el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884 [-1975]), el argentino Fernández Moreno (1886-1950), en cierta forma el uruguayo Álvaro Armando Vasseur (1878)” (Retamar 89).

¹⁴¹ Federico de Onís. *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*. Madrid, 1934.

la fijación estilística a la interpretación cultural, tarea que lleva a “redefinir el modernismo más allá de la literatura” (79). Hay que lamentar el que, por lo general, este complejo panorama no haya sido eficazmente proyectado todavía en el estudio del modernismo centroamericano. Fundamentalmente, la obsesiva fijación en la poesía como lenguaje de expresión más trascendente ha evitado la evaluación más general de las textualidades. De ahí que Ramírez afirme con toda convicción que las conquistas retóricas del modernismo de la segunda etapa, enfocadas como pertenecientes básicamente a la poesía, fueron abortadas por la cursilería congénita de la cultura centroamericana. Así:

el nacimiento de una poesía centroamericana que depende esencialmente del modernismo se producirá en su corriente más amplia, bajo las presiones formales de su primera época y todos los artificios de ruptura utilizados por éste en un contexto social distinto, serán valorados como la verdadera poesía y el único camino posible de emulación para un arte local, precisamente porque para el modernismo centroamericano ausente de los mecanismos externos del movimiento, no será posible separar la idea de éxito y fama de la idea de sonoridad y lo que se organiza entonces es una persecución que va siempre entre los yesos dorados de la versallería, y todo será París chiquito, como en la arquitectura, en la poesía; languideces y morbideces, divanes orientales y sombras chinescas, lo feérico y lo alabastrino, decorados y tramoyas, modernismo que asumirá la representación de la poesía centroamericana en nombre de la gloria dariana y que será la versión provinciana de lo exótico y lo galante, que lo mismo que una prosa modernista que se da fugaz degeneraría necesariamente en la apropiación libresca. (58-59)

Esta clausura de la cultura provinciana centroamericana, frente a la hora “prosaísta” del modernismo, puede relativizarse bastante al observar la obra del escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez quien retomaría, por así decirlo, el aspecto “corporal” del Darío autobiográfico para proyectarlo en una alegoría social. Pero al contrario de argumentar la “universalidad” de su obra, es probablemente mucho más fecundo fijarse en su operación localista, que puede considerarse también una implantación de las lecciones modernistas usando una clave autoritativa nueva, uno de cuyos ejes fundamentales es la obstinación autobiográfica. Fundamentalmente, en Arévalo Martínez se advierte, pues, la transformación de ciertos preceptos modernistas en una política autoritativa *provinciana*.

Sobre todo en sus novelas autobiográficas iniciales, Arévalo muestra que la representación de la enfermedad del decadente, implica el deseo retórico de un discurso sobre sí, más que un mero recuento autobiográfico. Se escribe, en este sentido, neuróticamente, pues no se trata de un deber adquirido por la edad (Arévalo publica novelas autobiográficas siendo muy joven), ni consagrado debido a las bellas acciones acumuladas por su vida pública de artista (lo que había querido usar Darío como divisa en la narración de su vida). En Arévalo, en contraste con la enunciación del deseo de lujo, riqueza y arte aristocrático, tal como fue desplegada por el modernismo, surge cierto repliegue indispensable en el valor de la enunciación de sí que corresponde a la confrontación de la fantasía deseosa de un lenguaje literario autónomo frente a la infraestructura cultural provinciana. Ya se ha visto en Darío la importancia progresiva que adquiere la introspección, y cómo el decadentismo (y, en cierto sentido, el ocultismo) contribuyen a dar sentido espiritual a su proyecto. En este sentido, se debe postular que en el modernismo centroamericano hay que estudiar a la vez la conexión de los deseos (de consumo, lujo, enunciación de sí, discursividad autónoma) con la producción agro-exportadora y el

capitalismo periférico, así como su relación con el decadentismo, el espiritismo, la teosofía y todas las versiones “negativas” del positivismo, todo aquello por lo que lo espiritual y fantasmagórico es explicado “científicamente”, llenando así una retórica.¹⁴² Quizá lo típico en esta relación sea la vivisección propia, tal como es sospechada por Darío.¹⁴³ Arévalo (o sus personajes) padecen también corporalmente las contradicciones del deseo, pero optan por una validación permanente y obsesiva de la retórica de sí, necesaria también por su posición en el ámbito no propicio del trópico, el comercio y la mezcla racial.

Por supuesto, en los estudios del modernismo no es novedoso relacionar el deseo (consumo, elegancia, arte selecto, gusto de elite) con la producción capitalista burguesa. Sin embargo, cabe enfatizar que en la sociedad agro-exportadora, o el modelo finquero, el deseo (y el deseo de narrarse, tal como aparece en Arévalo) se articula en una relación ideológica básica con una idea estetizada y suntuosa de la metrópoli, y (lo que es casi una tautología) con la subjetividad poderosa del “raro” o del decadente. En ausencia de una convincente infraestructura modernizada local, la maquinaria central metropolitana incrusta en ella las subjetividades, ejerce en las elites (y especialmente en los artistas) una permanente labor de transnacionalización. De ahí lo característico que resulta la “comarca universal americana” fundada por Darío, cuyos ejes espirituales son europeos (París, Mallorca, Barcelona) y, si son latinoamericanos, refieren a las “cosmópolis” (Buenos Aires) o a un pasado indígena controlado por la suntuosidad modernista (la corte de Moctezuma). Autores como Arévalo, que surgen plenamente en la segunda hora del modernismo (la más fundacional en el orbe político), advierten la composición neurótica de tal

¹⁴² Por razones obvias, en el presente análisis se enfoca únicamente el decadentismo. Sobre el auge de la teosofía en las redes intelectuales centroamericanas en la década de 1920s, Cf. Casaús “La creación”.

¹⁴³ Cf. en el Cáp 2.4, la relación de autobiografía y autopsia. En uno de sus “Nocturnos”, Darío habla de “Ser la auto-pieza/ de disección espiritual” (*Poesía* 435). Es fama que muerto Darío en León, en 1916, su cerebro fue objeto de peleas y robos. Para Ramírez, esto es índice de la apropiación provinciana y superficial de Darío. (*Balcanes* 59). Más significativa, quizá, es la institucionalización cristiano-católica-nacionalista del cadáver de Darío. Cf. al respecto el ya mencionado libro de Blandón 95-115.

estructura, y la enuncian tratando de incrustar la historia del yo en una explicación social-nacional. Obviamente, aquí resultan decisiva también la nueva preocupación nacional y continental surgida a partir del 98,¹⁴⁴ así como la nueva actitud interpretativa y política instaurada por el arielismo y la doctrina de los “pueblos enfermos”.

Se puede llamar a la adaptación de estas discursividades en el proyecto autobiográfico, *provincianismo*, y Rafael Arévalo Martínez puede ser su escritor símbolo, pues posee un tema único: la narrativa de sí mismo. Por supuesto, no es la narrativa de sí la que lo hace provinciano, sino los términos obsesivos con que la desarrolla. Para él la narrativa de sí es encarnación del deseo (de esa oscilación transnacional que adquiere la interpelación subjetiva de la metrópoli) dentro del modelo finquero. Desde ahí, busca una salida social para la taxonomía decadente, y, también desde ahí, cuida su autoridad textual. Se ha llamado provincianismo, por contraste, no a la encarnación del deseo (tal como aparece en Rafael Arévalo Martínez), sino a la serie de temores de que el solipsismo, el folklore o el arte oficial, rompan la conexión con “lo universal”. En esta posición, el temor lleva también a mitificar esa tal “conexión con lo universal”, limpiándola de las problemáticas reales, fundamentalmente de la relación entre la elite nacional-provinciana y los letrados, y, por tanto, del modernismo con la agro-exportación. En resumen, el clamor más o menos abstracto a favor del universalismo, implica la sublimación estética de un canon nacionalista que se coloca más allá de la vicisitud cultural provinciana.¹⁴⁵ El valor de Arévalo es que orientó las alegorías establecidas por Darío hacia esa mirada “directa” de “lo real” (claro, mediando una explicación “científica”—la decadencia corporal y social—debidamente provincializada). Provincianismo es, pues, la adaptación hecha por una especie de

¹⁴⁴ Cf. Casaús y García Giráldez 2.

¹⁴⁵ Estratégica es, por eso, para los estudios culturales en Centroamérica, la labor de desublimación del universalismo.

“bricoleur”,¹⁴⁶ de una teoría “científica” de la subjetividad, de manera que embebe la retórica completa de un autor y lo vuelve típico, y capaz de establecer una continuidad. En última instancia, esta operación escrituraria (este modo de “sufrir” la neurosis) es una forma de disfrute del deseo y el lujo capitalista.¹⁴⁷ En el caso de Arévalo Martínez, la teoría del decadente, debidamente moralizada por el influjo nacional-provinciano, es asumida como núcleo subjetivo y autobiográfico.

4.1 PATETISMO Y NORMALIZACIÓN: ARÉVALO MARTÍNEZ

Es conocida la constancia con que Darío retrata sus modelos artísticos y literarios, en una operación que tiene siempre algo de auto-revelación. Podría decirse que esta maniobra codifica una interpelación cultural del “raro” metropolitano o moderno, que, de esa manera pasa a constituir la subjetividad del cronista o amanuense,¹⁴⁸ o a acreditarla como moderna. Aparece codificada así una operación que podría considerarse (pos)colonial. En uno de sus textos parcialmente autobiográficos, por ejemplo, Darío narra su amistad adolescente con Luis Debayle, describiéndola de la siguiente forma la razón de su amistad:

¹⁴⁶ La conocida designación de Levi-Strauss que puede ser interpretada como una articulación de lo provinciano. (*The Savage Mind* 16-22) Hay el peligro aquí, sin embargo, de asociar mito y provincia en un sentido parecido a las producciones del realismo mágico, celebrando acríticamente una poética de la diferencia. Al contrario, habría que enfatizar el “universalismo” del *bricoleur* (esto es, para efectos prácticos, su atadura a la producción capitalista global).

¹⁴⁷ Cf. la definición de la subjetividad como algo inestable que ofrecen Deleuze y Guattari, “que recoge en todo lugar la prima de un devenir o de un avatar, que nace de los estados que consume y renace en cada estado... Incluso sufrir, como dice Marx, es gozar de uno mismo.” (*El Anti-Edipo* 24). Al contrario de ver al artista provinciano como un desconectado del universalismo, conviene verlo *conectado* de manera específica a la racionalidad productiva capitalista. No se trata, por supuesto, de idealizar ese sitio de producción cultural (al estilo de cierta tendencia de los estudios culturales) sino de reubicar la enunciación de sí en las redes del poder provinciano, y, en el mismo sentido, advertir su operatividad ideológica.

¹⁴⁸ Cf. la conocida tesis de Althusser de que la ideología interpela a los individuos como sujetos (*Lenin* 115-120). Aquí la interpelación del “raro” constituye retóricamente la subjetividad del modernista hispanoamericano.

Luis Debayle presentaba muchas ventajas [con respecto a los jóvenes provincianos compañeros de Darío]: tenía un bello tipo, era francés, y su padre, cuyos ojos azules reflejaban empresas de Lally Tollendal y la Compañía de Indias, que habrían deleitado a Francis Jammes, hacía cargar en los puertos que dejaron los viejos españoles bergantines con la bandera de Francia, que traían a Europa maderas olorosas y de tinte, rojas como el brasil y amarillas como la mora. Pero entre todos los adolescentes que danzábamos mazurcas y polcas con las niñas, era yo el que hacía versos. Ello me creaba la extraña, pero innegable superioridad que tiene el arzobispo, el ruiseñor, el torero y el pavo real... Ya se entenderá que yo, que veía en Luis Debayle el hijo de un realizador de ensueños que había sorprendido en tal cual almanaque, y él, que me confiara desde luego su amor a la música, hiciésemos en seguida una gentil unión de cariño. (“Prologo que es página de vida” 623)

Como se ve, Darío acumula en su subjetividad, gracias a su amistad decisiva con Debayle, tanto la fascinación cultural y racial de lo francés, como la apelación mítica de la exportación y el tráfico comercial y la celebración de su diferencia cultural—la de un pavo real—colocada como adorno de aquella empresa comercial, racionalmente bella, entre otras cosas, debido al intercambio subjetivo (que muestra también un fundamento homosocial). Interesa contrastar este tipo de definición subjetiva con la elaborada por Rafael Arévalo Martínez en su famoso relato “El hombre que parecía un caballo” (1914), porque, al igual que Darío, hay aquí una definición de sí frente a una subjetividad más poderosa, al mismo tiempo que la homosocialidad (que en Arévalo deviene homoerotismo) sostiene una explicación cultural de mucho alcance.

En sentido general, la retórica de rareza y decadencia típica del modernismo está asociada con la implantación de subjetividades que alteran la liturgia cristiana, entendiendo *liturgia* como el código narrativo de la pasión, muerte y resurrección de Cristo que reconcilia la parte y el todo. Este código es desplazado, precisamente, por la exacerbación individual, o lo que Darío llamara los cultivadores del yo.¹⁴⁹ A pesar de los arrostos más aristocráticos del modernismo, ese sitio de enunciación del yo devino posteriormente en un sitio de identificación cultural (“latino”, “hispano”, “americano”). Mejor dicho aquel sitio de adorno (asimilado con el pavo real) devino en sitio de la diferencia también en sentido político. El panteón identificador que es bien conocido y sugerente (y va de Ariel al cisne hispanizado, del búho misterioso al gaucho, de Netzahualcoyolt a Jesucristo), podría ser simbolizado también por el ser que Arévalo alude como “el que lleva una carga” (“El hombre” 14), mezcla de animal y humano, centauro que viola la ley y encarna una belleza prístina y vital (en esencia “primitiva”) pero que necesita el complemento (homosocial) de la “naturaleza humana”.

Es conocido que “El hombre que parecía un caballo” está inspirado por la amistad entre Arévalo Martínez y Porfirio Barba Jacob.¹⁵⁰ La narración de Arévalo muestra, entre otras cosas, el mecanismo por el cual un modernista más civil que el de antaño, incorpora la naturaleza “primitiva” del modernista mitológico (el caballo o centauro que representa Barba Jacob). El cuento de Arévalo se convierte en una crítica del deseo decadente o raro, por medio del despliegue cifrado de una normalización (previendo una función política y civil del decadente). En la primera parte, el protagonista (identificable con Arévalo en gran parte) sufre el hechizo del señor Aretal (Barba Jacob en clave) y logra una compenetración espiritual expresada como luz, ardor y germinación. Sin embargo, el narrador comprende pronto que “indefectiblemente el

¹⁴⁹ Cf. “Max Nordau” 456

¹⁵⁰ Para una visión general de la exégesis sobre este encuentro, véase la edición crítica de *El hombre que parecía un caballo*.

señor Aretal reflejaba el espíritu de su acompañante” (11), pues cambia según la índole de lo que lo rodeaba, mostrando facetas enigmáticas, lujuriosas y decadentes. Mejor dicho, el protagonista se coloca a sí mismo en un sitio privilegiado que hace producir luz y bondad al decadente. La transferencia de poder a Arévalo, quien define la moralidad del modernista canónico, es evidente. En este sentido, “El hombre que parecía un caballo” puede considerarse una crítica al modernismo preciosista y decadente, en la que, además, hay una forma novedosa de redefinir la subjetividad. Al querer trascender el mero reflejo preciosista, Arévalo plantea una discursividad doctrinaria y moral, con frecuentes invocaciones al “amor humano”, la “solidaridad” y la “evolución”.¹⁵¹ Por ejemplo:

Usted ha llevado siempre sobre el lomo una carga humana: una mujer, un amigo...
¡Qué hubiera sido de esa mujer y de ese amigo en los pasos difíciles sin usted, el noble, el fuerte, que los llevó sobre sí, con una generosidad que será su redención!
El que lleva una carga, más pronto hace el camino. Pero usted las ha llevado como un caballo. Fiel a su naturaleza, empiece a llevarlas como un hombre. (14)

Despojamiento del preciosismo y la animalidad, crítica de la decadencia modernista e incorporación de lo “humano”, apuntan a una redefinición que sintoniza bien con el modernismo tardío, ya politizado por el arielismo y el hispanismo. Se trata de hacer concordar el desafío moral de los decadentes (de todas maneras, comprensible y necesario) con una corporalidad “humana” o civil. Además, en un sentido más estrictamente subjetivo, es una operación diferente a la de Darío frente a Debayle. Si Darío recalcaba la diferencia del artista, convertido en ornamento del intercambio comercial sostenido por códigos imperiales, Arévalo, en sentido

¹⁵¹ Este vocabulario está impregnado de ocultismo. Cf. la importante descripción hecha por Rodríguez-Lozano en *Conceptos ocultistas en la narrativa de Rafael Arévalo Martínez*. (1990). Además, es imprescindible para advertir los componentes ocultistas que predominan en la obra de Arévalo, el libro de Diante Liano, *Rafael Arévalo Martínez: Fuentes europeas, lengua y estilo*. (1992)

contrario, quiere advertir la similitud “humana” del artista, instaurando el problema de la normalización del decadente, aunque lograr esa similitud implica una dura batalla.¹⁵² En otras palabras, si Darío desplaza el estatus del escritor a la “rareza”, Arévalo quiere normalizar esa rareza.¹⁵³ En este sentido, puede ser engañosa la propaganda que el propio Arévalo hace de sí como un ser inútil y desadaptado. Estas ideas han sido retomadas, a veces, de manera denotativa. Por ejemplo, Dante Liano contrapone a Gómez Carrillo y Arévalo, considerando al primero el artista que “somete su arte a las leyes del mercado”, caracterizado por la fuga, pues “quiere ser cosmopolita; no se quiere reconocer en un país dependiente y busca ser el artista de la metrópoli” (83). En cambio, Arévalo “cuyo genio se impuso a pesar de innumerables dificultades materiales”, resulta “[c]ompletamente inútil para lo que no fuera el ejercicio de la literatura”, por eso:

practicó, sin éxito, los más variados oficios, desde dependiente de almacén hasta administrador de finca... Si, como se ha señalado para Gómez Carrillo, un poeta adquiere universalidad hablando de sus propias raíces, Arévalo Martínez nos demuestra que esa provincia cantada no tiene que ser necesariamente la ciudad natal; puede ser una provincia espiritual. “Todo trabajo literario, en su esencia, es forzosamente autobiográfico”, declara el poeta. Y, en su caso, es así. Al hablar de sí mismo, de su neurosis arrastrada y cultivada durante toda la vida, Arévalo Martínez logró crear una obra de dimensión universal (84).

Este tipo de evaluación sobre Arévalo está firmemente enlazada con la imagen que el propio autor se encargó sistemáticamente de proyectar. Liano mismo, significativamente,

¹⁵² De hecho, “lucha por la vida” es el subtítulo de su novela *Manuel Aldano*, divisa que refiere ciertamente a la normalización del decadente, su conquista de un lugar (retórico) en la sociedad.

¹⁵³ Sobre la normalización como estrategia autorial y vital de Arévalo, Cf. el artículo de Martín “Rafael Arévalo Martínez y su lucha por la vida”.

justifica la “inutilidad” y “neurosis” de Arévalo con la biografía que publicara Teresa Arévalo, hija del autor, en 1971. Esta biografía traspone directamente párrafos de la novela de Arévalo *Manuel Aldano: la lucha por la vida* (1922), atribuyendo las peripecias del protagonista al Rafael Arévalo Martínez biográfico. De esta manera, Liano cita el diagnóstico de neurosis que el médico da a Aldano-Arévalo:

—La neurastenia constituye el primer término de una progresión que acaba en la locura. El neurasténico es un degenerado simplemente. Usted es el tipo clásico del degenerado. Todo lo caracteriza como tal: su incapacidad para el trabajo cotidiano, disciplinado y habitual; su falta de adaptación al medio; su sensibilidad exagerada; su emotividad agudísima; el dolor de su vida... (Liano 85)¹⁵⁴

Como puede notarse, por el vocabulario de este diagnóstico estas páginas “biográficas” podrían ser atribuidas también a Nordau. O, lo que es lo mismo, que el diagnóstico (y la exégesis) son controladas por Arévalo mismo. En este sentido, es característico también el evidente rol autorial secundario de Teresa Arévalo, quien no hace otra cosa que fijar una imagen patética de Arévalo, controlada por el escritor mismo. Según Nájera, autor de una profusa obra sobre Arévalo Martínez como autobiógrafo, esa biografía:

fue escrita con la colaboración del poeta e incluye, presentadas como hechos biográficos, una gran profusión de citas tomadas de los cuentos y novelas del escritor. Además,... esta biografía representa el último elemento de ese pacto autobiográfico del que Arévalo Martínez nos hace partícipes a través de la lectura de sus textos. (35)

Podría pensarse, por lo tanto, que Arévalo durante su larga carrera literaria institucionalizó la imagen patética de sí, normalizando y moralizando la “decadencia” como

¹⁵⁴ Corresponde a *Manuel Aldano* 110.

esencia cultural provinciana. Esta es, evidentemente, una estrategia retórica autobiográfica fundamental que posee el doble movimiento de asentar un lugar de enunciación (la decadencia) y proyectar desde ahí una normalización (el decadente como producto de su situación cultural contextual). En sentido retrospectivo, pues, la reinscripción civil y humanista del centauro, cumplida en “El hombre que parecía un caballo”, congela el perpetuo devenir del modernista canónico. La domesticación implica una adaptación del mito a lo local, bajo una transparencia moral que el decadentismo artístico no podía mostrar por sí mismo.

4.2 LA CONQUISTA RETÓRICA: MANUEL ALDANO

La obra de Arévalo Martínez parece definirse a partir de su encuentro con Porfirio Barba Jacob en 1914 o, lo que es casi lo mismo, la escritura de “El hombre que parecía un caballo”, en ese mismo año. Este encuentro y el cuento que lo alegoriza, resultan fundamentales para la definición subjetiva y la reconstrucción autobiográfica de Arévalo Martínez. El relato *Una vida* (1914), que rememora una infancia absorbida por la lectura y la neurosis, y la novela *Manuel Aldano: la lucha por la vida* (1922), que retrata al joven escritor desempeñando pequeños puestos en el comercio guatemalteco, representan una temprana reconstrucción autobiográfica y un plan de articulación de la retórica del decadente a la cultura provinciana. Se verá hasta qué punto decisivo esta reconstrucción está relacionada con aquel proverbial encuentro. El narrador de *Una vida* declara casi con regodeo al final de su relato:

Un médico que me declaraba incapaz para el estudio; la sociedad que me declaraba incapaz para todo; y la vida que me declaraba incapaz para vivir. Y esta mi triste existencia de no ser nada, de no hacer nada, de vivir en mi infinito

egoísmo de contar las pulsaciones de mi dolor. Y a la postre, como remate, tres palabras que lo definen todo, que lo hacen comprensible todo: un poeta decadente más, un poeta decadente hispanoamericano más. (*Una vida* 52)

Este es el modelo de vida que Arévalo escoge a posteriori, en la reconstrucción de su infancia hecha en 1914, condicionada obviamente por su encuentro con Barba Jacob. Como comenta Martin:

Esa curiosa afirmación de identidad insertada desde la nada, al final de *Una Vida*, se explica, desde luego, por el hecho de que el acto de narración se da no en el momento histórico narrado sino muchos años después, en 1914, *annus mirabilis* de Rafael Arévalo Martínez, año en que Arévalo, ya poeta, ya casado y con hijos, ya trabajador (reportero y editor), conoce a Ricardo Arenales [es decir, Barba Jacob], “el señor Aretal” y escribe “El hombre que parecía un caballo”. Ahora Arévalo puede confesar plenamente las debilidades y las humillaciones de ese niño porque él piensa que ya no es ese niño. Se equivoca en parte (naturalmente). (“Rafael Arévalo Martínez” 264)

Como se percibe en el final de *Una vida*, “decadente” es el código con el que Arévalo quiere (dar a) leerse, y, por eso mismo, el adjetivo clarificador “hispanoamericano”, no deja de ser, asimismo, significativo. Arévalo tratará de asentar culturalmente la decadencia, lo que para él es también un asunto de ubicación geográfica, y de características poblacionales. Sin embargo, al contrario del modelo de decadencia fascinante pero inconsciente, desterritorializada y amoral, encarnado por Barba Jacob; Arévalo aspira a una particularización que implica una codificación doble: la de un continuado disfrute del descubrimiento subjetivo (o su retórica) y la de una encarnación moral (de base “científica”) que *diagnostica* la decadencia social-nacional. Esta

empresa retórica es de por sí enfática, pues proclama insistentemente la inutilidad, la miopía, el nerviosismo y la neurosis del protagonista, narrador en primera persona en ambos textos. La tarea es exitosa porque, ya se ha visto, la debilidad e inutilidad de Arévalo—que él no se cansa de proclamar incluso “biográficamente”¹⁵⁵—es retomada a veces como motivo crítico.¹⁵⁶ Sin embargo, en el otro lado de esa táctica de la debilidad, subyace una estrategia de poder cultural inocultable. Uno de los personajes de Arévalo en *Manuel Aldano*, se convierte, por eso, en un autorreferencia bastante significativa. Dice de este personaje, uno de los tantos que Aldano admira: “Semejaba un pajarillo semiciego; un pajarillo al parecer inerme y al que vemos, sin embargo, atacar a picotazos a sus congéneres...” (70). En la taxonomía zoomórfica que singulariza la obra de Arévalo, él parece haber escogido el pájaro como su ser identificador,¹⁵⁷ y a su miopía (que aparece también en el “semiciego” pajarillo) como una de sus características definitorias. De la obra de Arévalo se desprende que resulta engañosa la perspectiva que confunde como debilidad una serie de apariencias y características físicas. La miopía, por ejemplo, es un atributo de los modernos y los naturalmente dirigentes. En uno de sus momentos de revelación, Aldano declara:

Ahora me era indiferente mi miopía; mejor dicho, me alegraba de ella. Sabía ya que era un seguro de larga duración para mi vista; me parecía una adaptación de los ojos a un medio de pequeños objetos: letra de molde o manuscrita, ruedecillas de reloj, estudios bacteriológicos... Adaptación necesaria en la moderna cultura, que daba al órgano de la vista capacidad para trabajar mucho tiempo sin cansarse, viendo minúsculas piezasillas. En resumen, la adaptación del órgano de la vista al

¹⁵⁵ Caso de la biografía firmada por Teresa Arévalo.

¹⁵⁶ Por ejemplo, véase la descripción de la novela que hace Seymour Menton (140-142)

¹⁵⁷ Cf. el comentario de Martín al cuento de Arévalo “El trovador colombiano” en donde el narrador, bajo efectos alcohólicos, revela su naturaleza de grulla, en un acto de exhibicionismo (“Rafael Arévalo Martínez ” 277-278).

medio de pequeños objetos en que viven los hombres civilizados. En efecto, mi vista de miope salía indemne de los cinematógrafos o de largas horas de lectura que fatigaban y rodeaban de un círculo rojizo los ojos normales. (128)

El cuerpo débil y decadente es, pues, en la retórica de Arévalo, una paradoja de la adaptación de los mejores a la cultura moderna (y específicamente de aquellos ubicados en el medio provinciano). Es el medio cultural el que condiciona que la estructura corporal se debilite con el contacto tropical y provinciano. La propaganda de la debilidad no responde, entonces, a un elemento simplemente biográfico, sino a una ideología elitista y racista, que, en un medio como el guatemalteco, resulta mucho más notoria. Esta ideología contrasta, efectivamente, con la caracterización que, por ejemplo, Taracena hace de Arévalo Martínez. Según este autor, Arévalo “fue esbozando una ruptura política con el proyecto liberal decimonónico, perpetuado en el poder por medio de la dictadura y el sistema concesionario hacia Estados Unidos” (235) Según Taracena, Arévalo se mantuvo al margen de los grupos literarios más cercanos al régimen de Estrada Cabrera, aunque Chocano haya prologado su poemario *Maya*.¹⁵⁸ Se trata de una posición un poco ambigua, pero Taracena insiste en que “Arévalo Martínez—junto a Fernández Hall—llevaba dentro de sí la tímida decisión de una ruptura con el siglo XIX y el contenido literario para abordar la realidad política del liberalismo” (238). Es necesario, pues, ubicar los textos autobiográficos iniciales de Arévalo, en ese contexto de rompimiento, ya que hay elementos que indican un indudable cuestionamiento cultural tanto del modernismo como de cierta concepción de lo nacional. Sin embargo, hay que indicar también la ambigüedad ideológica que signa tal rompimiento, al menos a la altura de la escritura de “El hombre que parecía un caballo” y *Manuel Aldano*.

¹⁵⁸ Para Arévalo, “maya” es una alusión hindú, y no una referencia a los indígenas o a la cultura maya, lo que se vuelve un índice sintomático de que su sentido nacional excluye estas culturas.

Paradójicamente, la insistencia autobiográfica de *Manuel Aldano: la lucha por la vida*, su enfático retrato de la torpeza y debilidad que se supone de Arévalo mismo, ha oscurecido los aspectos políticos, en sentido lato, de esta obra.¹⁵⁹ Se trata, al contrario de una postura abierta en contra del régimen de Estrada Cabrera de la recreación provinciana de la autonomía artística, implicando con esto toda una política cultural que, como ya se sospecha por las posiciones racistas del texto, parece volcada a una rearticulación conservadora de lo nacional. Como se verá, la misma trama autobiográfica de *Manuel Aldano*, toma como modelos para la subjetividad, otras “texturas” mucho más sutilmente expuestas. En primer lugar, la serie de personajes del ambiente comercial y público (siempre varones, muchas veces extranjeros, y, por regla general, muy atrayentes para Aldano). Como se ve, este espacio público se opone a la fuente doméstica de lo que Darío llamara “educación de mujer”, y que está representado para Aldano por la madre y la hermana de las que debe hacerse cargo.¹⁶⁰ En segundo lugar, el dinero, la circulación monetaria, la usura, que caracterizan al comercio y el capitalismo guatemalteco. Estas dos instancias conforman la fábula en que Aldano, a pesar de todo, cree. En efecto, *la lucha por la vida* es, por un lado, un subtítulo casi descriptivo y que desnudamente refiere al capitalismo y la necesidad de reproducir la fuerza de trabajo. Pero, por otro lado, también refiere a una conquista retórica: la de una analogía entre la cultura capitalista provinciana y el discurso novelístico autobiográfico. Imponer esa igualdad, en una alegoría literaria, podría caracterizar el objetivo discursivo de Arévalo.

¹⁵⁹ Por ejemplo, Menton cree que “la inclusión de estas ideas [políticas] en *Manuel Aldano* altera un poco el carácter autobiográfico del relato” (142). La tesis contraria parece más efectiva: hay una estrecha relación entre esas ideas políticas, que diagnostican la enfermedad de Guatemala, y el proyecto autobiográfico.

¹⁶⁰ Dice de sí, Aldano: “[t]ímido y pegado a las faldas de dos mujeres, como había vivido, no sólo carecía de toda iniciativa, sino que se me había enseñado a contar en todo con el padre, o, en su defecto, con el tío que lo representaba” (31-32).

Como narrativa novelística, *Manuel Aldano* consiste en la historia de un joven que busca trabajo por vez primera, y pasa por varias humillaciones en las casas de comercio en que labora, debido a lo especial (tímido, miope, etc.) de su carácter. Aunque esta narrativa parece insistentemente referencial, en realidad esconde un despliegue alegórico (e irónico) en que la historia de un pequeño empleado financiero es leída como historia del aprendizaje retórico de un intelectual joven. De esa manera, la textualidad cultural es analizada como entramado financiero en el que la retórica de sí (la esencia radical de toda literatura, según se desprende de la ideología de Arévalo) debe encontrar un lugar. Al contrario de Darío, que trató de asimilar lo novelístico a un despliegue propio de la crónica, Arévalo opta por una especificidad genérica más evidente. Podría decirse que *Manuel Aldano* muestra, a la vez, una preocupación más directa por la totalidad—de presentarse como texto que reúne la sociedad en sí—y una más libre interpenetración discursiva de (la representación de) lo real y la discursividad social nacional. En un sentido bajtiniano, Arévalo presenta una “novelización” del texto autobiográfico tanto por su apertura a otros discursos como por su presentación de la actualidad (la del comercio, más específicamente) en su apariencia maleable e inacabada.¹⁶¹ Por supuesto, la totalidad que Arévalo invoca en forma novelística presenta también una clausura ideológica evidente: la de la historia del propio yo (el decadente) que descubre (o desea) una estructuración elitista y racializada de la cultura nacional. Es desde este presupuesto que la novela se torna un texto crítico del comercio provinciano, su naturaleza de enclave internacional y el servilismo propagado en todo el cuerpo social. A la par del constante lamento por la “debilidad” corporal, se desarrolla, pues, una crítica social irónica que, al contrario de lo que pudiera pensarse, parece integrarse a la maquinaria de reproducción del capitalismo periférico.

¹⁶¹ Cf. *The Dialogical Imagination* 7

El modelo de *Manuel Aldano: la lucha por la vida* es, en cierto sentido, el de un *Bildungsroman*. Aldano, un joven recién salido de la secundaria, con la obligación de mantener a su madre y a su hermana ya que su padre ha muerto, y sometido a la dominante figura masculina de su tío—también llamado Manuel Aldano—decide emplearse en el comercio de la ciudad de Guatemala. Durante un período labora, sin pago, en la tienda “El Águila”, hasta que sus patrones descubren que pueden aprovecharse mejor de él, y despiden a su compañero de trabajo, para mantener a Aldano como empleado sin salario. En un primer arresto vital, Aldano renuncia a este empleo, y decide buscar por su cuenta, un empleo remunerado. Ya sin el amparo de su tío, Aldano logra, sin embargo, entrar en los negocios financieros de algunos judíos alemanes, y culmina su carrera consiguiendo un trabajo en el Banco Industrial. A pesar de su éxito, la carga de trabajo—opuesta, como es evidente, a la naturaleza decadente, europeísta y elitista de Aldano—lo obliga a renunciar a su puesto. Sin embargo, con esta incursión por el comercio guatemalteco, Aldano ha logrado, en suerte de epifanía, la comprensión cultural de Guatemala: un pueblo tropical en donde la mezcla racial arruina el traslado de la civilización según el modelo europeo. De esa manera, Aldano también representa a Guatemala, su debilidad es la de una elite “aria” desplazada por el abigarramiento comercial y racial.

Ciertamente, hay en el texto de Arévalo una crítica del liberalismo y la dictadura, pero no necesariamente por razones de una comprensión cultural más democrática. Al respecto, el poder dialógico de la novela es bastante significativo. La textualidad modélica potencial del texto novelístico y autobiográfico es, como ya se ha sugerido, el intercambio comercial mismo. Así que, a pesar del empaque exterior (retrato del inadaptado, condena de la comercialización), su preocupación fundamental es la posibilidad de “leer” el comercio como cultura, y, viceversa, asimilar la escritura de la vida a la fluidez de la circulación capitalista y monetaria. Lo dialógico

de *Manuel Aldano* posee, pues, dos interlocutores prestigiados, que luchan por dejar del lado el orbe doméstico en donde impera “la educación de mujer” y la mezcla racial: por un lado una elite comercial transnacional y, por otro lado, una debilitada y decadente elite letrada, personificada por Aldano. Ambos interlocutores poseen, además, un vínculo fundamental representado por la pureza de sangre. Es sintomático, por eso, que el desenlace de la novela señala, a pesar del engañoso fracaso laboral de Aldano, una importante conquista retórica: el diagnóstico de la decadencia nacional como un requisito para “explicar” (y hacer funcionar, en cierto sentido) el dominio capitalista y la división racial en Guatemala.

Como ya se ha visto, la miopía codifica en la novela el espíritu moderno y el lugar de dirigente natural de Aldano. En este sentido es sugerente la primera salida del protagonista al espacio comercial citadino, en busca de la tienda “El Águila”. La perturbación visual de Aldano le impide reconocer el cartel de la tienda, perdido entre otros más. De esa manera, se evidencia cómo Aldano no ha podido reconocer todavía la importancia del comercio como eje cultural del orbe provinciano ni ha establecido su propia miopía como herencia elitista. Los nombres de las tiendas, usados connotativamente, diseñan un mapa irónico del comercio y el éxito como valores sociales: El León Dorado, La Camelia, La Fama (11). Otros títulos serán más evidentemente alegóricos: El Antropófago, encierra, como se verá más adelante, un juego ambiguo e irónico con el comercio y la cultura indígena. Además, el comercio parece por momentos un núcleo transnacional: “A la puerta de los almacenes, los patrones desdoblaban enormes periódicos, grandes como sábanas y de diminutos caracteres. Un curioso que acertara a pasar, no hubiera leído en ninguno de ellos un vocablo español. Eran “The World”, “The Dayle Picayune” (sic), “The Times”” (12) La constantemente referida “febril actividad” (14) comercial, es contrapuesta a lo que Aldano llama “mi tendencia a lo absoluto” (17) o su “quijotismo” (21). No obstante la

ironía con el efecto cultural del comercio en la ciudad de Guatemala, Aldano está dispuesto a aprender los mecanismos de la venta en “El Águila”, que resulta ser una tienda menor y abarrotada. Hay una índole paradójica en esta disposición, que hace de Aldano el decadente ostentadamente utilitario, o, en otro sentido, el decadente ubicado en el intercambio ideológico con el comercio y los comerciantes, y cuya paga es la adquisición retórica. Es evidente para Aldano que la mecánica del comercio implica servilismo, y de ahí deriva una crítica casi directa a la sociedad y la dictadura: “Y en mí, latente, se desarrollaba una pobre alma de hortera, una baja alma servil y obsequiosa, porque... ¡había que desarmar al Jefe! Mi espíritu adolescente empezaba a sentir, ante aquella autoridad imperiosa, esa necesidad de halagar, que hace las tiranías.” (27-28). Sin embargo, hay que recordar que la permanencia de Aldano en “El Águila” es transitoria, y, aún más decisivo, no percibe paga por este aprendizaje. Constantemente, se remarca, además, la bajeza de los comerciantes, en contraste con las dotes poéticas de Aldano. En este contexto, surge su poder retórico, todavía no debidamente proyectado a la totalidad social:

La fuerza nerviosa acumulada en aquellas largas horas de inerte espera [en “El Águila”], tenía de pronto, en mí, raras explosiones. Mis pensamientos, como águilas caudales, volaban cada vez más alto: se acercaban a Dios. Una inmensa dulzura se apoderaba de mi alma. Lo comprendía todo, lo perdonaba todo; amaba mi miopía y mi incapacidad. Veía iluminarse la tienda con una luz celeste. Acallando los ruidos insignificantes del pasar de vehículos y el transitar de hombres en la calle, oía el ruido de los mundos al pasar en el éter... E imprevistos, reales, caudalosos, armónicos, eternos, oía en mi alma sonar los versos. (27-28)

La irrupción de los versos en la tienda, provoca constantes burlas del jefe y compañeros de Aldano. Resulta decisiva, por eso, la inadecuación al contexto del comercio del paradigma poético modernista que modela la inspiración de Aldano en este momento. El distanciamiento irónico frente al modernismo está relacionado, sin duda, con la poética postmodernista tal como la describe Onís. Se trata de la ubicación de la poética frente a un contexto mucho más prosaico. Pero la crítica de Arévalo, es todavía más profunda, pues incluye los gestos serviles de los modernistas (y posiblemente piensa en la “corte” modernista de Estrada Cabrera). De ahí el tono irónico en la narración sobre los primeros versos dados a conocer por Aldano:

escribí una extensa composición en que, con desbordante lirismo, describía una corrida, haciendo muchos juegos con las palabras “vida” y “muerte”. Por primera vez usé de los consonantes, y al concluirla me pareció muy sonora, muy conmovedora y muy bella. Al día siguiente, copiada con mi mejor letra la enseñé a mi principal con esta dedicatoria, que no hablaba muy alto de la libertad de mi espíritu ni de mi sentimiento de dignidad personal: *Al Morenito de Valencia, y al inteligente aficionado don Franciso Gall*; dedicatoria muy parecida, en lo que se refiere a la sinceridad, a aquellas que más tarde logré conocer en alguna redacción de periódico, y que pedían en esta forma: Al Director de “El Mundo”, gran talento y gran corazón... ¿Por qué el poeta, ese pobre bicho débil, tendrá necesidad de solicitar auxilio así?... ¡Oh pecado de mis primeros versos que tuvieron lector! Nunca lo hubiera cometido. Desde entonces las burlas crecieron en una proporción abrumadora. Con la misma soltura que antes empleaba don Francisco para gritarme: “Vaya Ud. a. (aquí unas ignominiosas palabras), hoy vociferaba, cuando yo cometía una torpeza: “Vaya Ud. a hacer versos”... (35)

Aldano es todavía el poeta cortesano bajo un paradigma que aunque bastante próximo y tentador, comienza a resultarle incómodo. La solución a su dilema de servidumbre no será simplemente la declaración ética, sino, más bien, la adecuación retórica a la lógica del mercado, siguiendo el camino contrario del modernismo preciosista. En vez del encumbramiento retórico, siguiendo sus “águilas caudales”, la conciliación con una operatividad cultural que comienza a comprender en la tienda El Águila. No se trata del planteo de cómo comercializar la producción literaria, pensamiento inadecuado en el medio literario en que Arévalo se desempeña, sino, más bien, cómo lograr una analogía más íntima entre mercado y retórica. Mucho después, en otro de sus empleos, Aldano comprenderá la necesidad de *traducirse* constantemente para salvar la distancia entre su natural encumbramiento estético libresco y el lenguaje prosaico del comercio. Ante la petición de su compañero de trabajo, el indígena Francisco, de que “hable aseado”, Aldano inicia una nueva actitud retórica: “Desde entonces, la más de las veces tuve el trabajo de traducirme. Por el tiránico hábito de diez años de continua lectura, pensaba “en pedante”, y había que hacer una versión del pensamiento al lenguaje familiar, trabajo acaso molesto, pero que me fue profusamente remunerado” (58). Como ya se ha dicho, esta remuneración no es laboral (al fin de cuentas, Aldano pierde siempre sus empleos financieros) sino discursiva.

El “prosaísmo” (cuya esencia es una traducción) parece reconectar la poética con la vida cotidiana. Habría que acreditar a Arévalo por prever la necesidad de que lo coloquial tuviese una función “nacional”, tal y como luego comenzaría a funcionar en las vanguardias.¹⁶² Sin embargo, en Arévalo, este desplazamiento implica una paralela estetización del comercio y los comerciantes. Durante su breve carrera como empleado financiero, Aldano comprende las similitudes entre los negociantes y los escritores:

¹⁶² Cf. abajo el capítulo 5.0, asimismo la discusión sobre el testimonio, en especial 7.2.

El Money Exchange a que me trasladé, era una red mucho más modesta que la que existía en la importante arteria de la ciudad. Al comercio del dinero juntaba el del tabaco en todas sus formas,—muy frecuente entre judíos. El tabaco y el oro hacen migas... El estimulante cerebral es buscado con igual codicia por el hombre de negocios y por el hombre de letras, —ambos ansiosos de dominio, ambos llenos de voluntad, ambos personalidades fuertes, anhelantes del reino de la tierra. El hombre de negocios que quiere oro, y el hombre de letras, que quiere prestigio, tienen la misma sed de ser más que los hermanos (66).

Arévalo, lector temprano de Nietzsche,¹⁶³ integra una idea de voluntad que parece paradójica. Ese “hombre de letras” de fuerte personalidad no puede ser otro que el propio autor del texto que leemos, quien es, por lo menos, el más “próximo” a la lectura. Pero en el texto éste es excusado constantemente por su debilidad. Se repite aquí la paradoja de la miopía, que, a pesar de ser un defecto y una debilidad aparente, y denotado así por el propio texto, esconde la clave favorita de los adelantados: educación y herencia.¹⁶⁴ De la misma forma, la debilidad de Aldano es en realidad fuerza y voluntad de poder. Sin embargo, el mecanismo de apropiación de los poderes de Aldano no ha sido todavía desarrollado. Esta apropiación tiene por lo menos dos niveles: el de la miopía y la correspondiente operación de mimetismo, y el de la absorción del poder (y “domesticación”) de ciertos seres especiales (con Barba Jacob como paradigma permanente en el trasfondo). En la tienda de su jefe judío-alemán Juan Feel, Aldano comprende que apropiarse de la miopía implica incurrir en la discreción y el mimetismo. Su jefe le recomienda comprarse unos lentes, y el comentario de Aldano es el siguiente:

¹⁶³ Sobre la presencia de Nietzsche en Arévalo, ver Liano, *Rafael Arévalo Martínez: Fuentes europeas* (10 y ss.)

¹⁶⁴ Cf. *Manuel Aldano* 49

¡Entendí al fin! Un subordinado debe, no sólo ser útil, sino discreto; aprender el arte de servir en el momento oportuno, y después disimular su presencia. Poner el color de su vestido a tono con el mobiliario de la sala, y confundirse con éste, en un rincón, como un mueble más... ¿No se defienden así todos los bichos débiles? Se esconden a la vista de los pájaros, las mariposas, de alas verdes como las hojas, los gusanos, del color de los troncos... (52-53)

La retórica de la debilidad es, en cierto sentido, cautela y adaptación. Escuchando su voz interior, que lo convierte en “un clarividente”, Aldano se compara con personajes famosos como Sócrates, Julio César, Rousseau, Napoleón o Bolívar (56). En estas circunstancias, decide equivocadamente la empresa, irónicamente épica, de “conquistar” una vista normal:

Conquistarme una vista normal ¿por qué no? A fuerza de voluntad... Y empecé a cuidarla y a educarla. Todos los días en la oficina me proponía una mira más lejana y procuraba percibirla con toda nitidez. El ejercicio hace el órgano, me susurraba. No duró mucho el épico intento: bien pronto me reconcilié con mi miopía la llegada de Francisco, el indiezuelo esperado. (56)

Esta reconciliación consiste en una paralela aceptación de que su miopía es una operatividad hereditaria de la civilización y de la necesidad de traducirse constantemente al lenguaje cotidiano. Francisco, a quien Aldano llama “un inmejorable camarada”, es también miope, pero su miopía es adquirida. Esta sutil diferenciación es sintomática en la textualidad de Arévalo. En realidad, son los oficios modernos los que han vuelto miope al indígena. Como lo explica él mismo: “Fui primero impresor, y después estuve empleado en una relojería. En ambos oficios tuve que trabajar con piezas pequeñas, sobre todo en el de relojería, en que las había microscópicas, y en ambos trabajé de noche.” (57). Otra diferencia con Aldano, es que Francisco

tiene una aptitud casi natural para los trabajos físicos: “Para las empresas materiales, cuando era preciso trasladar un mueble, recibir quinientos quintales de café en comisión, y aun cargar una mula, el esmirriado indiezuelo era insuperable... Y era tan corto de vista y tan enclenque como yo. ¿Qué educación, qué género de vida lo habían hecho apto?” (59) Aldano proclama su amistad con Francisco, lo llama “buen sujeto”, lo describe como su confidente y compara su compañía a la saludable “proximidad de un río” (59). Pero, a la vez, elabora una diferenciación entre ambos basada en la herencia y la raza. Precisamente, la disposición natural de Francisco para el trabajo hace que Aldano pierda este empleo también (60).

4.3 AUTORRETRATO Y CIVILIZACIÓN

Evidentemente, por razones raciales Francisco tiene un papel limitado para la plenitud subjetiva y retórica de Aldano. Hay, en efecto, otra serie de hombres que cumplen de una manera más directa con la mixtura del negociante y el artista que fundamenta el modelo retórico de Aldano. En Arévalo, hablar de estetización del comerciante es revivir el encuentro con “el hombre que parecía caballo”. En realidad, Arévalo ha aprendido a multiplicar y reproducir textualmente el entrecruce con Barba Jacob, y a usufructuarlo. El encuentro de Aldano y Wolf, un comerciante judío alemán que lo apoya en su búsqueda de trabajo, es particularmente sintomático, a este respecto. Se puede percibir aquí la misma fascinación homoerótica que provocara el señor Aretal:

Desde la primera vez que estuve en presencia del elegante personaje, me sentí atraído por él. Era un amable vividor. Pertenece a esa simpática especie de seres que parecen tener en su personalidad un fragmento de la de Alcibíades, Petronio,

Lúculo; todos esos atrayentes maestros que vivieron el arte pagano, que los poetas sólo versifican. Un extraño tipo de comerciante. Todos los días se hacía dar un servicio completo en la mejor peluquería. Su traje era irreprochable. Su último socio había disuelto la sociedad *Wolf y López*, acusando a su copartícipe de cuidar más de su persona que del negocio. Wolf estableció entonces, por cuenta propia, *El Antropófago*. (44-45)¹⁶⁵

La lección que se puede extraer de esta otra fascinación, es la necesidad de una mezcla ideal entre el decadente y el comerciante, cimentada en la homosocialidad y el homoerotismo. La discursividad de esta mezcla es el comercio irreprochable, estetizado, incluso no fijado en exceso en la ganancia fácil. En Wolf parecen entrecruzarse, ciertamente, la producción estética y la comodidad de la elite agro-exportadora:

[A Wolf] no le gustaban los negocillos; de vez en cuando hacía un solo buen negocio...; un negocio madurado durante un año, concebido por él y utilizado por un colaborador a quien acudía, y que se llevaba el ochenta por ciento de las ganancias, pero también el ciento por ciento de las molestias. En dos palabras: vendía una idea explotable. Esas ideas explotables necesitan, para llevarse a la práctica, muchos trabajos indignos de un hombre como él (45).

Vender una idea explotable puede considerarse un modelo literario que gravita sobre el propio texto novelístico/ autobiográfico, y que refiere al aspecto publicitario de la literatura. Pero, quizá más radicalmente, refiere al impedimento “hereditario” de Aldano para el trabajo físico (piénsense en los “quinientos quintales de café” que Francisco puede cargar también por razones de herencia). En este sentido, el de Wolf es también el modelo de la exportación de

¹⁶⁵ Se notará que el lobo (*wolf*) sustituye aquí la identificación zoomórfica del caballo (“El hombre que parecía un caballo”) y del perro (“El trovador colombiano”) con que se tipifica a Aretal-Barba Jacob en los cuentos.

productos agrícolas vista desde la ideología oligárquica: “ideas” (abstracciones de materias primas) exportables por una elite que reniega de los “trabajos indignos”. Como en otros momentos, el encuentro con Wolf depara una conquista retórica de Aldano:

Y era tan amable su voz, tan alegre, contrastaba de tal modo con la de los dueños de “*El Águila*” y *El Sol...*, que al ser escuchado al fin hablé largo y tendido. Supe interesarlo. Entonces me di cuenta de que tenía las armas de los débiles; esas armas que la naturaleza pone en manos de sus hijos mal dotados. Entonces comprendí que mi palabra tenía el don de conmovir y de persuadir, cuando hablaba en un medio amigo, ante almas claras (46).

Más adelante, Aldano descubrirá que ese su don retórico, puede implicar la posesión del otro, tal como sucede en otra de sus entrevistas de trabajo: “Y por si mi causa no estuviera ya ganada, acabó de predisponer en mi favor mi palabra fácil y persuasiva. Cuando hablé con el Gerente, afirmé mi percepción de que el discurso era mi mejor arma. Y desde entonces, jamás ha errado. Cuando se me deja solo con un individuo, siempre he logrado hacerlo mío” (84). En otro momento, Aldano se refiere a su “extraña capacidad de persuasión” que le permite despertar en los demás las “más nobles cualidades” (93). Como ya se ha dicho, el encuentro paradigmático con Barba Jacob, según el modelo modernista de diagnosticar y apropiarse del raro, implica un nuevo planteo cultural programático. *Manuel Aldano* muestra lo que podría considerarse el aspecto “económico” de tal proyecto. En este sentido, la estructura de la novela es también la de un recorrido por diversos tipos de hombres relacionados con el comercio, y caracterizados agudamente.¹⁶⁶ Esto parece ser un requisito de la búsqueda homosocial (y homoerótica) de Aldano que se entrecruza con la ansiedad por ofrecer una panorámica del comercio que conduzca

¹⁶⁶ Aquí puede incluso pensarse en un desfile de figuras erotizadas, relacionadas con la circulación capitalista, que exige una renovación constante y la fluidez del movimiento. Cf. el análisis de Rama referido a Darío, Epílogo, especialmente 623-629.

al diagnóstico social-nacional. Esta búsqueda actúa dialécticamente en relación con el autorretrato, en donde aparece negada la sensualidad:

Yo tenía toda la apariencia de un buen muchacho; un bicho débil, un animalillo asustado y bueno. Mi gran nariz, mis enormes orejas, tenaces, aferradas a la vida, enérgicas, eran desmentidas por la línea suavísima y espiritualizada de una barbilla tenue. Mi boca pequeña negaba la sensualidad. Entre las gafas límpidas de reflejos dorados, que miraban tan francamente, había hecho su nido la tristeza. Mi sola presencia inspiraba en las almas buenas el deseo de protección. Y cuando mis ojos se posaban, fijos, se sentía que yo era un hombre sincero y honrado. Con un aspecto así se defienden todos los seres inermes de la naturaleza. (84)

Como se vio en el caso de *El oro de Mallorca*, lo autobiográfico es el discurso que enmarca el silencio del autorretrato. El de Aldano-Arévalo,¹⁶⁷ aparece rodeado de “almas buenas” buscadas con constancia. Ya se vio que la atracción modélica que ejerce Wolf en el ánimo de Aldano. Sin embargo, será la aparición de Santiago Navinés Gall¹⁶⁸ la que determina de mejor manera las características culturales de ese interlocutor que da validez al autorretrato. Navinés Gall, de origen catalán, cumple con el requisito de integración del artista de vanguardia (iniciador de escuela y asustador de burgueses) y el negociante (pues ha llegado a Guatemala a dirigir los negocios de su tío, el poco artístico dueño de “El Águila”). Aldano se siente impresionado por la rareza de Navinés, y advierte una homogeneidad espiritual con él (68). El modelo del encuentro con Barba Jacob reaparece aquí, pero son enfatizadas las características raciales:

¹⁶⁷ Por supuesto, la descripción de Aldano corresponde a la iconografía de Arévalo.

¹⁶⁸ Ver el cap. XVII de la novela, pag. 68 y ss.

Cuando entablamos ferviente plática, y mis ojos miopes lo tuvieron en su estrecho campo de visión, se acentuó el atractivo insólito que provocaba en mí. Todo en él acusaba al civilizado, al europeo hijo de una vieja cultura, que ni los pueblos jóvenes más adelantados—Estados Unidos, La Argentina,—podrán nunca improvisar. (69)

Aldano se refiere también a su “rostro ultracivilizado” (ibid), o a su “estirpe de civilizado: abuelos fenicios o egipcios, de la clase de los sacerdotes, guardadores de una cultura superior que se ocultaba a las masas” (70). Por su temporal ubicación en Guatemala, Navinés: “Sufrió una enorme decepción al llegar a una ciudad de cien mil almas, en la cual los habitantes no usaban taparrabo. Según confesión propia, se había imaginado estas tierras como regiones bárbaras: las habitaban indios con su carcaj a la espalda y en él muchas flechas envenenadas.” (73-74)

Si no pudo encontrar ese sueño colonial, Navinés en cambio encontró una elite dirigente y culta, aunque provinciana, representada por Aldano. Véanse, si no, las recomendaciones que aquel hace en torno a la relación de la “extraña idiosincrasia” de Aldano y el trabajo:

El individuo enfermo de un mal crónico, que sólo le permite trabajar dos horas diarias, o poseído por una extraña idiosincrasia, que da el mismo resultado, debe pedirle a la vida tal clase de trabajo, que en este corto tiempo le permita satisfacer sus necesidades... Debe pedirlo con fe, con sencillez, con dignidad. Debe pedirlo como una cosa justa que no se le puede negar (77).

Por otra parte, también le dice más directamente a Aldano: “Ud. es un cerebro, una voluntad dirigente” (78). La autoridad racial civilizada sella de esa forma el deseo que Arévalo ha desplegado sistemáticamente en torno a su autorretrato.

4.4 DIAGNÓSTICOS

La imagen del indio salvaje con el carcaj a la espalda parecía interesarle a Arévalo como una ironía—en una suerte de iconografía colonial desplazada—del lugar intersticial en que se convierte la provincia bajo la norma del capitalismo. En efecto, esa misma imagen adorna la tienda El Antropófago: “Un salvaje feroz con los indispensables taparrabo, diadema de plumas y carcaj, la bronceada piel del pecho desnuda...” (44) Según la explicación que Wolf da a Aldano: “Un título como el de mi tienda se recuerda con facilidad: ha herido la imaginación.” (ibid), y esto gracias a la efectividad de las imágenes. Navinés demuestra, por su parte, la intimidad de esa imagen y el diseño imperial. Evidentemente, Arévalo incluye aquí el tema de las culturas indígenas, que obsesionaba, como siempre, a las elites guatemaltecas. La particularidad es la posible asociación del capitalismo financiero provinciano y el atavismo racial. En este sentido, su actitud quedaría enmarcada en la descripción de Taracena:

Independientemente que el contraste entre la cultura latina y la sajona fuese un tema favorito del modernismo, la actitud ambigua asumida por la *intelligentsia* guatemalteca ante el proyecto cultural y político del liberalismo oligárquico se expresaba en esa doble enajenación: frente a la cultura interna, adquiriendo la forma de un discurso antiindígena, y frente a la cultura externa, en un sentimiento de inferioridad ante el mundo del progreso. La influencia económica y política de Estados Unidos no había dejado de crecer durante el régimen de Estrada Cabrera y el esfuerzo por construir una identidad nacional parecía ir esfumándose cada día más (242).

Aparentemente, el discurso antiindígena incluido en *Manuel Aldano*, implica que un sustrato atávico, indígena, interviene en el desarrollo del capitalismo guatemalteco. De su tienda,

dice Wolf: “Lo más común es que la llamen “la tienda del salvaje”. No importa. Es *un salvaje* que hace negocio.” (44, subrayado en el original). El último de los empleos de Manuel Aldano es el Banco Industrial, y es el momento en que el diagnóstico sobre la posibilidad de la construcción de una economía nacional se hace más evidente. Como comenta un cliente sobre el nombre “industrial” del Banco: “¡qué simpático nombre! Pero si esto no es más que un montepío en grande...” (95). Y, más directamente, criticando el fracaso fundamental del proyecto liberal:

Teníamos tal sueño de grandeza entonces, a raíz de nuestra Exposición Centroamericana, que el que nos hubiese afirmado que no iban a surgir, como por encanto, fábricas de papel, de vidrio, de todo producto humano, hubiera sido ahorcado. ¡Ay! Lo malo fue que este Banco, como los otros, en lugar de favorecer a los industriales, a los pequeños industriales sobre todo, esos nuestros hábiles obreros que podían garantizar los préstamos de tantos modos, bien pronto no hizo sino lo que los otros: dar dinero a interés con la garantía de buenas hipotecas (95-96).

Este énfasis en el carácter exclusivamente financiero, y basado en la usura del capitalismo y el comercio guatemalteco, implica que El Antropófago es una metáfora (y una iconografía) de significado mucho más vasto. A la altura de su trabajo en este banco, Aldano es capaz de dominar el trabajo financiero, o mejor dicho, es el momento en que logra integrar de manera más exitosa una doble codificación de su personalidad: su necesario vínculo con el capitalismo provinciano y su auto-concepción como sujeto, aunque sea hecho a través del sufrimiento. De esa manera pueden interpretarse la siguiente explicación:

A los quince días ya sumaba con una facilidad admirable; sumaba mecánicamente, pensando en mil cosas diversas, con mi verdadero yo ausente, en

el mismo empleo de la subconciencia que permite a los oradores que se han dirigido muchas veces al público hilvanar frases con sentido común y con sintaxis, mientras su atención es ocupada por otros objetos de raciocinio (106).

La comparación del cajero o contador con el orador deja clara la tentación de Aldano de confundir retórica y finanzas. Pero su agotadora bifurcación interna, se agravará con un ascenso que se le ofrece dentro del mismo banco, y lo hará renunciar a su trabajo, y, un poco antes, buscar el consejo del médico. El choque entre los signos que hablan del yo (la retórica de sí que Arévalo toma como eje de su literatura) y los signos monetarios, se torna intolerable, y, por ende, necesita de una retórica autorizada para sanar la escisión interna. El doctor Esquerdo, con quien Aldano sostiene, más que una consulta, una larga conversación filosófica, resulta ser una versión provinciana de Nordau. En efecto, esta conversación podría considerarse tributaria de la actitud de Darío ante Nordau: presenta un conflicto entre el diagnóstico y el valor autónomo del arte, pero también demuestra una velada fascinación (y un uso retórico) del mismo diagnóstico. Esquerdo-Nordau revela a Aldano la esencia de su propio proyecto literario: “por muchos libros que escriba un hombre de letras a la postre no hace sino retratarse él mismo, por objetiva que quiera hacer su obra, pues todo trabajo literario, en su esencia, es forzosamente autobiográfico” (114).

Esta idea es, por supuesto, uno de tantos indicios, articulados por el propio texto, de que *Manuel Aldano* quiere ser leído de forma autobiográfica. Pero, menos que una adelantada teoría autobiográfica, debe considerarse este gesto una orden de lectura. Esquerdo- Nordau (una de las máscaras del autor) pareciera querer someter el universo textual de la novela al orden autobiográfico de Arévalo. Esto incluye, por supuesto, la fe en el diagnóstico. Como explica Esquerdo, por educación y herencia, Aldano pertenece a los seres que Nordau clasifica como

místicos, caracterizados por la sanidad moral, a pesar de su tendencia crepuscular (114). La irrupción retórica de esa sanidad, se percibe bien en uno de los posteriores razonamientos de Aldano: “No necesitamos políticos sino higienistas.” (143). Toda la última parte de la novela, incluido el poema final, lleva a la demostración cómo la lógica del “salvaje que comercia” (en referencia a la presencia racial indígena) domina en el capitalismo guatemalteco. Se trata de un correlato del diagnóstico de Esquerdo-Nordau sobre Aldano: éste, débil corporalmente, crepuscular ideológicamente, pero sano moralmente, resulta ser el héroe de su medio. En ocasión de la publicación de la novela, Arévalo reconfirmaba—por medio de un “Prólogo”—esta idea. Junto a la labor sanadora del texto mismo (“Que los seres débiles vean caminar a un ser débil delante de ellos y aprendan a confiar, a resignarse y a esperar.” 7), se impone la certeza de que: “Aldano fue el poeta de la nación en que le tocó nacer.” (8). A partir de su convalecencia, luego que ha dejado su trabajo en el banco, irrumpirá con fuerza en Aldano el diagnóstico sobre Guatemala. Tras de esta enunciación subyace la idea de que sólo la pureza racial, representada por él mismo, conecta con la universalidad. La literatura podría tener como modelo la circulación comercial “amoral”, transnacional, y vanguardista (representada en los judíos-alemanes, y, sobre todo, en Navinés), pero el medio ejerce una condena a la debilidad y la decadencia.

El diagnóstico de Aldano podría resumirse en las siguientes ideas: 1. Hay un predominio de la indolencia natural de los guatemaltecos; Guatemala aparece “amodorrada en su perpetua primavera” (136). 2. La raza sajona (con lo que Arévalo alude a los Estados Unidos) ha subyugado a la raza indo-latina. Esto parece ser una derivación arielista de la contraposición entre idealidad y utilitarismo, condicionada también por la realidad histórica centroamericana. 3. El ambiente tropical guatemalteco hace que las razas europeas degeneren a partir de la segunda generación. (138). 4. La raza del porvenir (la raza latina) está dormida, es una “reserva ubérrima

para un lejano porvenir” (140). 5. La enfermedad endémica (el paludismo) corresponde analógicamente a la enfermedad social y moral (la tiranía) (140) 6. Existen en Guatemala “malos caracteres étnicos” Un millón de indios pesan al país y lo arrastran al abismo (142). 7. La “altura étnica” está formada por “pequeños núcleos de población blanca” ubicados en las mesetas centrales. Como demuestra el caso de Aldano, estos grupos están enfermos, y son esencialmente coloniales: “En el trópico la raza blanca tenía que existir en las mismas condiciones que un colono europeo en el Congo: defendiendo a fuerza de aislamiento de energía la propiedad..., la vida y la honra.” (145). Es por eso que Aldano sueña con “un higienista celeste que [sanara] nuestras llagas.” (ibid). La novela incluye en esta parte final, el poema “Oíd lo que el trópico encierra”, que simplemente sintetiza las ideas hasta aquí enumeradas, y que puede resumirse a su vez en estos dos versos: “Perecen los arios. / Medran los mestizos.” (146). Quizá es demasiado evidente que la ideología exhibida aquí por Aldano (y por Arévalo) está cimentada en una abigarrada mezcla de fuentes, reproducidas por una conciencia colonial de la elite letrada. Quizá es igual de notable el empaque retórico *postmodernista* (prosaísmo, abandono del preciosismo, consecuencia crítica y política) con que se hace tal enunciación. El abigarramiento (y el despeje de las fuentes) es menos importante en este caso, que la característica continuidad que demostró tener esta ideología en los círculos del poder guatemalteco hasta fechas recientes.¹⁶⁹ Las generaciones literarias posteriores a Arévalo, romperían con este esquema ideológico. En el trasfondo de tal cambio operaría una articulación *nacional* de la cultura que los modernistas no pudieron prever, y que, obviamente, alteró, a su vez, las características del discurso autobiográfico.

¹⁶⁹ Casaús Arzú establece una continuidad entre el discurso hegemónico racializado de la generación del 20, y el imaginario racista hegemónico que ha pervivido en Guatemala durante el siglo XX. (“La generación del 20”, especialmente 288-290).

4.5 CONCLUSIONES: NOVELA Y AUTOBIOGRAFÍA

En su defensa del “sentimiento de lo bello” como “camino paralelo” del bien, Rodó llegó a decir en el *Ariel*:

La originalidad de la obra de Jesús no está, efectivamente, en la acepción literal de su doctrina—puesto que ella puede reconstituirse toda entera sin salir de la moral de la Sinagoga, buscándola desde el Deuteronomio hasta el Talmud—, sino en haber hecho sensible, con su prédica, la poesía del precepto, es decir, su belleza íntima. (39)

Esta separación entre lo literal y lo sensible, que recuerda una articulación barroca, parece muy acorde con la política de escritura y lectura autobiográfica tanto de Rubén Darío (específicamente en *El oro de Mallorca*) como de Rafael Arévalo Martínez. En efecto, si la “belleza íntima” es un don articulado por la forma, la enunciación de sí implica un constante distanciamiento de lo “literal”. A eso parece responder el deseo de estos autobiógrafos de novelizar y alegorizar, tomando como motivos iniciales sus propias vidas. Dar cuenta de sí entraña recorrer accidentalmente—es decir, en relación con otros discursos—el autorretrato como núcleo casi silencioso en donde subyace la “belleza íntima”.

Por supuesto, en Rodó, la defensa de la forma es también una enunciación política. Contrapuesto a la indiferencia de la multitud, el “sentimiento de lo bello... [es] atributo de una minoría que lo custodia, dentro de cada sociedad humana” (35) En el contexto hispanoamericano de esta verdad se podrían esperar resultados decisivos:

La multitud será un instrumento de barbarie o civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral. Hay una verdad profunda en el fondo de la paradoja de Emerson que exige que cada país del globo sea juzgado según la

minoría y no según la mayoría de sus habitantes. La civilización de un pueblo adquiere su carácter, no de las manifestaciones de su prosperidad, o de su grandeza material, sino de las superiores maneras de pensar y de sentir que dentro de ellas son posibles... (53)

El tropo de Rodó implica, pues, una diferenciación social y cultural evidente: lo “literal” (también, la multitud), debe ser guiado por el “precepto de lo bello” (la elite). Los textos de Darío y Arévalo podrían considerarse despliegues (si bien, problemáticos) de tales criterios. No se trata en sus novelas autobiográficas simplemente de “narrar la vida”, o de ser “literales”, sino de hacer un uso estratégico del poder cultural: vigilar el nombre, hacer del silencio una táctica productiva, saber qué evocaciones deben rodear el autorretrato, abrir el texto a otros discursos. Es fundamental, también, cómo estos autobiógrafos se (auto)conceden una estatura moral apta para los diagnósticos: el ensueño moderno —a veces, pesadilla—es atemperado por el positivismo, de ahí la fijación en los cuerpos y sus mecanismos, el argumento de la herencia, la educación y el ambiente, la fatalidad racista y el temor provinciano. Dar a leer una versión novelada de sí supone imponer de manera autoritativa una imagen deseada, y un poder retórico singular, a pesar de la propagandizada decadencia corporal.

La novelización se convierte en una estrategia autobiográfica fundamental en estos dos autores porque permite el desdoblamiento de lo “literal” (la vida vivida) y el sentimiento de lo bello (la vida soñada). En este sentido, es importante señalar también que Darío y Arévalo Martínez, como autobiógrafos, parecen “flotar” sobre sus contextos nacionales y, por lo tanto, sobre “sí mismos”. La imposición elitista de “lo sensible” implica la alegoría, y ésta, al volver críptico el yo, lo aleja de una interpretación “realista”. Es fundamental señalar que en estos casos no funciona una interpretación nacional pedagógica de la subjetividad (como el caso de los

textos autobiográficos de, por ejemplo, Sarmiento).¹⁷⁰ Darío y Arévalo demuestran no pocos disgustos con lo nacional, como se evidencia en sus temores y rechazos, y, ante todo, por su colocación cultural “exterior” con respecto al contexto nacional. Aldano se vuelve representante de la nación de manera positivista, como síntoma, pero no necesariamente se siente miembro de una “comunidad imaginada”. Benjamín Itaspes, por su parte, sufre el conflicto de querer clausurar la fantasmagoría provinciana nacional. La posibilidad de autonomía artística es, para estos escritores, meramente errante y transnacional. Paradójicamente, pues, estos textos autobiográficos novelados parecieran articular una especie de autonomía desterritorializada, e, incluso, degradada. Por un lado, lo nacional no es todavía un término de referencia frente al que articular la autonomía artística. Por otro lado, al encarnar en forma nacional (o “provinciana”) el discurso autobiográfico tiene que confrontar la decadencia nacional y los fantasmas de la colonialidad.

Por supuesto, en una lectura *nacionalista* del canon literario, Darío y Arévalo aparecen encarnando valores propios de lo nacional, como si lo nacional fuera una esencia inamovible y coherente. Sin embargo, como se ha visto, la lectura autobiográfica contradice esta asimilación, demostrando una problemática particular y paradigmática, que podría resumirse en la dispersión identitaria demostrada en los textos autobiográficos. En general, es preciso separar la visión de lo nacional tal como es articulada por estos textos autobiográficos, de la ulterior consagración nacionalista de estos autores, cumplida a partir del triunfo de las generaciones vanguardistas. En este sentido, ha sido necesario replantear en este capítulo y en el anterior la intimidad de estos

¹⁷⁰ Cf. el análisis de Molloy (*Acto de presencia* 193-211) de los *Recuerdos de provincia* de Sarmiento como “un documento público, un texto dotado de significación histórica y moral, un ejemplo para la posteridad y un testimonio nacional.” (195). No es solamente, que el modernismo, en contraste con Sarmiento, introduce autonomía y diferenciación, tal como aparece en el argumento de Ramos (Cf., por ejemplo, 93), sino que las ausencias nacionales, o la excentricidad con que se articula la modernidad literaria en Centroamérica, no ha garantizado hasta ese momento la posibilidad de armonizar historia del yo, moralidad y nación.

autobiógrafos con el contexto modernista, concretamente en el momento en que se replantea el problema de la provincia y el prosaísmo. Lo autobiográfico significa también aquí el intento de asentar la retórica de la subjetividad moderna en el contexto provinciano. Este contexto ideológico sirve como fuente retórica de identificación de los autobiógrafos. El proyecto autobiográfico significa para ellos reconocer tanto su propia decadencia—traduciéndola del contexto europeo—como de su poder retórico, pedagógico y moral para definirla y convertirla en exégesis de lo social.

**SEGUNDA PARTE:
VANGUARDIAS Y ESCRITURA DEL OTRO**

5.0 HEGEMONÍA, CONVERSACIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA

Una pregunta fundamental de todo estudio del discurso autobiográfico es por la historicidad de sus formas de enunciación; advertir cómo cambian éstas en referencia a los diferentes contextos históricos y culturales. Esta pregunta es sobre todo importante en el estudio de los cambios culturales introducidos por las vanguardias en Centroamérica. Como se ha visto ya, hay formas específicas de enunciación autobiográfica relacionadas con el modernismo y sus problemáticas. ¿Se puede situar una serie de textos autobiográficos relacionados de forma similar con el vanguardismo? Para responder tal pregunta es necesario tomar en cuenta los siguientes aspectos: (1.) Una característica fundamental de las vanguardias, colocadas en el contexto centroamericano, es el deseo de incorporar al otro (generalmente el indígena) y lograr de esa manera una textualidad nacional mestiza. Este objetivo, que debe entenderse fundamentalmente referido al problema de la representación, comprende un cambio en la operatividad literaria y la enunciación de la subjetividad.¹⁷¹ (2.) Por sus propias características nacionalistas y fundacionales, las vanguardias son esencialmente políticas,¹⁷² el objetivo “nacional” (marcado a veces, como en el caso de los vanguardistas nicaragüenses, por un radicalismo de derecha) trasciende la mera experimentación formal, y el discurso autobiográfico muestra, en

¹⁷¹ Es en cierta medida, un aspecto compartido por las vanguardias latinoamericanas en general. Cf. Retamar que relaciona la vanguardia, precisamente, con la incorporación de voces: “[se trataba] de hablar *como* negros, *como* indios, *como* los mestizos raciales y culturales que somos” (*Para una teoría* 84, énfasis en el original).

¹⁷² En este sentido, el texto paradigmático de la vanguardia centroamericana debe ser *El señor presidente* de Asturias que incorpora a la vez la textualidad vanguardista, la preocupación por la incorporación del otro y la crítica del Estado y sus supuestos principios liberales.

correspondencia, un sesgo político, en el sentido que plantea los problemas del derecho y el privilegio para escribir de sí. (3.) Podría decirse que el rango histórico de las vanguardias es bastante amplio, e, incluso, que abarcan todo el resto del siglo XX, una vez desvanecido el modernismo. (4.) Las cronologías de los textos autobiográficos son particulares, ya que algunos de ellos se escriben al final de la vida de los autores; de esa forma, por ejemplo, la que sería quizá la más importante autobiografía “vanguardista” aparece en 1986 (Cardoza y Aragón, *El río: novelas de caballería*) en un contexto en que, obviamente, la vanguardia histórica se ha esfumado, y, a la vez, el propio texto autobiográfico está a merced de la influencia de un contexto bastante diferente.¹⁷³ (5.) El texto autobiográfico puede seguir, formal e ideológicamente, un modelo más o menos convencional (si es que se piensa en que el vanguardismo desea alterar las funciones mismas de la literatura),¹⁷⁴ independientemente del desenvolvimiento vanguardista político o cultural de su autor.¹⁷⁵

Esta problemática contribuirá a definir en mucho la segunda unidad temática de esta tesis, tanto por el rango extenso del vanguardismo como, más esencialmente, por la necesidad imprescindible de confrontar, al estudiar los textos autobiográficos, las formas letradas del nacionalismo y el mestizaje. La preocupación nacionalista, que contrasta con las inquietudes de los modernistas estudiados en los capítulos 2.0, 3.0 y 4.0, implica para las vanguardias una relación interrelativa con el Estado, ya que éste es visto como el eje de las políticas posibles.¹⁷⁶ De manera que mientras más programático en los aspectos político y cultural, se decida a ser un

¹⁷³ Más adelante (Cáp. 8.2), se confrontará la idea de transculturación de Cardoza frente a la problemática del género testimonio.

¹⁷⁴ Para un resumen de las propuestas radicales de las vanguardias latinoamericanas, Cf. el artículo de Wentzlaff-Eggebert

¹⁷⁵ Un ejemplo es este comentario de Mudrovic: “No parece excesivo afirmar que *Los buscadores de oro*, el libro de memorias que Augusto Monterroso publicó en 1993, constituye un texto anómalo dentro de la producción del autor guatemalteco. Y digo anómalo por dos razones: no sólo se trata de un texto que no ríe (que se toma en serio) sino también parece un texto obediente, decidido a seguir al pie de la letra las convenciones del género autobiográfico al que pertenece.” (Mudrovic 213)

¹⁷⁶ Cf. Mondragón “Introducción” 12-13.

texto autobiográfico, se advertirá de manera más evidente su relación con las retóricas oficiales. Sucede así en un texto que no se puede considerar vanguardista, sino modernista, pero que es muy tardío, como son las *Memorias* del hondureño Froylán Turcios (1939), relacionado estrechamente con la retórica liberal. En contraste, José Coronel Urtecho, quien propone un programa plenamente vanguardista, ejercerá el autobiografismo (tanto en sus *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua* como en los ensayos de *Rápido tránsito*) a partir de una crítica de la “lengua oficial” de la civilización y la modernidad. Esa crítica a la explicación histórica y cultural del liberalismo, reivindica una poética realista como esencialidad nacional, realizada a través de un novedoso medio retórico coloquial. En el tránsito que va de Turcios a Coronel se pasa de la oratoria patriótica en que nación, sujeto e ideología liberal se funden, a la “conversación” como interpelación de lo nacional. En ambos casos la reivindicación de *la voz* alude exclusivamente a los ilustrados, como discursividad autorizada por la universalidad. Como se verá, es vital la relación entre los textos autobiográficos de Turcios y Coronel y el eje conceptual de las revoluciones campesinas en general, en especial la revolución de Sandino, vistas como rompimientos del orden universal del discurso histórico.

De manera que la coyuntura vanguardista puede caracterizarse tanto por una interpenetración con la generación modernista anterior, la que parece aclimatarse al nacionalismo, como por la enunciación programática de lo que sería esencial ahora para el autobiógrafo letrado: la historia de la poética como analogía de la historia del yo. La operación poética se coloca en una especie de postura contra-científica¹⁷⁷ con respecto al Estado y su prédica universal. Se trata de una operación opuesta a la que habría intentado Arévalo Martínez

¹⁷⁷ Se recordará que Foucault llama contra-ciencias a las disciplinas que permiten el conocimiento del hombre, fundamentalmente la etnología y el psicoanálisis. Cf. Foucault *Las palabras y las cosas*, 368. En el caso del discurso en torno a la poética, es notorio el deseo de encarnar en el letrado el universal humano, emancipado de la discursividad política-estatal o histórica.

en *Manuel Aldano*.¹⁷⁸ La discursividad cultural (y la que habla de la historia del yo) no tiene que igualarse con la discursividad social, sino, al contrario, diferenciarse en una operación que señale una finalidad más o menos trascendente. Esta operación corresponde al progresivo funcionamiento de la poesía centroamericana como lenguaje de lo nacional.¹⁷⁹ Podría sugerirse que hay una mediatización del discurso autobiográfico por un deseo populista que no puede concretarse plenamente, y que opera mediante la constante observación y análisis de las retóricas del habla, ya sea en el modelo universal de la retórica y la historia o en el más particular de la poética.

Este capítulo se propone estudiar la progresiva instauración de la poética como centro significativo de lo autobiográfico y lo nacional, desde el modelo proclamatorio liberal, al plenamente vanguardista. Para esto, se contrapondrán los modelos autobiográficos de Turcios y Coronel. Aunque antagónicos, los dos proyectos desarrollan, como ya se ha sugerido, una concepción retórica en torno a la voz, la oratoria y la conversión que devienen en elementos amalgamadores de lo autobiográfico y la historia. La conversación se vuelve un lugar en que se cruzan el origen patricio y la posibilidad civilizatoria, la necesidad de escritura de la historia nacional y de la autobiografía. Como se podrá advertir, en las *Memorias* de Froylán Turcios se recurre a la alegoría del héroe liberal romántico, una de cuyas características fundamentales es la habilidad oratoria. La retórica de sí constituye una insistente institucionalización de un patriotismo que se justifica tanto en el origen patricio del autobiógrafo como en su elitismo estético y su labor pedagógica. En Turcios, la subjetividad del patriota aparece combinada de tal

¹⁷⁸ Cf. arriba, el Cap 4.0 de esta tesis.

¹⁷⁹ Cf. Beverley y Zimmerman y su propuesta de considerar la literatura centroamericana “as an ideological practice of national liberation struggle” (ix). La articulación del nacionalismo en la poesía no es, por supuesto, unitaria, y va desde identificaciones cristianas conservadoras, hasta planteamientos radicales. Lo significativo aquí sería, sin embargo, que todos comparten una sobrevaloración de la literatura (y de los letrados). Cf. al respecto los ensayos de Beverley en *Una modernidad obsoleta*.

manera con el discurso oficial que no problematiza las diferencias existentes frente al Estado y el discurso liberal. En cambio, los textos de José Coronel Urtecho, en especial *Rápido tránsito*, parecen colocarse en contra de la discursividad oficial, pero con un razonamiento similar al de Turcios: la civilización implica la conversación entre patricios como un acto cultural fundacional, que revisa y reacomoda la historiografía nacional a la par que inscribe autobiográficamente al escritor. El proyecto de Coronel instituye una poética realista y cotidiana como régimen de subjetividad, instancia que condensa el modelo conversacional. Sus héroes (constituido por figuras del canon del *Modernism* norteamericano, en especial Pound) no son nacionalistas al estilo de la propuesta de Turcios (no porque sean extranjeros, sino porque aparecen trabajando *en contra de o a pesar de* la “lengua oficial” o del “espíritu de nuestro tiempo”). Como se verá, la poética aparentemente realista de Coronel implicó una actuación política conservadora y una política de excusa visiblemente autobiográfica.

5.1 LAS MEMORIAS DE TURCIOS Y LA RETÓRICA DEL PATRIOTISMO

En el año 1906, los escritores modernistas más destacados de Honduras, Froylán Turcios y Juan Ramón Molina, asistieron a la Tercera Conferencia Panamericana, en Río de Janeiro, como secretarios de la delegación de su país. Luego de embarcarse en Puerto Limón, Costa Rica, rumbo a Nueva York, tomaron allí un barco de bandera noruega que los llevó, en azarosa navegación, a Río de Janeiro, pasando por Pernambuco y Bahía. “Ancló el *Gunther* en Río de Janeiro en una tarde maravillosa, de las más bellas que haya contemplado en mi vida”, cuenta Turcios en sus *Memorias* (160). Tanto para él como para Molina era aquella una experiencia única en su labor como letrados. Relativamente aislados de la nueva ola literaria

encarnada por el modernismo, y ocupados con frecuencia en actividades de la política, los hondureños se encontrarían aquí con una parte importante de la elite cultural latinoamericana. Por la forma en que el encuentro es evocado en su autobiografía, este encuentro representó para Turcios la puesta en crisis de cierto modelo de letrado patriótico. En efecto, esta crisis se advierte en la forma en que dos personajes presentes en la conferencia concentran su interés. Por un lado, el capitán del modernismo, Rubén Darío, y, por otro, el político colombiano Rafael Uribe Uribe. En realidad, la evocación de su encuentro con estas personalidades le sirve a Turcios para contraponer dos tipos retóricos y existenciales contradictorios, y afiliarse a uno de ellos. Las *Memorias* optan por el modelo civil representado por Uribe, despreciando el modelo decadente encarnado por Darío. Pareciera, incluso, que este antagonismo señala la vuelta a un modelo patriótico que, a su vez, los libros autobiográficos de Darío habían desdeñado.¹⁸⁰ Dice Turcios:

En ellos [Uribe y Darío] encontré los dos selectos tipos de humanidad más antagónicos. Uribe, todo médula y acción, poseedor de los más excelsos dones morales: austero, franco, abnegado, valeroso, audaz, persuasivo, simpático, dominante, sin un vicio: rarísimo ejemplar del ideal de caballero perfecto. Orador de trascendental ideología, prosista diáfano y sintético, *causeur* fluido y admirable, afectaba una despectiva incompreensión por las exquisiteces verbales de algunos célebres poetas, por las rimas que no contuvieran un potente hálito emotivo, un fecundo ritmo creador. Varón sencillo, de apostura elegante y marcial, tendiendo siempre a la claridad y a la línea recta, de airoso paso, de amplios y justos ademanes, blanco, fino, aristocrático. Rubén, pasivo, nulo ante cualquier actividad que no se relacionara con la pluma, calificando de salvajes a los valientes y desentendiéndose de las proezas cívicas o heroicas, medroso,

¹⁸⁰ Cf. los capítulos 2.0 y 3.0 de esta tesis.

egoísta, dipsómano, difícil de palabra, feo, de movimientos indecisos y tardos, maestro imponderable en el dominio de las celestes músicas, la más brillante cumbre de la poesía castellana de todos los tiempos. (161)

Turcios hace más énfasis todavía en las capacidades oratorias de Uribe, a quien atribuye el mejor discurso de toda la Conferencia, “como para ser grabado en la eternidad de los bronce. [Y que] Rubén [Darío] apenas... escuchó, sumergido en sus continuas abstracciones” (ibid). Un egocentrismo algo tortuoso, de evidente naturaleza decadente, impide a Darío el don de la elocuencia: “Rubén—explica Turcios—se adoraba con exceso a sí mismo para conceder a nadie, por elevado que estuviera en su concepto, un átomo de su ser” (163). Tanto Uribe como Turcios, se oponen por medio de sus habilidades oratorias a este egocentrismo que se pone a prueba en las doctas reuniones paralelas a la Conferencia. En efecto, los intelectuales y escritores reunidos en aquella Conferencia formaban, por lo elitista y excluyente de su naturaleza, una especie de “Ateneo hermético”, como cuenta Turcios que se les llamaba (165). En las continuas fiestas, tertulias y reuniones de ese selecto grupo de letrados, el hondureño tuvo la oportunidad de desarrollar la elocuencia propia. Según su reminiscencia:

Escuchando y discutiendo con varones tan eminentes, amplíé mi aptitud para la conversación fácil e ingeniosa, matizada de originalidad; ya serena o vivaz, pero nutrida siempre de ideas, de inquietudes y de vibrante emoción. Allí comprendí la fuerza espiritual que palpita en este género, tan difícil y precioso que, en mis andanzas por medio mundo, apenas he encontrado tres o cuatro auténticos conversadores, de insigne superioridad en la suprema expresión verbal. Ninguno, a la verdad, en Centro América... Daba lástima ver a un excelso artífice como Rubén Darío trabarse de lengua, repetirse lamentablemente, incurrir en increíbles

caídas de elocución. Fríos sudores y amargos sobresaltos sintió, en culminantes momentos de su vida gloriosa, por su perfecta ineptitud para decir lo que deseaba.

(165)

Darío es cotejado aquí, otra vez, con algunos insignes oradores, incluido el ya mencionado Uribe. Pero, sin duda, lo más destacado de esta contraposición es que el propio Turcios queda señalado tácitamente como el mejor orador o conversador de Centroamérica. En otras palabras, Turcios busca un efecto retórico autobiográfico que lo consagra en un panteón civilista uno de cuyos efectos de singularización es la habilidad oratoria. El conversador, como ya se ha visto en las citas, aúna al patriotismo la “apostura elegante y marcial”, relacionada también con la raza (Uribe es “blanco, fino, aristocrático”), como si el discurso hiciera abstracción de su cuerpo que deja atrás el egoísmo, las declinaciones corporales y la fealdad “racial”. La retórica oratoria equivale a la entrega desinteresada y civil; el dar de sí, contrapuesto al egoísmo decadente que ejemplifica Darío, encarna en la conversación.

Estas ideas formarán una base importante de la idea de sí que Turcios quiere fomentar por medio de sus *Memorias* y, al parecer, con algún señalado éxito en la exégesis nacionalista de su obra. Julio Escoto, por ejemplo, caracteriza a Turcios de la siguiente manera:

No hay un solo escrito de Turcios que no destile sangre de Honduras. A pesar de su ultrasensibilidad estética Turcios jamás cayó en la mariconería estética. Se quejó de Honduras, protestó de Honduras pero nunca renegó de su patria. A diferencia de otros escritores que se creían con el olímpico derecho a recibir todo—fama, admiración, pleitesía—por su numen, Turcios peleó por conquistar su lugar y lo ganó con méritos sin depender, más allá de lo digno, del auspicio oficial o de la canonjía secreta. Fue viril sin machismo vano, artista sin oculta

genuflexión. (citado en el *Diccionario de escritores hondureños* de Argueta 219-220).

Como se ha visto en los capítulos anteriores, tanto Darío como Arévalo Martínez muestran una continua tensión autobiográfica referida al género, y, sobre todo, la “educación de mujer”. El disgusto que muestran con respecto a los relatos de la tradición y la nación equivale a cierto “afeminamiento” y parquedad oratoria, de los que también quieren librarse, o usan de manera retórica.¹⁸¹ En cambio, Turcios ha difundido en su obra (incluida su autobiografía) un ideal opuesto: el del hombre civil y viril (no dominado por la “mariconería estética” en la que seguramente incurrieron Darío o Arévalo Martínez) que arenga (lee y arenga, escribe y arenga) con un discurso que en cualquier circunstancia es patriótico (“sangre de Honduras”). La figura más sobresaliente en las *Memorias*, después del propio autobiógrafo, es su hermana Lalita, cuyo rol maternal, nacionalista y hagiográfico resulta bastante evidente. Su voz aparece recargada de una emanación patriótica impar. En uno de los momentos culminantes de la relación con su hermana, ya cercana ésta a la muerte, Turcios le hace decir, luego de una singular escena de lectura en voz alta¹⁸²:

—Lees admirablemente—exclamaba [Lalita]. Pones en tus lecturas toda tu alma, toda tu fuerza estética. Y así hay en ellas pasión, idea, música y sabiduría. No creo que exista otro en Honduras que lea como tú, que como tú aumente, duplique el valor de las poesías y prosas que te entusiasman. Conversando o leyendo no

¹⁸¹ Por ejemplo, el ya comentado uso del autorretrato y el silencio. Cf. Cáp 3.3 de esta tesis.

¹⁸² Se recordará que Molloy enfatiza el valor archivístico e intertextual de la escena de lectura (por ejemplo, *Acto de presencia* 29-35). Pero, en el caso de Turcios, es evidente que el énfasis “oral” u “oratorio” señala el deseo de intervenir en un espacio que desborda el de la mera biblioteca, y pretende una inclusión política-cultural más evidente. En los capítulos 7.0 y 8.0 se discutirá la presencia de “archivos” orales que se ven interpelados por la literatura.

hay en tu patria quien te iguale. Aunque, en verdad, hablando, en tus horas felices, eres aún superior. (298)

Turcios considera “tales elogios... los más gratos que han sonado en mi espíritu” (ibid), mostrando de esa manera la importancia que tienen en el diseño de su yo autobiográfico, la conversación y la voz. En una lectura interpretativa de la autobiografía de Turcios, no hay por qué ubicar este deseo de retratarse como en el conversador hondureño (o centroamericano) más eminente, en el ámbito de las características personales,¹⁸³ sino, más bien, en una discursividad retórica e ideológica, eminentemente autoritativa. Pareciera ser que a la larga duración liberal a que responden las *Memorias* de Turcios, corresponde una literal corporalidad heroica, civil y viril, la que a su vez tiene un correlato analógico en la voz. Como se puede percibir en las palabras de Lalita, esta articulación implica una estética que, al contrario de la retórica decadente, no supone una fragmentación de la emotividad. Así lo heroico y lo patriótico conviven con lo bello, y la sabiduría con la expresión artística. El yo no tiene que optar por el agotamiento corporal al padecer el conflicto de la modernidad, como podía advertirse en Darío o Arévalo Martínez. La potencia ideológica de la civilidad permite que la lógica conversacional suture la distancia entre autobiografía e historia.

Es importante considerar la persistencia que el ideario liberal parece tener en la explicación cultural nacional hondureña. En su “Historia Intelectual de Honduras”, por ejemplo, Rafael Heliodoro Valle considera al gobierno liberal de finales del siglo XIX, un “paréntesis de aurora” en la historia hondureña (22). Y, en una referencia más concreta al gobierno de Marco Aurelio Soto, dice: “Nunca en un lapso igual se hizo tanto por el progreso del país y, sobre todo, por la creación de la conciencia nacional” (Ibíd.). Es un parecido el sentido con que se despliega

¹⁸³ Precisamente, se trata de demostrar que lo llamado “personal”, tal y como es presentado en las autobiografías, tiene una índole ideológica encarnada en la forma o la retórica de sí. Cf. al respecto el artículo de White “The Context”.

la mitología liberal en las *Memorias* de Turcios, escritas en la tardía fecha de 1939. En una tarde lluviosa de 1902, Turcios conversó precisamente con Marco Aurelio Soto, durante “dos horas que nunca olvido”, según dice él mismo (141). Siendo funcionario gubernamental desde muy joven, esto es, un favorecido opinante, la conversación de Turcios con Soto trata de asuntos de la política cotidiana, especialmente de lo fracasado que resultará su intento de reelegirse como presidente, luego de su retorno de Europa. Sin embargo, quizá lo más importante es cómo ese diálogo se convierte en una conversación sobre la historia. En realidad, el deseo de Turcios es el de modelar la escritura de la historia por medio de la conversación con el gobernante liberal ideal. De ahí su recomendación a Soto, que de la menuda política eleccionaria pasa a la emotividad y moralidad escritural:

–Dentro de un año, ya en el olvido su intervención en este combate político, volverá a sonar su nombre acompañado de interminables elogios como antes. Usted es el presidente de Honduras que, fuera del mando, ha sido objeto de los mayores homenajes y alabanzas. Siento haber venido al mundo tan tarde, pues no pude ver la época brillante en que usted dirigió los destinos de mi patria. Me habría complacido mucho conocer los personajes entonces y escribir un bello libro sobre el renacimiento nacional. (142)

Ese “renacimiento nacional” articulado por el liberalismo y la intención de que lo autobiográfico tuviera resonancia en una escritura “bella” de la historia, posee una función originaria en la escritura de Turcios.¹⁸⁴ En efecto, Turcios se encuentra, como se lo comunica al ex presidente, “reuniendo todos los documentos para escribir la Historia de Honduras” (142), y

¹⁸⁴ Es preciso pensar aquí lo originario en forma crítica, o el lugar en donde, como dice Foucault, “el alma pretende unificación o el yo fabrica una identidad coherente” (“the soul pretends unification or the self fabricates a coherent identity”) (“Nietzsche” 81). De los modernistas centroamericanos, Turcios es el que parece tener menos problemas en recurrir a un origen sostenido por el ideario liberal.

esta conversación con Soto no es más que un gesto autoritativo que se remonta a los “orígenes” retóricos tanto de la historia de Honduras como de su propia historia como individuo, o más específicamente, del género retórico con el que quiere conmemorarse. La recolección de datos para la historia tiene como base un objetivo pedagógico, que corresponde a la imagen viril y que modela enteramente la autobiografía de Turcios. Como se sabe, Turcios fue un constante propagandista del patriotismo y la literatura, por medio de una serie de publicaciones de fama internacional. Como bien lo describe Rafael Heliodoro Valle:

Froylán Turcios fue, más que un poeta, un maravilloso coleccionista de pájaros raros y de pedrerías vehementes; y él los distribuía a través de sus revistas, seleccionándolos, mostrándolos en airosos escaparates. Las mejores páginas de sus autores predilectos se hallan en “Revista Nueva”, “Esfinge”, “Hispano-América” y “Ariel” que tuvieron gran público en nuestro hemisferio y le permitían ser un coordinador de la amistad inter-americana y orientador del gusto literario.” (“Historia intelectual de Honduras” 43)

Los dos motivos combinados (coleccionismo y masculinidad) están relacionados con la imagen civil y oratoria que Turcios se auto-erige en sus *Memorias*. Como se verá más adelante, el coleccionista es la forma moderna del pedagogo. La metáfora de Valle que compara las revistas de Turcios con “airosos escaparates” es justa por cuanto éste fue también un relativamente exitoso librero. Fundar una librería (no una biblioteca nacional o personal), sobre todo dentro de la retórica autobiográfica de Turcios, es un acto paradójico que habla de la relatividad que adquiere la autonomía artística en la modernidad centroamericana de principios del siglo XX. Por un lado, no se trata de un acto patrocinado por el Estado sino de una empresa

privada. Pero, por otro lado, adquiere un fin patriótico. De ahí los siguientes razonamientos de Turcios:

Fundé aquella librería menos con un fin utilitario que por el deseo de continuar difundiendo en Honduras las obras máximas universales en las ciencias, las letras y las artes. Abrigaba la certeza de que económicamente iba a un fracaso, pues los libros que más se venden son los que se hallan al alcance de la mediocridad de las mayorías. Mis pedidos, por su especial selección, sólo interesaban a un escasísimo grupo de lectores. Alarmábanse algunas editoriales leyendo mis listas.

—Pero ¿qué clase de clientela tiene usted?—me escribían. ¿Está el público hondureño tan refinado en materia de letras? Nos pide usted la flor de los catálogos... para académicos o élites literarias.

Sonreía yo recibiendo estas sorpresas de ultramar; pero perseveraba en mi propósito de llenar de útiles y bellos libros a mi patria.

—En último caso—pensaba—me daré un lujo estupendo. El de reunir varios millares de magníficos volúmenes para leerlos o releerlos en la paz del campo, cuando mi situación monetaria me permita construir una pequeña casa en las montañas. (300)

Esta mirada autocomplaciente revela la índole aristocrática del patriotismo tal como lo entiende Turcios, “para académicos o élites literarias”. Al contrario de las colecciones de “raros” de otros modernistas, la colección de libros de Turcios, precisa una resonancia patriótica que no se exime, sin embargo, de establecer una diferencia con la “mediocridad de la mayoría”. Al contrario también de escritores como Darío o Arévalo Martínez, Turcios escribe una *Memorias*

de propietario y hacendado, quien desde la narración de los primeros años de su vida, deja establecida su posición principesca. Es decir, lo que en Darío y Arévalo se condensaba en deseo y neurosis, es en Turcios una encarnación efectiva. En efecto, el equilibrio entre el “lujo estupendo” y “la paz del campo” implica la relación agrícola que sustenta el lujo del sí mismo. Esto no puede dejar de influir en el modelo autobiográfico que Turcios escoge, y, sobre todo, en su mezcla de narraciones de ambiente rural atemperadas por una visión romántica; su obsesión con lo pecuniario (se paga todo, sobre todo los favores) y el detalle de sus largas labores oficiales (ingresa al servicio gubernamental a los 16 años); la progresiva abstracción “patriótica” de su empresa y su refugio cultural más allá de la política.

5.2 TURCIOS EN ROMA: ESTÉTICA E HISTORIA

El escenario narrativo de las *Memorias* de Turcios, en los sitios civiles de la ciudad de Roma, resulta estratégicamente significativo por cuanto autoriza una “ultrasensibilidad estética” que aúna el romanticismo liberal con el arielismo modernista. Al final de sus *Memorias*, Turcios copia notas de su diario íntimo de 1933, que narran su vida de diletante en Roma (382 y ss.). Por sus “Palabras iniciales” (11-16) se sabe que esta ciudad—un sitio que él considera favorecido por la historia—es el escenario de escritura de su autobiografía. Ambas secciones de las *Memorias*—la introducción y el cierre—ayudan a definir su modelo autobiográfico y a enfatizar la interrelación entre su vida y la historia. Significativamente, la historia invocada no es nacional ni regional, sino universal. La apoteosis cultural heroica que Turcios encuentra en las ciudades italianas, sobre todo en Roma, está referida a los grandes hombres ante cuya sombra se ubica el hondureño, buscando una analogía contundente. El acto repetitivo de ascender a las colinas de

Roma y “sentir” la historia, implica enmarcar heroicamente su modelo autobiográfico; es la demostración de su deseo de parangonarse con los héroes. No es extraña en este sentido la relación paradójica entre una historia literalmente patricia y la identificación americana:

Subí hoy a una de las siete colinas de Roma, en donde fijó su campamento la plebe insurreccionada contra los patricios—el Aventino—monte sagrado para los hispanoamericanos porque en él juró Bolívar liberar a Sur América. Mi cordial colega Starace, excepcional erudito en curiosidades romanas, más interesantes que las que diariamente nos ofrece *Il Messaggero*, puso mi diestra sobre la piedra que marca el sitio preciso en que el Héroe pronunció sus palabras inmortales.
(385)

En el designio romano (o “histórico”) de las *Memorias* de Turcios caben, a la vez, la “voluntad colectiva” y el “ser arcano” (13). Ambos elementos refieren a una suerte de motivación transhistórica que refrenda en forma paralela la heroicidad y la identidad. Ya que aquellos escenarios son históricos por antonomasia, pues hablan directamente del mito grecorromano y europeo, permiten identificar una misma procedencia épica para el autobiógrafo. Ubicados en una especie de inconsciente trascendental hablan con toda autoridad de la historia en un sentido universal. De forma transparente las *Memorias* de Turcios instituyen este procedimiento al mero inicio de sus “Palabras iniciales”:

Fue en Roma—meditando una tarde sobre las ruinas del palacio de lo Césares—que se hizo verdad en mi espíritu la idea de escribir estas *Memorias*.

¿Qué analogía recóndita entre la voluntad colectiva que prolonga en las edades los aspectos gráficos de la vida gloriosa del mundo antiguo y mi ser arcano se estableció en aquella hora? ¿Pensé acaso en el anhelo—legítimo en su normal

instinto—de salvar mi nombre del total olvido? ¿De prolongarlo, siquiera un siglo, en la memoria de mis compatriotas? No podría decirlo: hay en esto algo confuso y abstracto que se resiste a una íntegra respuesta. Sólo sé que sobre aquellos escombros—defendidos de la agresión de los tiempos por la perenne vigilancia de la Historia—se hizo plena certeza mi resolución de grabar en un libro la huella de mi paso por la tierra. (13)

Puede intuirse aquí un funcionamiento casi pragmático de la retórica ocultista en la que el llamado mundo antiguo ofrece una analogía al “ser arcano” del moderno escritor que quiere representarse bajo el hábito de aquella “vida gloriosa”. La operación ideológica es, asimismo, bastante evidente, pues el modelo de historia universal y eterna borra las diferencias y las particularidades “americanas” (sobre todo las de origen colonial). Turcios se descontextualiza como sujeto de la historia romana (patricia y heroica) ubicado en un medio (el de la historia hondureña) que difícilmente le dará alcance. Al contrario de Darío, quien traslada la reliquia antigua al inventario moderno por medio de la crónica y las figuras del artista y el turista, Turcios vindica las ruinas como laboratorio de la historia. Se trata de una escritura—la de la historia y la de este *Memorias*—cuyo poder no está en discusión,¹⁸⁵ ya que aparece autorizada por la sentimentalidad epónima que desencadena. Constantemente, invoca Turcios a “los varones inmortales” (392) o a los “insignes varones” (383) con los que se cruza, en alma, en sus constantes recorridos romanos, generalmente “con [su] cuaderno de notas en la mano, ante cada detalle precioso” (385). Su fetichismo de lo patricio y épico, le hace confesar: “Me atraen los palacios, casas y lugares en que vivieron los grandes varones” (385). Su mismo nombre, Turcios,

¹⁸⁵ Recuérdese que Darío está consciente de los problemas de la reproducción mecánica. Cf. el análisis de la “Posdata” a la autobiografía, en el *Cáp. 3.0*.

quiere ser reinscrito analógicamente con el más latino de Curcio, a partir de un pretexto de Vargas Vila. Véanse al respecto, las siguientes notas:

De un artículo que me dedicó el gran escritor J. M. Vargas Vila, en el número de junio de 1928 de su revista *Némesis*, extracto las siguientes líneas:

...Froylán Turcios, aquel heredero histórico de los Curcios; cuyo heroísmo desafía la boca insatisfecha del Abismo; este Apolonida, hecho el Verbo Homérica de la Última Epopeya Trascendental lidiada y vivida en nuestra América Austral...

Leo, una vez más, en la *Historia de Roma*, las dos notas que dicen:

Curcio (Marco). Patriota romano de familia patricia, que en el año 960 antes de Cristo, se precipitó completamente armado en un abismo, por haber proclamado los augures que tal muerte sería útil al interés de la República.

Curcio (Mercio). Guerrero sabino que mostró gran valor cuando las tropas de Tacio atacaron a Rómulo para recuperar a sus mujeres secuestradas.

Hoy visité aquel sitio del Mercado de Roma, entonces un abismo, en que Marco hizo heroicamente el sacrificio de su vida *para librar a su país de los terribles males anunciados por el oráculo*. (todos los énfasis aparecen en el original, 388-389)

Como el Curcio romano, Turcios proviene de “familia patricia”, y su oposición al ingreso de tropas norteamericanas a Honduras, en 1923,¹⁸⁶ y su esporádica alianza con Sandino, equivale, según su ideología y la de Vargas Vila, a aquellas acciones heroicas romanas. Como se verá, esta concepción europeísta y épica de la historia, llevará a Turcios a rechazar la lucha “regional” de Sandino cuando excede el modelo epónimo establecido. En otras palabras, cuando

¹⁸⁶ Cf. *Memorias* 304-306

la revolución de Sandino revela su naturaleza campesina regional que contradice el nacionalismo oligárquico, desvirtúa el ropaje romano-liberal y desmiente ese horizonte de los “insignes varones”. Con todo esto, cabe preguntar por la singularidad de este autobiógrafo letrado que, a la vez, y contradictoriamente: (1). Invoca cierta ultrasensibilidad estética que lo relaciona con el modernismo, desdeñando, sin embargo, el ropaje decadente y vindicando uno patriótico y republicano, de modelo romano antiguo. (2). Aunque es profundamente patriótico, en su retórica y en algunas de sus acciones, no parece tener, al menos en la estrategia escritural de sus *Memorias*, un concepto nacionalista de la historia, lo que le impide reconocer las diferencias dentro de la propia territorialidad invocada, pues todo lo abstrae en un modelo universalista y principesco. En este último sentido, a Turcios parecen serle ajenos los conceptos de pueblo o de pedagogía popular que podría caracterizar, por ejemplo, a un Sarmiento. A la ideología republicana con ropaje romano corresponde en Turcios la omisión de la plebe, ofreciendo, en este sentido, lo que podría considerarse un modelo autobiográfico orgánicamente liberal, esto es, a escala del liberalismo centroamericano y sus contradicciones. En comparación con Arévalo Martínez que en cierto sentido adelanta la política “prosaísta” de las vanguardias, podría decirse que Turcios “completa” el modelo modernista tratando de darle un asentamiento nacional por medio de la política autobiográfica.

Podría argumentarse que la actividad pública de Turcios, tal y como es narrada en su autobiografía, corresponde en sentido pleno a la de un letrado, tanto por la estrecha relación entre su actividad oficial y su labor cultural, como por su imperturbable ideología patriótica. Su mismo proyecto autobiográfico resulta algo confuso si se contraponen el plan de sus *Memorias* y los resultados. Como ya se ha visto, Turcios pretende una obra única en Centroamérica, que, según él, ni Darío ni Gómez Carrillo han cumplido eficientemente, “la obra completa en que se recorre

toda la parábola que va de la cuna al sepulcro” (14). Obviamente, este plan no puede proceder por la mera acumulación de datos y situaciones, sino por la impresión de una figura significativa, que en el caso de Turcios corresponde, como ya se ha detallado, a la del héroe republicano. Sin embargo, las *Memorias* están marcadas en gran parte por el despliegue de un espacio y una narratividad rural. El archivo de los cuentos de aparecidos, y sobre todo de la fatalidad fúnebre, que tanto atormentaba el proyecto autobiográfico de Darío, es aquí tratada de una manera mucho más directa y “natural”, de manera que lo transcultural aparece disciplinado autoritariamente. Esto se articula a la condición propietaria con que aparece la familia de Turcios (dueños de varias haciendas), que potencia el carácter principesco del autobiógrafo. Por ejemplo, la tensión entre derecho natural y capacidad intelectual (dos elementos fundamentales para el retrato del héroe republicano) se puede advertir en el incidente en que el maestro intenta castigar al niño Turcios:

—Froylán posee una fortuna más grande y segura que la efímera constituida por el dinero—decía [el maestro de origen cubano Francisco de Paula Flores]—y está en su cerebro.

Pero, por la misma exquisitez de su idiosincrasia, y por su selecta estructura moral, [el maestro Paula de Flores] apreciaba en sumo grado las amables formas de las cosas, las gratas y brillantes apariencias. Y pienso que quizá mis trajes venidos del extranjero, mis aterciopeladas gorras y mis relucientes zapatos de charol—cosas únicas e insólitas en mi nativa ciudad [de Juticalpa]—fueran parte en su estimación para mí. Sin embargo, una tarde en que su tenaz dolencia le desesperaba, por una de mis travesuras intentó castigarme con el grueso látigo... Pero yo le amenacé a gritos:

—¡Cuidado! Yo no soporto un latigazo ni de usted ni de nadie.

Y abandoné violentamente la escuela (36).

Obviamente, Turcios despliega aquí el potencial republicano que como niño ya posee. Asimismo, es evidente el singular individualismo que, como los trajes del extranjero y las gorras aterciopeladas, lo distinguen en el medio rural. Podría incluso pensarse que su patriotismo tiene el mismo origen que su individualismo: su naturaleza como propietario permite una elaboración discursiva para la enunciación del yo y su ubicación en favor de las causas justas. En efecto, el niño Turcios encarna la justicia en todo lugar y momento, demostrando fehacientemente una procedencia social específica que genera una motivación moral distinguida; así, el patriotismo se convierte en una adquisición patricia que posteriormente revalidarán el coleccionismo y la estética. De esa manera, los valores de la modernidad quedan descontextualizados en su universalidad, y proyectados como contención de los otros. La respuesta oral (y política) que da el niño Turcios a su maestro, vindica la estrategia de la arenga justiciera que enriquece las constantes prosopopeyas que intervienen para definir a Turcios.¹⁸⁷ Se “escucha”, en este caso, la voz del maestro ponderando la inteligencia y riqueza del autobiógrafo, y no es difícil encontrar muchos otros ejemplos de voces que se encargan de precisar quién es Turcios y, sobre todo, sus cualidades morales.¹⁸⁸ La oratoria, como modo cultural “originario” en Turcios, implica una descontextualización. En efecto, resulta íntimamente relacionada con una esencia moderna (moda y distinción) que no hace sino señalar la excentricidad del autobiógrafo. Esta índole excéntrica, es, a la vez la que sostiene la relación jerárquica entre el intelectual dirigente y las culturas otras que componen la modernidad tradicional.

¹⁸⁷ En su conocido estudio “Autobiography as De-facement” Paul de Man enfatiza la importancia de la prosopopeya en la retórica autobiográfica. Cf. también la discusión sobre el concepto de prosopopeya en Loureiro *Ethics* 22-23

¹⁸⁸ Ya se vio cómo Vargas Vila compara a Turcios con los héroes romanos, y las palabras de su hermana Lalita sobre sus dotes como lector y conversador.

5.3 COLECCIONISMO Y SUBJETIVIDAD

Como ya se ha dicho, los primeros capítulos de las *Memorias* de Turcios, se encargan de definir su procedencia aristocrática y la abundancia pecuniaria de su infancia. Turcios contará luego cómo las deudas comenzaron a desmedrar la riqueza de su padre, hasta su muerte, que significa la liquidación de gran parte de sus propiedades y el ingreso del joven Froylán al servicio gubernamental. A los 19 años, Turcios ejerce ya como Ministro de Gobernación (114), luego de una carrera de tres años en diferentes cargos oficiales que combina con la actividad literaria. Como es de esperarse, estos dos ámbitos no aparecen separados uno del otro, ni siente Turcios al momento de describir sus acciones, la necesidad de justificar tal interrelación. Las letras siguen siendo un asunto del patriotismo; y así lo informa Turcios muchas veces.¹⁸⁹ La concepción de la obra con un sentido nacional, e, incluso estatal—pues es el Estado el que debe financiar la publicación de las obras de magnitud nacionalista—resulta clara en la siguiente reflexión de sabor testamentario:

Guardo, además de la novela *Annabel Lee*, cuatro libros inéditos, comenzados hace treinta años y concluidos en París en 1933: *Historia de Honduras*, dos volúmenes de mil páginas; *Presidentes de Honduras*, de 800; *Anecdotario Hondureño*, de 200; *Tierra Maternal*, cuentos regionales y nacionales, de 300. I estas *Memorias*, que constarán, por lo menos de setecientas. En total, siete volúmenes con más de tres mil páginas. Tengo, además, en preparación, un libro de viajes por América, Europa, Asia y África—*Luces de todos los horizontes*. Fuera de mis *Memorias*, que deben publicarse en la forma que sea posible, estoy resuelto a quemarlos antes de permitir que se impriman en ediciones sórdidas y

¹⁸⁹ Sobre la relación entre autonomía estética y modernismo, Cf. Ramos.

vulgares. Son obras nacionales de notoria importancia colectiva y de verdadera valía. Obras—¿por qué no decirlo, prescindiendo de ridículas modestias?—útiles y bellas. I cualquier Gobierno de mi patria, sea nacionalista o liberal, tiene el deber de publicarlas en ediciones empastadas, elegantes y duraderas, en Europa o en los Estados Unidos, y en un número que no baje de veinte mil ejemplares cada una. Si así no se hace, y mi adversa suerte me impide editarlos en esta forma—*empeño mi palabra de honor de quemar esos libros* (371, énfasis en el original).

Ciertamente, el detalle de la obra de Turcios es menos importante en este caso que su elaboración como artículos “útiles y bellos” para la nacionalidad. El sueño de las ediciones “empastadas, elegantes y duraderas” editadas en la metrópoli y en grandes tirajes, como legado nacional, coloca la subjetividad de Turcios a la altura de los grandes hombres a que tanto aspira su escritura. La inmersión radical en esta estructura patriótica compromete incluso el honor del autobiógrafo, evidenciando que no importa que no exista ahora la biblioteca evocada como tal, o que exista solamente en ausencia (si es que arde, según la orgullosa amenaza de Turcios). Existe de todas maneras como deber gubernamental, y, en realidad, nacional; y como encarnación heroica en el panteón patriótico. Quizá lo más importante de esta operación es la función estratégica que adquieren aquí las *Memorias* puesto que garantizan el funcionamiento patriótico y nacionalista de la obra entera. Las *Memorias* “deben publicarse en la forma que sea posible” precisamente para que el resto de la obra perdure—y aquí la metáfora del fuego sigue siendo oportuna—en su incandescencia patriótica.

Se trata en este caso de un típico momento alegórico en que se redefine el sentido del texto (las *Memorias*) como representación y, más específicamente, metáfora de la obra entera del autor, encarnando a la vez la esencia personal (el honor) del autobiógrafo. Las *Memorias*

funcionan como representación heroica del letrado y, por eso también, como recuento de publicaciones, o como alegoría de una colección de libros y su funcionamiento. Por eso resulta tan decisivo reflexionar en cómo el oficio de librero deviene en Turcios en una instancia fundamental desde la que se puede redefinir su carácter de letrado, negociando desde ahí en diferentes sentidos. Según el autobiógrafo: “El único negocio digno de un hombre de letras, que se vea obligado a ganarse el pan cotidiano en nuestros países de Centro América—fuera de las faenas de revistas y periódicos, si ellos alguna vez pueden constituir un negocio—es el de librero.” (301). Efectivamente, en las “faenas de revistas y periódicos” puede seguirse el tránsito de Turcios desde un típico letrado orgánico con el liberalismo hondureño,¹⁹⁰ a otro que trata de instaurar una paradójica autonomía patriótica. Es, precisamente, el oficio de librero el que fundamenta con mucha más efectividad la política ecuménica, abstraída del localismo político y proyectada en un patriotismo universalizado. Por lo tanto, es pertinente detenerse en la política con que se instala la librería de Turcios, ya en un sentido plenamente alegórico, es decir, los libros que las *Memorias* evocan y la forma de esta evocación, para lo cual se propondrán las siguientes hipótesis:

1. La librería posee una orientación moral que intenta clausurar la cultura baja, y más exactamente su corporalidad desordenada. Su moralidad es letrada. Turcios se preocupa de la “noble finalidad esencial” del negocio de librero, advirtiendo el carácter irracional e instintivo de ciertos lectores y de cierta literatura:

¹⁹⁰Una información típica, en este sentido es la siguiente, en la que se nota la ausencia de autonomía literaria: “El triunfo del partido liberal—encabezado por el doctor Policarpo Bonilla—abrió una era brillante para las letras patrias. El presidente no era literato, pero con el más amplio espíritu acogió a los jóvenes que descollaban por su talento, estimulándolos con generosas distinciones. A mí me otorgó espontáneamente el cargo de corrector de pruebas en la Tipografía Nacional, ordenando, además, que se imprimiera, por cuenta del Estado, mi revista semanal *El Pensamiento*, en la que colaboraron todos los escritores y poetas hondureños. En sus páginas, y en el diario *La Regeneración*, del malogrado Francisco Cáliz Barahona, publiqué mis trabajos de aquel tiempo (99).

Si no fuera porque opino que se debe, a todo trance, procurar la difusión de la palabra impresa, habría hecho campaña en mis diversas publicaciones para que la ley prohibiera que vendiesen libros los que no son aptos para comprenderlos. Los hombres y las mujeres vulgares no los aman, e interesándose únicamente como artículo comercial, prostituyen el gusto literario, rebajándolo aún más con la venta de ediciones groseras o pornográficas. Al hombre casi analfabeto le atrae la expresión que esté al nivel de su obscura inteligencia, en ocasiones—como ya dije en otra parte—menos despierta que el instinto de algunos animales irracionales provenientes de razas refinadas. Le seducen la procacidad en el lenguaje, los dibujos obscenos, los títulos lúbricos y brutales. I el comerciante obtuso, convertido en librero, a quien nada le importan la inmoralidad y el mal gusto, y que más bien se satisface en la exhibición de tales desvergüenzas, les sirve el plato que sacia su morboso apetito. Logra con ello considerable ganancia y vive satisfecho de *su trabajo* (301, énfasis en el original).

Las metáforas corporales y sexuales (prostitución, seducción, exhibición, satisfacción del instinto) caracterizan la cultura de las clases bajas, en las que impera una típica degeneración de origen racial, de ahí que Turcios enfatice la superioridad de “algunos animales irracionales”. Queda establecido también, un contraste con la corporalidad del patriota cuya sexualidad aparece siempre enmarcada en un escenario romántico literario.¹⁹¹ A lo largo de las *Memorias*, efectivamente, Turcios invoca varios amoríos, generalmente con vírgenes, algunos de final trágico, y todos asentados debidamente ya sea en su obra literaria (por ejemplo, su novela *Annabell Lee*), pero más significativamente en una correspondencia que queda excluida por decisión propia del canon de su obra. A la degeneración de las clases bajas, corresponde, pues, la

¹⁹¹ Cf. por ejemplo 72 y ss.

decadencia literaria, el desorden de sentidos, la procacidad y el exhibicionismo, los que Turcios—por medios de expresión literaria—excluye de su propia historia. En este sentido, la forma de singularizar su propia moralidad, y su propia historia como autobiógrafo, corresponde a una estructura escrituraria, que resguarda la jerarquía social.

2. Siendo que la librería es un avatar de la biblioteca personal—su extensión pedagógica y moral—, posee un inventario agotado, esto es, clausurado moralmente. Esta clausura aparece codificada originariamente por el origen patricio de Turcios. Según él, “a los nueve años había devorado la biblioteca de mi padre” (36), singularizándose de manera estratégica en el medio rural de Juticalpa. Su hermana Lalita comparte la pasión por los libros, y, significativamente, hay un momento en que agotan las lecturas: “Pero llegó un día en que nos quedamos sin este insustituible alimento. Los mil quinientos volúmenes diseminados en Juticalpa habían pasado por nuestros ojos y carecíamos de otros nuevos con que satisfacer nuestra necesidad primordial” (37). Obviamente, lo que Turcios hace no es agotar una cantidad determinada de libros sino establecer un sentido de lectura que se condensa en el sentido de propiedad. Más adelante, hablando de su oficio de librero expresará:

I las satisfacciones morales y mentales que me producía aquel delicado comercio [como librero] eran exquisitas y por encima de todo precio. Para un hombre como yo, que desde su infancia tuvo a los libros por íntimos compañeros; para quien la lectura fue algo de su propia naturaleza; que había llegado a la completa comprensión de las altas letras universales—revisar los innumerables catálogos, hacer los pedidos de conformidad con mis deseos y gustos, recibir los avisos de los certificados anunciadores de la llegada de las docenas de paquetes, abrirlos, sintiendo la suavidad de las pastas, el olor peculiar del papel recién impreso, ver

los títulos nuevos con los nombres de los autores selectos... constituía un placer profundo, desconocido para ningún otro en mi país (302).

Bastará por el momento enfatizar en esta cita que la colección de libros y la lectura simboliza para Turcios “la completa comprensión de las altas letras universales” (302). Esto implica la clausura escolástica del sistema de lectura, que típicamente han necesitado las elites centroamericanas para diferenciar y segregar, y para legislar sobre lo nacional. A la condena moral de la degeneración de las clases bajas, corresponde la fundamentación de un sistema de lectura excluyente.

3. Visto lo anterior, es factible concluir que la biblioteca (o librería) de Turcios es menos importante por el implícito acto de lectura que representa y por la resonancia pedagógica que pretende, que por su funcionamiento como instancia en que el sentido de propiedad condensa la individualidad. Se recordará que Benjamin, hablando de las bibliotecas y del coleccionista de libros explica cómo éste está orientado por el sentido de propiedad, porque, precisamente, “el sentido de propiedad es la relación más íntima que uno puede tener con los objetos” (*Illuminations* 67).¹⁹² En este caso debe advertirse precisamente la proyección sensual y sentimental en los libros que Turcios practica. El catálogo de libros implica desplegar junto a los “deseos y gustos”, la actividad de los sentidos, percibir “la suavidad de las pastas, [y] el olor peculiar del papel recién impreso”. Y, más significativo todavía, ese “placer profundo” que depara la biblioteca, es un código de la individualidad tal y como todavía no se practica en esta región del mundo, o, como lo dice Turcios, es “desconocido para ningún otro en [su] país”. De manera que el sentido de propiedad sobre la biblioteca y sobre sus códigos fundamentales, su canon y su moralidad, condensa la singularidad individual del autobiógrafo. O, quizá más significativamente, la individualidad autobiográfica es una instancia que, en primer lugar,

¹⁹² En la traducción al inglés, “ownership is the most intimate relationship that one can have to objects”.

procede de un archivo de libros moralmente expurgado, y, en segundo lugar, opera por medio de la singularización clasista y cultural. La misma “sensualidad” a que es traducida la lectura moderna se vuelve una alegoría de su sentido fetichista. A la “ciudad letrada” de la región centroamericana corresponde, pues, sensualizar y sentimentalizar los valores de la modernidad (fetichizarlos en el lujo de sí) para lograr una conciliación entre la literatura moderna y el designio tradicional de Centroamérica.

5.4 TURCIOS ANTE SANDINO: LA POLÍTICA UNIVERSAL

En Turcios, la lectura (y en particular la lectura de sí practicada por la autobiografía) es una actividad relacionada con (el sentido de) la propiedad. La singularización provocada por la retórica autobiográfica reconfirma un derecho natural principesco, y la autobiografía, que enmarca su carrera como letrado, es, en cierto sentido, la historia analógica de tal definición. Los flujos sentimentales que la autobiografía memoriza—los amoríos, las emociones ante las ruinas romanas (y la historia) o la sensualidad ante los libros— ratifican a un individuo en un medio en que esta validación no es lo más frecuente. A pesar de su retórica liberal, sin embargo, este individuo logrado no parte de una norma democrática para esta singularización, y, así, su sitio de llegada apela a una universalidad a la que le cuesta reconocer ciertas diferencias.¹⁹³ En realidad, se puede hablar en referencia a Turcios de un derecho de escritura (de ahí el importante énfasis que da a la interrelación entre autobiografía e historia), que implica la conquista de un sentido universal del patriotismo y la política. A pesar de su frecuente participación en la actividad política, sobre todo en los gobiernos liberales de comienzos de siglo, llega un momento en que

¹⁹³ Esto señalaría un contraste importante con los objetivos culturales de las vanguardias, como se verá más adelante.

Turcios pretende un lugar neutral, exclusivamente referido al patriotismo, así, lo explica en referencia a la coyuntura de 1923-1924:

Yo habíame abstenido en absoluto de tomar parte en las luchas políticas en los últimos trece años. Mi anhelo de reservar mis fuerzas para la Causa de las Causas, la autonomía nacional, neutralizaron (sic) mi actitud. Sólo me interesaba, de manera apremiante y definitiva, lo que atañía con la libertad de Honduras, en mi sentir, en grave peligro en aquel tiempo, por la voracidad anglosajona, duplicada por nuestros desórdenes intestinos. Veía con dolor la lucha entre los partidos políticos y no tenía interés alguno en que un nacionalista o un liberal fuera el Presidente. Lo único que me importaba, de modo esencial, era que el mandatario odiara como yo las intromisiones yanquis en nuestros asuntos internos. Desde este altísimo plano de intenso amor patrio y de cultura cívica veía yo el problema de la revolución que conmovía al país (308).

Obviamente, ese “altísimo plano” patriótico invocado por Turcios, corresponde al de su individualidad, convertida también en una demostración escritural—por medio de estas *Memorias*. En un sentido fundamental, la invocación de ese lugar patriótico “neutral” implica, pues, que la posibilidad de escribirse autobiográficamente comprende el derecho de escribir la historia. Por eso, el autobiógrafo se atribuye el derecho de existencia de ciertos hechos, y el ejemplo más evidente es la actitud de Turcios ante la lucha sandinista. Esencialmente, Turcios se atribuye la existencia simbólica (o escrituraria) de Sandino, como puede percibirse en la siguiente explicación:

Durante los años 1927-1928 trabajé, en cuerpo y alma, en la magna empresa, acometida por un grupo de valientes, de arrojar de Nicaragua a la soldadesca yanqui que la infamaba esclavizándola.

Sin medir el peligro diario a que me exponía ante el Poder Público de Honduras luché día y noche sin descanso, de palabra y de obra, en la tribuna y en la *Revista Ariel*, en pro del triunfo del aquel supremo ideal. La intensidad de mi acción llegó a su máximo límite: fuera de la activísima propaganda de mi revista y de mi continua correspondencia para los diarios extranjeros, escribí, de mi puño y letra, *más de cuatro mil cartas* a los hombres prominentes de todos los países del mundo y a las instituciones de carácter cívico de que tuve noticia, haciendo conocer el proceso del movimiento libertario. Antes de mi intervención se sabía, de una manera vaga, que un núcleo de patriotas peleaba, en las montañas nicaragüenses, contra los invasores anglo-sajones. Nada más. Yo hice conocer a su jefe, lo presenté en vibrantes artículos a la admiración de los hombres libres, e impuse en la conciencia de los pueblos. Sobre este tópico podría escribir un libro de quinientas páginas, el más interesante, el mejor y más sincero de los que sobre él se han publicado y pudieran después publicarse. Pero quizá no lo escribiré nunca. Solamente dejo aquí constancia de que me aparté de la lucha cuando vi, con la más amarga decepción, que la gloriosa campaña por la soberanía nicaragüense degeneraba en una contienda fratricida, convirtiéndose el Libertador en un caudillo regional (344, énfasis en el original).

Aquí resultan notables algunas de las estrategias autobiográficas de Turcios ya comentadas arriba. A saber: (1.) La de una obra meramente virtual (“podría escribir un libro de

quinientas páginas”) que potencia el valor de la palabra del autobiógrafo y de sus *Memorias* como epítome de su obra. El libro “de quinientas páginas” existe como una especie de *deseo de poder* del letrado, que las *Memorias* contienen junto con la fidelidad patriótica del autobiógrafo.

(2.) La reafirmación de la sentimentalidad de los insignes varones (la propaganda de Turcios se hace notoriamente ante “los hombres prominentes”), a la que quiere afiliarse fracasadamente a Sandino. (3.) La apelación a un patriotismo trascendente resguardado por una labor letrada, de ahí el énfasis en las cartas manuscritas que paralelamente instituyen y degradan a Sandino. (4.) La ratificación del modelo oratorio heroico (por ejemplo, la insistencia en los “vibrantes artículos”), equivalente del patriotismo universalizado perceptible en la distancia que hay entre el título de “Libertador” y el de “caudillo regional”. Por supuesto, el choque de la retórica heroica de Turcios con Sandino, implica un conflicto político e ideológico más vasto, referido al problema de la representación que activan las revoluciones campesinas. Turcios había apoyado un pacto entre Sandino y los partidos tradicionales nicaragüenses, que incluía, a cambio de la salida de las tropas norteamericanas, el desarme de las tropas sandinistas.¹⁹⁴ Esto implicaba indudablemente la anulación política de Sandino y su movimiento. En su carta del 7 de enero de 1929, Sandino responde a Turcios tras anunciar éste el rompimiento: “Se olvidó Ud. de que los muñecos están en los bazares, y que los que combaten en las Segovias tienen ideas propias.” (*Pensamiento vivo* 305). Sin embargo, como testimonian las *Memorias*, Turcios siguió creyendo que dependía de su pluma y su retórica el debido asentamiento de Sandino en la historia. De ahí lo singular de la anotación de su diario íntimo del 23 de febrero de 1934, recién asesinado Sandino:

¹⁹⁴ Cf. la carta de Turcios a Sandino del 17 de diciembre de 1928 (Sandino. *El pensamiento vivo*. 306-307)

A las nueve de la noche vino mi amigo Ramiro Durán a comunicarme la trágica muerte de Sandino. Me produjo violenta indignación este cobarde e ignominioso asesinato.

Si Sandino no hubiera sido tan ruin para conmigo ¡con qué brillante y terrible cólera le vengaría mi pluma! Con el mismo o mayor ardor con que hice conocer al mundo su epopeya. Pero como no tengo nada de santo, como soy de carne y hueso, no puedo olvidar su ingratitud; y solamente mi pasión por la soberanía de Centro América y la forma infame y perversa con que fue ultimado me obligan a romper el silencio para condenar a sus verdugos (397).

Una vez más, Turcios introduce aquí la probabilidad de un texto virtual, que, sin embargo, aparece censurado (la venganza del asesinato de Sandino). Este texto tendría, si existiera, vibrante expresividad (“brillante y terrible cólera”). Obviamente, la retórica heroica de Turcios, que como ya se ha visto, está modelada por la evocación de la historia universal en las ruinas romanas, implica este tipo de elipsis significativas. De la actitud de Turcios se deduce que el archivo letrado contiene más códigos de los que pueden hacerse visibles en documentos como las *Memorias*. Pero que sólo lo trasladado a la letra *vive*, en realidad. De hecho, es la codificación letrada, con todas sus posibilidades virtuales y elípticas, la que resguarda el derecho de escritura de la historia.

5.5 CORONEL Y LA HISTORIA COMO CONVERSACIÓN

Las *Memorias* de Turcios, dado su empaque patriótico liberal, implican una especie de anacronismo doble. Por un lado, siendo posteriores a los discursos autobiográficos decadentes y

estetizantes de Darío, Gómez Carrillo o Arévalo, no elaboran una diferenciación entre el diletantismo del autobiógrafo y el de un universalizado nacionalismo, de manera que origen patricio y discurso patriótico quieren fundirse en un solo concepto representativo. Por otro lado, su retórica queda en entredicho tácitamente en la transformación vanguardista que está en marcha en esos años y que pretende una reelaboración del nacionalismo letrado.¹⁹⁵ Para ilustrar esta contraposición se analizará a continuación la manera disímil en que el nicaragüense José Coronel Urtecho enfrenta la relación entre historia y retórica de sí. Aquí la *historia* implica un punto traumático, que Coronel llama la “guerra civil”, codificación de las revueltas populares campesinas, y neurálgicamente de la que encabezó Sandino en los años 1920s y 30s. Esta instancia interrumpe el diálogo entre las elites liberales y conservadoras. A lo largo de los años 1960s, Coronel publicó tres tomos de *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua*. En el último de ellos, incluyó un “Prólogo retrospectivo”, una de cuyas estrategias retóricas parece ser discutir la posibilidad de hablar de la historia nacional en primera persona. El “Prólogo” propone, de hecho, una excusa. Si es el “estilo objetivo” e impersonal, el que debe imponerse en la escritura de la historia, en cambio “un prólogo es una especie de carta al lector y necesariamente ha de tener carácter personal. Lo natural es escribirlo en primera persona.” (*Reflexiones* 569). Esta excusa pretende alterar la estructura “objetiva” de la obra histórica convirtiéndola en algo personal (o decisivamente autobiográfico), implicando, a la vez, el programa fundamental de Coronel en las *Reflexiones*: la necesidad de escribir la historia nacional “como conversación”.

Al igual que Turcios, Coronel tuvo fama de gran conversador, y, quizá más significativamente, fomentó estratégicamente esa imagen a través de la escritura. Aparentemente se trata de un asunto biográfico, abundan los testimonios de colegas y discípulos, y las “reproducciones” más o menos elaboradas de tales habilidades orales, presentadas por escrito. Se

¹⁹⁵ Para una panorámica del vanguardismo centroamericano, Cf. Mendoça Teles y Müller-Bergh

sabe, sin embargo, que ninguna escritura reproduce el lenguaje oral de manera directa, y, como en otros casos, se trata aquí de un tropo, una metonimia en la que la escritura quiere ser tomada como “conversación”. Significativamente, es la propia escritura de Coronel la que inaugura el tópico de la conversación como retórica. Se recordará la “conversación” con Darío en la conocida “Oda a Rubén Darío” (*Pol-la Dananta* 95-99). Asimismo, *Rápido Tránsito*—la serie de crónicas y ensayos que tienen como eje la “New Poetry” de los Estados Unidos—trata en parte de la imposibilidad de Coronel de conversar con los viajeros que han cruzado históricamente el río San Juan de Nicaragua, o con chicas californianas de los “gay twenties”, o con fantasmas de escritores de la Nueva Inglaterra, y de la calidad de una eventual charla con gente civilizada, en un medio culturalmente aislado o pobre. Hay, pues, una especie de deseo en la escritura de Coronel, o de Coronel mismo como autor de representarse como “gran conversador” retóricamente—en este sentido, bastante similar a Turcios; pero si en Turcios, la conversación confluía en la oratoria patriótica, lo más visible en Coronel es cómo al énfasis en sus dotes conversacionales corresponde, paradójicamente, el silencio.

Dentro de esta intención general es que debe entenderse también la propuesta del “Prólogo retrospectivo”. Hay aquí el rompimiento de la cadena comunicacional, por una parte, dentro de la tradición familiar, representado por la temprana muerte del padre: “Si yo hubiera podido conversar con mi padre—que murió cuando apenas tenía yo cuatro años...” (*Reflexiones* 584). Esta ruptura—que inserta en la historiografía la confesión autobiográfica—fundamenta en parte el silencio que casi siempre rodea retóricamente a Coronel. De hecho, de la excusa, el “Prólogo” pasa a la demanda retrospectiva. Aunque esperaba instaurar con los dos primeros tomos de sus *Reflexiones* “la conversación de un pueblo con su pasado” (576), en realidad, “[lo] que esos dos primeros tomos produjeron en Nicaragua, fue un profundo silencio.” (577). La

inclusión autobiográfica, articulada en el uso de la primera persona, es, pues, un imperativo que el silencio impone, con lo que resultan asociados estratégicamente la ruptura de comunicación con el padre y con los eventuales lectores. En realidad, el silencio corresponde a las concepciones antagónicas de la historia como diálogo o conversación que las *Reflexiones* proponen, y la predominante conceptualización en la historiografía nicaragüense de la historia “como guerra civil” (576). En efecto, explica Coronel: “Mientras más pienso en [la historia] más le voy encontrando un cierto parecido a la conversación de un pueblo sobre su pasado. Pero son pocos entre nosotros los que así piensan.” (576).

La conversación daría sentido a lo que, en su defecto, sería un mero catálogo de hechos sin conexión. El “Prólogo retrospectivo” inicia con una larguísima enumeración de los hechos principales de la historia nacional, por medio de la cual Coronel quiere significar la inutilidad de la concepción positivista de la historiografía. Luego de una entrada que reza: “Cuando yo era muchacho y estudiante de bachillerato, para mí no tenían ni pies ni cabeza...” (565), se presenta la enumeración aludida. Es evidente en este caso el énfasis irónico con el que Coronel percibe el modelo favorito de la historiografía liberal, y su paralelo acento en la estrategia de catálogo y memoria de hechos: “Retener lo que enseña el más elemental de nuestros textos de historia patria, siempre me ha parecido una tarea tan imposible como aprenderme de memoria el Directorio Telefónico de Nicaragua.” (572). Según Coronel, la historia nacional ha sido una retahíla, una mera instalación sintagmática, sin significado paradigmático, o, más exactamente, su sentido paradigmático, la guerra civil, es espurio.

La conceptualización de “guerra civil” en Coronel tiene, sin duda, un uso ideológico que no debe necesariamente subsumirse en un humanismo abstracto. En Coronel, que está muy influenciado por Carlos Cuadra Pasos, la guerra civil equivale al temor de la “anarquía”,

especialmente engendrada por las revoluciones campesinas e indígenas. Además, en concordancia con los principios conservadores con que se instala la vanguardia nicaragüense, el concepto de “guerra civil” aparece articulado con una crítica de la cultura moderna, y el empaque democratizador que adquiere a partir de la Independencia y la instauración burguesa o liberal. En efecto, a la crítica paralela e interrelacionada de la guerra civil y la cultura moderna, corresponde la idealización de la cultura colonial que deviene en el modelo maestro de una cultura nacional, humanista y basada en el diálogo o la conversación. El contraste entre la impura cultura moderna y la ideal cultura colonial es explicado por Coronel de la siguiente forma:

Para el actual nicaragüense medio—atiborrado de noticias y opiniones que apenas guardan relación entre sí—es natural que la cultura colonial resulte, en cierto modo, indistinguible de la ignorancia. En cambio, al hombre colonial—lo mismo el sabio y el ignorante que en diferente grado comulgaban en una misma sabiduría—lo que hoy existe no le merecería siquiera el nombre de cultura. En realidad la educación que actualmente se imparte, y sobre todo la propaganda comercial y política difundida por todos los medios de publicidad existentes—prensa, cine, radio y televisión—por más que llenen las necesidades “culturales” del ciudadano medio, poco tienen que ver con la cultura tal como ésta existía en la colonia...

La cultura de la colonia, como su antecedente la medieval europea y las indígenas centroamericanas, era, en efecto, primordialmente oral y, por lo mismo, predominantemente popular y comunal... [Los hombres de entonces]... tenían la experiencia de una verdad común o de un conjunto de realidades vitales en las que todos participaban y que adquirían directamente en el trato de unos con otros,

como adquirimos el idioma. No es otra cosa en lo fundamental, lo que suele llamarse una cultura en referencia a un pueblo determinado. Básicamente, por lo tanto, lo que aún puede llamarse con propiedad “cultura nicaragüense” constituye una herencia de la colonia (*Reflexiones* 16).

El esfuerzo de Coronel de ironizar el modelo positivista liberal de historiografía, lo lleva a considerarlo galimatías o parodia, y a declarar que su modelo es el de la “guerra civil”. Pero, como se advierte en la cita anterior, la dispersión e ininteligibilidad de ese modelo historiográfico confluye en las modernas *información* y *propaganda*. Este modelo que satisface culturalmente al “ciudadano medio”, es fundamentalmente mediático y despersonalizado. En cambio, el plan de Coronel es inocular la cultura moderna con oralidad, comunitarismo y personalización. Evidentemente, la historia debe ser transmitida de viva voz si se quiere mantener “la experiencia de una verdad común” adquirida “directamente en el trato de unos con otros, como adquirimos el idioma”. Tampoco este principio dialógico alude a una universalidad comunitaria. Ya se ha visto la desconfianza que Coronel demuestra ante sus conciudadanos que son modernos e informatizados, y, más subrepticamente, ideólogos inopinados de la guerra civil. En efecto, estos *componen el silencio* que obligatoriamente, asedia la conversación de Coronel. En realidad, la propuesta oral y comunal de Coronel apunta a la conversación transhistórica de los ilustrados y a la paralela anulación retórica de la “guerra civil”, por medio de la desactivación del modelo informacional y sintagmático de historiografía. Por supuesto, cuando Coronel invoca un modelo “comunitario” y “conversacional” implica un deseo de los otros; interpela, pues, la esencia supuestamente “colonial” de las comunidades campesinas e indígenas, y quiere apoderarse de ella en una sentimentalidad nacional.¹⁹⁶

¹⁹⁶ En el análisis del testimonio (Cáp. 7.0 y 8.0) se criticará de manera más detallada tal conformación autoritaria que no es exclusiva de Coronel, sino de gran parte de los movimientos de vanguardia.

Es bueno volver aquí a una cita dejada en suspenso arriba. Coronel se refiere a la eventual conversación con su padre, y a la instalación de la conversación transhistórica de los ilustrados:

Si yo hubiera podido conversar con mi padre—que murió cuando apenas tenía yo cuatro años—pude haber escuchado los ecos de sus conversaciones con su maestro don Lorenzo Montúfar y de las de éste con los liberales guatemaltecos de la independencia, como Barrundia. No es que la historia sea únicamente una tradición o dos más bien, como sucede entre nosotros. Es que la historia es también la presencia de las conversaciones del pasado en nuestra propia conversación. (585).

El padre de Coronel, Manuel Coronel Matus, representa el tipo de intelectual orgánico del liberalismo de Zelaya (Coronel *Conversando* 13-18), y, en el lenguaje de las *Reflexiones*, es un protagonista de la historia como guerra civil, pues, al parecer, Manuel Coronel se suicidó al ir a la cárcel, luego de la caída del régimen liberal (Coronel *Conversando* 26). De manera que el apunte de Coronel es doblemente simbólico; no sólo deplora que la conversación con su padre no haya sucedido, sino que representa un desencuentro fundamental (vital y autobiográfico) con el modelo de historiografía liberal. Ya que en el modelo propugnado la historia implica la presencia conversacional de los otros, es obvio que el padre de Coronel no pertenece a esta cadena comunicativa. De manera que, para parafrasear al autor, la historia es también el silencio presente en la imposible conversación con el pasado. La “conversación” debe ser reanimada una y otra vez por medios escriturales (es esto, en fin, en lo que consiste la historiografía), y los vacíos y silencios compensados o desplazados. En las *Reflexiones* el silencio de Manuel Coronel, es substituido por la activa presencia conversacional de Carlos Cuadra Pasos, el más destacado

de los intelectuales conservadores, y maestro de Coronel. Esta substitución paterna es paralela de la situación paradójica en que se coloca la “conversación” que, asediada por el silencio, debe volver a los libros y la escritura, deviniendo tropo, al difuminarse el referente “real”. Al respecto del uso “conversacional” de la historiografía, su inscripción como diálogo de los ilustrados y la presencia de Cuadra Pasos, es fundamental la siguiente explicación de Coronel:

[el] sentido conversacional de la historia—un permanente diálogo entre personas, tanto como entre libros—...en buena parte lo derivo de las conversaciones del doctor Cuadra Pasos. En la literatura histórica de Nicaragua...cuando conserva algo de vida—porque aún no ha sido disecada por el afán científico—especialmente en memorias y crónicas, hay multitud de voces, algunas de las cuales aún los no historiadores podemos percibir... De igual manera en las conversaciones que tuvo con nosotros el doctor Cuadra Pasos quien conversó a su vez con hombres [del gobierno conservador de] los Treinta Años... se percibían reminiscencias de sus otras conversaciones, como en la nuestra se perciben ecos de las suyas. (*Reflexiones* 584)

Conversación “entre libros”, literatura histórica con “algo de vida... especialmente memorias y crónicas”, “multitud de voces”, “reminiscencias de otras conversaciones” que alteran diacrónicamente el diálogo. Obviamente no cabe aquí una consideración cándida (o biográfica) sobre las habilidades conversacionales de Coronel. El modelo conversacional implica una estrategia de lectura y escritura que intenta reinstalar la historia como conversación ilustrada y como crítica irónica de las retóricas de la modernidad (información, retahíla, catálogo sin paradigma, guerra civil, presente inalterable). Se trata en esencia de la interpelación de un modelo “comunal” y “colonial” de las culturas campesinas e indígenas, que queda representado

(esto es, absorbido) por la subjetividad letrada. “Conversación, lectura y enseñanza—afirma Coronel—resultan ser así tres aspectos distintos de la misma cosa, y en realidad las tres unidas son lo que en este caso llamo conversación.” (585). Esta prescripción revela la encarnación retórica de la “conversación”, instalada como sistema de enseñanza de un núcleo reducido de letrados, colocados por sobre la historia. No debe dejar de notarse, además, que la referencia a las “memorias y crónicas” tiene cierto impulso programático: lo autobiográfico posee el aura de lo personal, cierta cercanía de la voz y la subjetividad que resulta necesaria para la convicción “conversacional” del proyecto de Coronel. En este sentido, el “Prólogo retrospectivo” funciona como una reintroducción estratégica de lo autobiográfico en el proyecto historiográfico.

Es notable que tanto Turcios como Coronel, cada uno siguiendo un modelo diferente, propongan lo oral, oratoria y conversación, como una poderosa figuración de la acción cultural y política. La “voz” de Turcios, que condensa cierta postura civil idealizada, parece encarnar en la historia antigua y trasegar de ahí su autoridad autobiográfica. Coronel recurre al archivo historiográfico nacional para reinstalarlo como figura metonímica de la “conversación”. El énfasis autobiográfico trata en ambos casos del derecho de escritura. Piden los dos, en efecto, que su voz y su conversación sea tomada como una acción política (la escritura de la historia nacional) y no como un tropo literario. Como se ha visto en Turcios, la posibilidad política de su interpelación demuestra una tendencia virtual, pues abundan en ella los libros que no existen sino como eventuales ordenamientos contundentes de la historia, y sus *Memorias* deben ser consideradas una (auto) celebración de esa posibilidad retórica.

En un parecido sentido, Coronel pretende que el ordenamiento escritural de la historiografía nacional que propone sea referido a un modelo conversacional del que él y su poder oral serían paradigma. Como en Turcios, esa “conversación”—que codifica en realidad

una estrategia escritural—refiere a una biblioteca por (re)construirse: la de la historiografía nacional. Con respecto a este deseo de incidir políticamente desde textos autobiográficos, se recordará la conocida observación de Paul de Man, al analizar el estatus tropológico de la autobiografía en general: “Los escritores *de* autobiografías tanto como quienes escriben *sobre* autobiografía están obsesionados por la necesidad de moverse de la cognición a la resolución y la acción, de lo especulativo a la autorización política y legal” (“De-facement” 922, énfasis en el original).¹⁹⁷ Si lo autobiográfico está íntimamente relacionado con la autoría, y la propia inscripción monumental de un autor (De Man 923), es evidente que Turcios y Coronel quieren convertir sus incursiones autobiográficas en poderosos documentos de interpelación de los archivos “orales” realmente existentes en la cultura centroamericana (culturas campesinas e indígenas en donde domina la oralidad). Si Turcios quiere disciplinarlas por medio de la arenga, y de la justificación de su autoridad, Coronel quiere hacerlo por medio del desplazamiento metafórico: la literatura funciona como si fuera una comunidad campesina o indígena colonial, de manera que el letrado “representa” esas culturas reprimidas por la modernidad. La historia, contenida en la vida y circunstancia del autor por medio del uso metonímico de los conceptos de voz y conversación, es convocada ya bien en las ruinas de la historia universal, o en el archivo historiográfico nacional. La “voz” y la “conversación” se vuelven artefactos que ayudan a asentar y justificar el privilegio retórico implicado por la autobiografía. Es importante notar, asimismo, que resulta mucho más evidente el aspecto datado de la retórica de Turcios, contrario al artificio de Coronel que pertenece todavía a una sensibilidad presente. Sin embargo, a pesar de su disimilitud ambas estrategias coinciden en reafirmar según sus propios medios la autoridad de los ilustrados.

¹⁹⁷ En el original: “Writers *of* autobiographies as well as writers *on* autobiography are obsessed by the need to move from cognition to resolution and to action, from speculative to political and legal authority.”

5.6 LA CONVERSACIÓN COMO POÉTICA Y COMO AUTOBIOGRAFÍA

La conversación como paradigma de la historia del yo y de la esencia cultural nacional, tal como aparece en Coronel, ayudará a replantear, en esta parte, las preguntas sobre lo autobiográfico en el contexto vanguardista centroamericano. El modelo de poesía realista de Coronel es quizá el más influyente en la Centroamérica del siglo XX, si se deja del lado la poderosa influencia del modernismo. En un conocido ensayo, José Emilio Pacheco presentó a “la otra vanguardia”, con la que aparece relacionado Coronel. Dice Pacheco:

Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de “ismos” europeos, aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente: casi medio siglo después será reconocida como vanguardia y llamada “antipoesía” y “poesía conversacional”, dos cosas afines, aunque no idénticas.

Esta corriente, realista y no surrealista, se origina en la “New Poetry” norteamericana. (114)

Pacheco enumera a los precursores de tal poética realista (Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo), y dice de Coronel: “El gran difusor de los poetas norteamericanos en Hispanoamérica será José Coronel Urtecho al volver en 1927 de los Estados Unidos y fundar en Nicaragua el grupo “Vanguardia”, cuya influencia no ha cesado” (118). Como ya se ha visto, hay una interrelación entre el coloquialismo de esta poética vanguardista y la representación autobiográfica. Debe considerarse, incluso, que lo autobiográfico—la intersección por medios coloquiales de lo nacional con la historia del yo—constituye un asunto esencial para el desarrollo de tal poética. En este sentido, el libro paradigmático de tal intersección es *Rápido tránsito: al ritmo de Norteamérica* (1953), las memorias de Coronel sobre sus viajes a Estados Unidos y, por tanto, sobre su adquisición de la poética realista.

Rápido tránsito comienza con un gesto retórico decisivo. Coronel aparece retirado, escribiendo los apuntes de sus memorias, en una hacienda en la vega del río San Juan de Nicaragua, sitio característico por su significado histórico y por su soledad; “nada tan despoblado y tan remoto como sus riberas, que hacen una impresión de tierra nueva, virgen, desconocida, de *terra incógnita*. Es un lugar de soledad casi sagrada” (11). Los problemas de la retórica “conversacional” son planteados de inmediato. En tal soledad, el pasado parece dilatarse en el presente y los viajeros por el río parecen “los últimos viajeros rezagados de la corriente humana que seguía la ruta cuando la fiebre del oro de California [en el siglo XIX]” (11). La soledad del río es base de la percepción sincrónica de la historia que se hace por medio de la lectura. De ahí el sistema de glosa y traducción sobre los libros de los embajadores norteamericanos del siglo XIX, en especial mister Squier (*Nicaragua sus gentes y paisajes*), o sobre el libro de viaje de Mark Twain. La glosa, que fundamentalmente describe la “soledad casi sagrada” del río, constituye de hecho *la conversación* entre Coronel y aquellos autores relativamente remotos. Al apropiarse del texto del otro e incluir sus propias descripciones e historias, Coronel instala la “conversación” que por otros medios es improbable. Como lo explica, en efecto: “Muy pocos norteamericanos de los que pasan por el río he podido tratar, porque generalmente son reservados con los nativos y van de prisa, envueltos en su propia esquivez, sintiéndose aventureros solitarios en la jungla, donde no hay teóricamente hombres civilizados...” (22). Aquí el concepto de civilización es invocado no sólo en razón de la deducción más evidente—esto es, subrayar que Coronel es un civilizado entre nativos—sino también con un sentido irónico: los Estados Unidos representan la civilización en la formación literaria de Coronel. Además, la dictadura de Somoza—que Coronel contribuyó a establecer, y a la que ha servido como diputado y vice-ministro de educación—es pro-norteamericana, y, por eso, una consecuencia de la

inscripción en la historia nacional de la relación con la civilización de los Estados Unidos. La “conversación” de Coronel introduce, pues, a la par de una estrategia escritural importante (la de glosa y traducción), la decisiva temática de la civilización o modernidad según el modelo norteamericano. La identidad del río consigo mismo—su permanente aislamiento, análogo con el de Coronel—representa el desencuentro de la “civilización” (norteamericana) y la historia nacional. El sueño de mister Squier de civilizar el río—poblar la región, promover la ganadería y la navegación¹⁹⁸—ha quedado clausurado por las circunstancias históricas. La “conversación” se ha roto. Como en el caso de las *Reflexiones*, la imposibilidad de conversar y el silencio son elementos decisivos para la estrategia coloquial.

Según glosa Coronel, un anciano nicaragüense de los que recibieran a mister Squier, le dijo, abrazándolo: “—Puedo morir tranquilo porque mi patria está segura bajo la protección de la República del Norte.” (15). Tal enunciado, que es la memoria de una conversación, condensa también la ironía de lo nacional bajo el protectorado; introduce, de hecho, una duda sobre tal seguridad y la validez civilizatoria de tal protección.¹⁹⁹ Al contrario de los del siglo XIX, los embajadores norteamericanos contemporáneos no tienen ningún interés en el río ni en la cultura nacional, ni, en general, en la alta cultura. De ahí la anécdota en el que un diplomático norteamericano pasa por la casa del río “acompañando al presidente de la república en una gira de recreo” (15). Coronel ironiza el desconocimiento de Whitman que el diplomático muestra. Decididamente, la conversación entre el modelo de poeta americano (representado por Whitman

¹⁹⁸ Cf. Coronel *Rápido tránsito* 28

¹⁹⁹ Sobre la ambivalencia de Coronel al retomar el modelo civilizatorio norteamericano en una Nicaragua sometida a la “Pax Americana” Cf. el breve comentario de Steven White *La poesía de Nicaragua 189-190*. Según White el punto de vista nicaragüense de Coronel surge del descubrimiento de que “la poesía [norteamericana] elegida para su proyecto literario... tendía a una valoración negativa de la cultura de los Estados Unidos.” (190). Aquí podría argüirse que es Coronel quien impone, por medio de su estrategia de lectura y traducción, esa valoración negativa. En efecto, al confundir en sus lecturas vida y obra de los autores produce una discordancia entre poesía y civilización que tiene más un fundamento receptivo, personal y autobiográfico, que un análisis “objetivo” de las relaciones entre los autores escogidos y la civilización norteamericana.

y por Coronel) y la civilización (la voz oficial del diplomático) se ha roto y el río, como Coronel, ha quedado nuevamente en soledad. El presidente de la república aludido en la cita anterior es, obviamente, Somoza. El retiro de Coronel y la misma escritura de *Rápido tránsito* están ligados íntimamente a Somoza y su gobierno, o, más específicamente, a la actuación política de Coronel en favor de Somoza.²⁰⁰ Sin embargo, en este texto, de no ser por esa fugaz aparición del presidente, esta vinculación aparece silenciada. Pero este silenciamiento es aún más importante porque incurre en la elipsis paralela de algo que en las *Reflexiones* constituirá un eje visible y vital. A saber, la explicación cultural sobre la historia y la historiografía nacional como una continua “guerra civil” que ha extirpado la conversación. En realidad, la conceptualización *contra la guerra civil* ha servido de fundamentación a la ideología “monárquica” en favor de Somoza, con la que Coronel, y los jóvenes vanguardistas, demostraban un rechazo directo de los valores democráticos. En efecto, informa Coronel en un libro de los años 1980s, “[decíamos que] lo que había era la jefatura permanente [de Somoza] y que el pueblo no era el origen del poder, porque cuando se le proponía el origen del poder al pueblo, éste comenzaba a dividirse y venía la guerra civil” (*Conversando* 121). Hay también, y esto es decisivo, un componente *vanguardista* en ese apoyo a Somoza, que, en cierto momento, Coronel llama “dadaísmo político”:

Entonces fuimos a caer en el fascismo de alguna manera. De Maurras pasamos al fascismo. No podíamos ser monarquistas, porque ni siquiera había una familia real. En el Brasil había una familia real de lo que había sido antes el Brasil; nosotros no teníamos nada de eso. Hubiéramos tenido que ir a buscar un príncipe español. Nos parecía un poco absurdo; nos gustaba, pero al mismo tiempo no tenía ni pies ni cabeza, era demasiado. Nos gustaban las cosas absurdas, el

²⁰⁰ Cf. la explicación de Coronel al respecto en *Conversando* 131-132

dadaísmo político, pero ya ponerlas en la realidad nos parecía cosa de risa
(*Conversando* 117).

Generalmente, se estudia la literatura de Coronel sin hacer esta conexión imprescindible entre la retórica vanguardista y la acción política. Como se ve en la cita anterior las interpretaciones políticas, articuladas por una particular explicación cultural, al colisionar con el contexto nacional, producen efectos “vanguardistas” absurdos, hilarantes y dadaístas (monarquía sin tradición monárquica, democracia que es guerra civil, historia que “no tiene pies ni cabeza”). A partir del fracaso de la acción política basada en esta interpretación (fracaso encarnado en el comportamiento tiránico de Somoza) los textos de Coronel funcionan frecuentemente como una excusa personal y autobiográfica.²⁰¹ La conversación se funde con la confesión bajo el sistema de la poética vanguardista. Como lo dirá él mismo en un texto autobiográfico tardío: “Todo retrato auténtico, aun el hecho por medio de una cámara fotográfica debe ser el efecto de una conversación, cuando no es, como a veces ocurre, el testimonio de una confesión.” (“Siendo pintado” 247). En *Rápido tránsito*, Coronel sustituye, por medio del silencio y la elipsis, la retórica (y práctica) del vanguardista “dadaísmo político” y pasa a la apoteosis de la poética americanista, vitalista y realista encontrada en la poesía norteamericana. Esta encarnación sirve, en sentido autobiográfico, de excusa y defensa de sí tanto como de replanteamiento de la interpretación cultural nacional frente a la civilización de los Estados Unidos. En la “New Poetry” Coronel encuentra una poética popular pero no comercial o masiva, en resumen, una poética que no es *moderna*, y en donde pueden reconciliarse escritor y cultura popular. En Coronel esto refiere a una constitución medieval o colonial, y, en todo caso, alegóricamente pre-moderna: es la tan buscada cultura comunal y colonial no modernizada. Fundamentalmente, se

²⁰¹ Hay aquí una especie de inversión del apotegma de De Man: la acción política, que ya tiene una faz retórica vanguardista, resulta anterior, y condiciona la elaboración tropológica autobiográfica.

trata, por así decirlo, de una poética monista, pues no diferencia entre vida y obra, o entre acción y retórica. El recurso del realismo es, en este sentido, de resistencia a la fragmentación moderna. Siendo popular y monista, esta poética condensa la trascendencia historicista de la identidad nacional, con una diferenciación imprescindible con la retórica estatal que se ha estratificado en la ideología del liberalismo oligárquico: puede liberarse de mejor manera de la retórica democrática y dedicarse a disciplinar “comunitariamente” las sensibilidades. Por ser “popular”, esta poética presenta, además, una enunciación discursiva híbrida, con giros coloquiales e intensa presencia de la vida cotidiana: es, de hecho, *una conversación*. En este sentido, siendo popular se convierte también en una integración del otro de sentido diacrónico o transhistórico (de todas formas, el mestizaje, que sirve de base a tal apropiación, es también una integración diacrónica). Al contrario de las teorías de Paz, no está la palabra tras ese dispositivo trashistórico sino *el hecho* codificado en la palabra. En resumen, lo autobiográfico de los textos de Coronel ayuda a “romper” con el tropo (cualquier representación figurativa que fragmenta la identidad) para presentar la similitud de poeta y texto, acción y ética, vida y poesía.

Es este, precisamente, el sistema de lectura con el que Coronel recorre la literatura norteamericana. Por contraposición, en el ensayo de Borges sobre Whitman, el argentino aventura esta opinión categórica: “Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores. Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass*...; otro, la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar.” (*Páginas escogidas* 109). Coronel no intenta, desde este punto de vista, “explicar” a Whitman. E incurre, en los dos errores apuntados por Borges: identifica las vidas de los poetas (entre ellos Whitman) con sus textos, y, profusamente, por medio de la glosa y la traducción,

practica una “insensata adopción del estilo y vocabulario” de los poetas estudiados. No son críticas, en este sentido, las páginas que Coronel dedica a los varios héroes de la literatura estadounidense que lo entusiasman. Más bien son formas de “conversar” y, más al fondo, de “leerse” autobiográficamente en ellos. En esencia, formas de establecer la “comunidad” y la presencia casi metafísica del letrado en los presentidos modelos de la cultura popular.

El capítulo de *Rápido tránsito* sobre Ezra Pound, titulado “Un poeta de nuestro tiempo” (129-152), puede leerse, por eso, como una excusa de la poética y el vanguardismo ante la inconsecuencia política. Este capítulo demuestra, además, la adopción por Coronel de la poética de Pound, es decir, de la adaptación de la estrategia conversacional a “nuestro tiempo”. Se trata, estratégicamente, del período de posguerra, del desengaño de Pound y Coronel ante el fascismo, del alejamiento de Coronel al río (que corresponde como se ve con una “retiro” retórico encarnado en el libro que en este momento escribe) y de la explosión latinoamericana de las poéticas conversacionales.²⁰² En cierto sentido, pues, el título del capítulo al referir a “nuestro tiempo” acorta la distancia entre Pound y Coronel y la excusa de la actuación política de Pound, es, en cierta medida, la del propio Coronel. En efecto, “la sinceridad” de las ideas económicas de Pound está “por encima de toda duda”:

Creía ciegamente en la imperiosa necesidad de una economía más favorable al florecimiento de las artes y de la vida. Algunos meses antes de Pearl Harbour iniciaba una campaña de propaganda desde la Radio de Roma, hablándole al pueblo americano de sus ideas económicas y en pro de la neutralidad de los Estados Unidos en la guerra de Europa, *So far, so good*, como ellos dicen. Estaba en su derecho. Cuando Pearl Harbour, sus charlas fueron suspendidas. Pero volvió al micrófono pasadas varias semanas. Anunciaban (sic), decían, la derrota de su

²⁰² En efecto, *Rápido tránsito* se adelanta un año a la irrupción de los *Antipoemas* de Nicanor Parra.

patria. *This was going too far*, como también dirían sus compatriotas con un característico *understatement*. Era pasarse de la raya. El poeta estaba cogido en la trampa de nuestro tiempo. Cuando las tropas americanas entraron en Italia, se presentó al comando militar para entregarse. Fue confinado a un campo de prisioneros cerca de Pisa, donde escribió los *Cantos pisanos*, posiblemente, los más bellos o, por lo menos, los más humanos e sus *Cantos*. Asoma en ellos por vez primera la tristeza del hombre, y un nuevo acento de humildad tiembla en el verso. Trasladado a su país fue sometido a un examen mental, previo al proceso de traición a la patria, y declarado paranoico. Se diría que un poeta que se atreva a vivir hasta las últimas consecuencias de su poesía, se enfrenta en nuestro tiempo a este dilema: ser fusilado o declarado loco (151).

El caso de Pound sirve aquí para fundamentar la disimilitud entre el lenguaje oficial del Estado / la nación moderna y la lengua poética, cuya encarnación vital implica siempre “pasarse de la raya”. Hay también la elaboración de la política de excusa, en el “nuevo acento de humildad” de Pound, que contribuye a enfocar la humildad del propio texto de Coronel (nacido de un retiro, de soledad y silencio, o ausencia de conversación). Pero, sobre todo, aparece la referencia doble a “nuestro tiempo”. Una de las temáticas fundamentales de *Rápido tránsito* es, en efecto, “la situación casi imposible del poeta en nuestro tiempo” (134). Primero, Coronel enfatiza cómo Pound “estaba cogido en la trampa de nuestro tiempo”. Se diría que esta trampa es ideológica: el fascismo de Pound y el paralelo comunismo de los contemporáneos de Pound, a que Coronel también alude (150). Pero, como se verá después, esta asociación es un poco más complicada, y la crítica de Coronel no se hace necesariamente en razón de una circunstancial simpatía ideológica. En efecto, “nuestro tiempo” es en Coronel (y probablemente en Pound) no

simplemente una cronología histórica como la apuntada arriba (fin de la guerra mundial, persistencia de la dictadura de Somoza, irrupción de las antipoesías), sino, más bien, un asunto esencial, retórico y “formal”, de la poética misma. Se trata de “vivir hasta las últimas consecuencias de su poesía”, con el riesgo de ser “ser fusilado o declarado loco”. Lo que hace del poeta un ejemplar ético incuestionable es que ha superado la dicotomía entre escritura y acción. Su vida histórica es meramente “conversacional” pues refiere al carácter diacrónico de la escritura. La “trampa de nuestro tiempo”, según se deduce del argumento de Coronel, es menos la responsabilidad política que la discontinuidad del tiempo moderno que acaba fragmentando al poeta conversacional (fusilado o loco). Para ilustrar la mixtura de vida y poesía en el tiempo transhistórico a que aspira Coronel, véase la siguiente referencia a Pound:

El sólo parecía a gusto evocando otros tiempos en que la vida y la poesía no estaban divorciadas, mucho menos reñidas; cuando los meros nombres de las mujeres eran poemas..., y recorriendo los caminos de Provenza, como hacía en *Provincia Deserta*, y pasaba Rochecoart, donde las colinas se abrían a tres caminos y tres valles cruzados de senderos serpenteantes y por Chalais, donde la playa parecía plisada y vivían viejos pensionistas y viejas pensionadas, y se asomaba a través de antiguas vigas mirando abajo el Dronne... (141)

Los “otros tiempos” evocados aparecen aquí íntimamente ligados a la glosada descripción del poema de Pound—que Coronel continúa por un largo párrafo—sin diferenciar entre lo que Pound vivió y lo que escribió: “recorriendo los caminos de Provenza, como hacía en *Provincia Deserta*”. Coronel logra introducir los “otros tiempos” fabulosos en su texto gracias a la similitud realista que establece entre Pound recorriendo Provenza y la escritura del poema. Su poética combate el tiempo discontinuo y articula una concepción temporal transhistórica que es

la base de lo que él llama “conversación”. Octavio Paz llama a esta técnica “simultaneísmo”, y explica que no proviene de Estados Unidos, sino de Francia, destacando “el papel central de la vanguardia francesa” en su desarrollo (434).²⁰³ Pound retomaría ésta técnica de Apollinaire, quien a su vez la había retomado de Blaise Cendrars. Según Paz “(e)l gran descubrimiento de Pound... fue aplicar el simultaneísmo no a los temas más bien restringidos, personales y tradicionales de Apollinaire sino a la historia misma de Occidente” (444-445). Según Paz, al utilizar el modelo de Dante, pero desposeído de valor alegórico cristiano, sustituyendo el contenido por una “materia épica”, Pound incurre en una “teología secularizada” que implica la “política autoritaria” (449). La descripción del simultaneísmo es útil aquí porque Paz percibe todo el problema temporal implicado:

Cendrars se sirve de un método de composición que no es otro que el del relato. Un relato entrecortado, con idas y venidas, anticipaciones, irrupciones, digresiones y enlaces imprevistos. Los poemas de Cendrars están más cerca del cine que de la pintura, más del montaje que del *collage*. Pero Cendrars no hubiera podido utilizar esta técnica cinematográfica si no se hubiese servido del *lenguaje hablado* como instrumento de convocación de rimas, imágenes, episodios, sucedidos y sensaciones. Cendrars no canta: cuenta. El habla de todos los días, el lenguaje cotidiano que fluye y transcurre y no el instante y sus onomatopeyas e interjecciones, fue el canal por el que penetró en la poesía de nuestro siglo el tiempo real, el tiempo simultáneo y discontinuo (439-440).

En Coronel, la confluencia de tiempos permite una operatividad de la conversación que se puede considerar mística y que sirve de trasfondo a la política de excusa autobiográfica. Desde

²⁰³ Paz es perfecto coetáneo de Parra, de ahí su interés en desautorizar de alguna manera una poética opuesta a la suya propia, y, en cierta medida, su gran competencia a partir de los 1950s.

los modernistas, se buscaban en Centroamérica cartografías del yo que potenciaran la enunciación autobiográfica moderna. El liberalismo político, la modernización comercial o la retórica de la decadencia, sirvieron de tales marcos ordenadores de las historias del yo. Darío rechazó de forma humorística la formación espiritual a partir de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio,²⁰⁴ pero en la poética realista fundamentada por Coronel es perceptible, en cambio, ese sustrato místico ignaciano tan distante de los modernistas. En efecto, en la formación de los jóvenes vanguardistas nicaragüenses resultó decisiva la formación jesuítica, sobre todo a través del Colegio Centroamérica de Granada. Siguiendo la interpretación de San Ignacio que hace Barthes (*Sade*), tanto el rechazo de una escritura indiferenciada de lo cotidiano como la continua invocación de la conversación podrían ser rastreados en el modelo ignaciano. La estructura misma de los Ejercicios Espirituales, implica una estructura dramática, con una serie de interlocuciones y un cierre que implica la intervención de la voz de dios. Barthes describe la característica conversacional de tal estructura y su esencia escritural:

El drama aquí es el de la interlocución; por una parte, el ejercitante es como un sujeto que habla en ignorancia del final de la oración en la que se ha embarcado; él vive la inadecuación de la cadena hablada, la apertura del sintagma, aislado de la perfección del lenguaje, que es un cierre seguro; y, por otra parte, la base misma de todo discurso, la interlocución, no le es dada, debe conquistarla, inventar el lenguaje con el que debe dirigirse a la Divinidad y preparar su posible respuesta: el ejercitante debe aceptar la enorme y, sin embargo, incierta tarea de constructor de lenguaje, de un logo-técnico. (Barthes *Sade* 44)²⁰⁵

²⁰⁴ Cf. arriba Pág 2.3.

²⁰⁵ En la versión en inglés: “Here the drama is that of interlocution; on the one hand, the exercitant is like a subject speaking in ignorance of the end of the sentence upon which he has embarked; he lives the inadequacy of the spoken chain, the opening of the syntagm, he is cut off from the perfection of language, which is assertive closure; and on

En esta estructura el conversador está siempre fluctuando entre el coloquio y la confesión. Asimismo, está a merced de “la posible respuesta” de dios, o, lo que es lo mismo, su silencio. La poética conversacional de Coronel deviene, pues confesional y autobiográfica desde su misma intimidad retórica. No porque “revela” que Coronel es un “gran conversador” sino porque inevitablemente instala una interlocución retórica a partir del silencio (el río en su primitivismo, el poeta retirado, la historia, dios) de donde surge la autoridad de las temáticas, y a donde confluyen la invocación de la historia y la poética y la esencia vital del modelo consagrado de poeta americano. En este sentido es decisivo el rol que adquiere al final de *Rápido tránsito* la invocación de *Walden* de Henry David Thoreau. Si la concepción formal y temporal derivada de Pound ofrece a Coronel la base para la excusa política, y la proyección mística y transhistórica de la conversación, el modelo de Thoreau articula el sentido de la biblioteca (o la civilización) que se aísla y funde en el paisaje de la “soledad casi sagrada”. Se refiere, pues, a la inoculación *nacional* del archivo estadounidense. Uno de los norteamericanos que Coronel conoce en el río tenía consigo “dos libros en perfecta armonía con el paraje: una biografía de Thoreau, el filósofo de los bosques, y una selección de sus obras hecha por Henry Seidel Camby” (22). Esta “perfecta armonía” será el tema de las reflexiones finales de Coronel y su descripción de la poética realista de Thoreau, complementando la de Pound, será el modelo de enunciación nacional, realista y mestiza:

Sus libros, más que una crónica de la naturaleza, son ellos mismos bosques y ríos, praderas y lagunas... Su visión de la naturaleza es americana, indígena, casi precolombina. La actitud de Rousseau y sus descendientes ante la naturaleza primitiva—aunque ya influida por América—está impregnada de

the other hand, the very basis of all speech, interlocution is not given him, he must conquer it, invent the language in which he must address the Divinity and prepare his possible response: the exercitant must accept the enormous and yet uncertain task of a constructor of language, of a logo-technician.”

sentimentalismo, va acompañada de suspiros y lloriqueos, y nos resulta falsa, si no morbosa... En cambio, la naturaleza de Thoreau, la que vivimos en sus libros, es, si no toda, al menos una parte de la naturaleza verdadera en su desnuda realidad y su poesía... (189-190)

A pesar de la intención de Coronel de borrar distancias por medio del coloquialismo, se puede advertir cierto funcionamiento diacrónico en el uso de Pound y Thoreau. En efecto, si Pound representa el fracaso ante la historia, o “nuestro tiempo”, que precede a la retórica elíptica de la excusa, Thoreau encarna la conquista de la naturaleza, que es análoga al retiro del propio Coronel al ambiente natural del río San Juan. La representación de lo americano equivale a la presencia de “la naturaleza verdadera”, más allá de la representación, y esto ya cae en el orden del futuro, la fundación nacional y la necesidad de respuesta en la serie del coloquio, o, como sugiere Barthes, la aceptación del rol técnico de la escritura, cuya base es la fundamentación de una estética simbólica, que amalgama subjetividad y naturaleza. El párrafo final de *Rápido tránsito* dice:

Un cuatro de julio—día de la independencia americana—, Thoreau comienza su experiencia de Walden. Quiere vivir deliberadamente—dice—su propia vida, quiere saber lo que la vida sola, la mera vida en sí misma, puede ofrecerle. *¿Life—* se pregunta—, quién sabe lo que es, lo que pretende? La respuesta no está—no puede estar—en Walden. Walden es su respuesta. Otros, leyéndolo, han encontrado la suya. Todos los hombres tienen, aunque lo ignoren, su propio Walden. El de Thoreau puede ayudarnos a descubrirlo. Yo vuelvo ahora al mío, donde—en un pequeño estante de libros—el de Thoreau me espera.” (190-191).

La estructura circular entre Coronel y Thoreau articula analógicamente el deseo de aquel de “salir” de la historia. En ese sentido es complementaria de la dislocada concepción sobre “nuestro tiempo” (o la historia). El gesto retórico de aislamiento y retiro en la naturaleza es un acto de re-creación del silencio, y de paralela refundación de sí. En la experiencia mística, es típica la desconfianza con el lenguaje, aunque la elaboración de la experiencia necesite recurrir a él (Barthes *Sade* 53). De la misma manera, en Coronel escapar de la historia implica recurrir a “un pequeño estante de libros”, una biblioteca, en fin, y relacionarla lo más estrechamente posible—por medios literarios—con el ámbito incivilizado. Se notará, al respecto, el deseo de lograr una escritura “americana, indígena, casi precolombina” que articula el deseo fundacional de esa literatura. La estructura de fuga de la historia es también de reingreso, pues esa soledad civilizada y trascendente es también sitio en que se elabora la autoridad. La biblioteca, en su similitud con la naturaleza, resguarda una estructura conversacional que trasciende la historia y la interpela cíclicamente. Se diría que si Turcios trataba de asimilar su biblioteca y librería a la índole “natural” de la oratoria, y su sistema jerárquico, Coronel quiere clausurar la distancia entre el lenguaje comunicativo y la naturaleza, en un plan utópico que anula también las colisiones sociales implícitas en las retóricas políticas (la “guerra civil” en su nivel discursivo). Una forma decisiva en que Coronel quiere trasladar el sagrado silencio de la naturaleza a la historia, y la historiografía, es elaborando una crítica metadiscursiva en que la conversación entre letrados (imantada de soledad) es la única que puede dar sentido a la retahíla y el enredo de lo circunstancial de la historia. Como se ha tratado de demostrar hasta aquí, esta estrategia discursiva es también autobiográfica.

5.7 CONCLUSIONES: CONVERSACIÓN Y TESTIMONIO

Aunque la tercera parte de esta tesis está dedicada a la problemática del llamado género testimonio y su relación con las (post)vanguardias, conviene adelantar como conclusión de este capítulo, una reflexión sobre su vínculo contradictorio con la poética conversacional. Es indudable, en general, que la actitud vanguardista de Coronel dio nuevos sentidos al conversacionalismo—entre ellos señaladamente impulsando una renovación poética, entrelazada con una fundamental articulación de la retórica autobiográfica—. Sin embargo, ha sido hasta ahora menos visible la continuidad del conversacionalismo como voluntad de poder, y, en última instancia, retórica de control cultural que se remonta a una genealogía relativamente armoniosa dentro del liberalismo oligárquico. Esta genealogía refiere, según puede sospecharse en las *Memorias* de Turcios, al deseo de hacer corresponder el discurso nacional identificador con la autoridad de clase y el lugar estratégico de la elite letrada dentro de la hegemonía. El coloquialismo, según lo redefine Coronel, interpela los códigos comunales, supuestos o existentes, de las culturas populares y subalternas. Su idea de modernidad es “comunal”, figurando una especie de superestructura cultural basada en el personalismo (que quizá se entrelaza con el deseo caudillista, populista y fascista que movió a los vanguardistas nicaragüenses originalmente), y cuyo límite es letrado, según se podrá sugerir a partir de la problemática testimonial.

Se puede proponer una hipótesis principal: el conversacionalismo, según el modelo que se desprende de *Rápido tránsito*, es un sistema que trata de reinstaurar la presencia esencialista y simbólica del letrado, haciendo omisión de las distancias entre “vida” y retórica, o, en otras

palabras, de los problemas de la articulación entre signo y significado.²⁰⁶ Siguiendo la lógica con que Benjamin (*The Origin* 159-167) contrapone símbolo y alegoría, puede decirse que la “conversación”, como proyecto simbólico, tiene la habilidad de petrificar la heterogeneidad proyectándola en una subjetividad autorizada. Por eso cabe preguntar ¿no se trata de la misma estructura subyacente en el testimonio, sobre todo el del modelo del guerrillero según el avatar guevarista, del que los libros de Omar Cabezas fueron el paradigma fundamental en los años sandinistas? Al respecto es pertinente especular sobre qué representaron las intervenciones “conversacionales” que Coronel prodigó en los años revolucionarios, y, en particular qué implicó su lectura del libro de Cabezas *La montaña es una inmensa estepa verde* (Coronel, *Libro de conversaciones* 107-131). Por un lado, es obvio que motivado por el auge revolucionario (también, en cierto sentido, el auge de las hablas populares) Coronel quiso llevar al extremo la práctica conversacional, prodigando el sistema de grabación y edición, a veces con resultados lamentables (por ejemplo, su *Libro de conversación sobre libros*). Por otro lado, es también cierto que hay en esta etapa textos bastante singulares, tanto por su estratégica tecnificación “conversacional”, como por el giro de reescritura confesional (quizá el más destacado, el titulado “José Coronel Urtecho siendo pintado por Dieter Masurh”). En resumen, lo conversacional en Coronel no deja de ser una mera alegoría de la escritura, autorizada y heroica, y como tal marca un límite que no puede ser solventado por su insistencia en trasladar inescrupulosamente a la escritura toda opinión vertida en conversación.

Dentro de esta especie de fatalidad del conversacionalismo, *La montaña...de Cabezas*, significó para Coronel una especie de subrepticio desafío. Este relato testimonial cuenta la historia de un universitario de la clase media baja que ingresa a la organización revolucionaria, el

²⁰⁶ Es obvio que esto vale sobre todo para Coronel, pues, por ejemplo, Ernesto Cardenal, aunque mantiene algunos de estos fundamentos, también realiza un rompimiento en la colocación de este modelo frente a la historia. Cf. al respecto el Cáp. 7.2.

FSLN, y experimenta las desventuras de la constitución de un foco guerrillero, según el modelo guevarista. El eje de este primer libro, que tiene su continuación en *Canción de amor para los hombres*, es la constitución de una nueva subjetividad y una nueva ética (la autorizada por la revolución triunfante). Sin embargo, la narración de Cabezas sobre el proyecto foquista acaba por transformarse en un proceso muy precario que lleva a rearticular el sentido de la interrelación entre la vanguardia política y la lucha popular. En cierto sentido, el partido revolucionario toma una actitud mucho más beligerante con respecto a la readecuación de la hegemonía, permitiendo el ingreso de sectores convertidos de las clases altas y medias, y una relación mucho más estrecha con los sectores populares. El relato de la situación precaria del sandinismo foquista y el proceso de apertura a la hegemonía, se pueden advertir sobre todo en el segundo tomo de las memorias de Cabezas. Lo que impresiona a Coronel, del primer texto es, sin embargo, la estructura mucho más pedagógica y romántica del universitario que se retira a la montaña, como si fuese a leer la naturaleza. Recuérdese que *Rápido tránsito* se basa retóricamente en el retiro de Coronel a la selva. Pero, evidentemente, la retórica de Cabezas depende menos de una ubicación “natural” que permite una transfiguración subjetiva, que una ubicación e interpelación *social* que obliga, por razones de la voluntad de poder, a la invención de un habla particular.²⁰⁷ En Cabezas, pues, lo coloquial implica una rearticulación de la hegemonía, de distinto grado del propuesto por Turcios o Coronel.

Se ha insistido mucho en la conformación intelectual de Cabezas, y la configuración de una estructura vertical en su texto, por la que se anulan las diferencias (lo cual es, sin duda, innegable).²⁰⁸ Sin embargo, habría qué preguntar también si la “proximidad” conversacional de Cabezas no está anclada en una relación particular producida dentro de la lucha por la

²⁰⁷ En la discusión del Cáp. 8.0, sobre *Miguel Mármol*, se detallará de manera más amplia las implicaciones de la interpelación ideológica y cultural del dirigente revolucionario a los grupos subalternos.

²⁰⁸ Cf. Leonel Delgado Aburto *Márgenes* 108-117.

hegemonía, que lo colocó en un inevitable intercambio “de habla” con las clases populares y subalternas. En otras palabras, si esa “otra lengua nicaragüense” que Coronel advierte en Cabezas (*Libro 120*) es producida más por una relación con lo *otro* (potenciado por el indudable cercanía estratégica entre la vanguardia revolucionaria y los sectores populares que Cabezas logra recoger) que por una simple reafirmación de lo *nicaragüense* de acuerdo con el canon instaurado por la vanguardia. En general, Coronel pretende hacer funcionar de manera “conversacional” el texto de Cabezas, ubicándolo de hecho dentro de la genealogía de *Rápido tránsito*, insistiendo, por tanto, en la naturalidad (la relación del texto con un concepto “verdadero” de naturaleza), y no en la relación (aunque difusa, errática o “ideológica”) con los campesinos, indígenas o sectores empobrecidos. No es extraño que el rasgo místico (asociado por Coronel con Santa Teresa) esté en este análisis por sobre el deseo de una nueva mediación artística ideológica erigida en torno a la figura del guerrillero (que es a fin de cuentas, lo que Cabezas pretende). Y no resulta sorprendente tampoco la referencia a la profunda “americanidad” de Cabezas, parecido en esto a Gertrude Stein (128), o la invocación a Thoreau cuando se habla de la “inmersión en la naturaleza” (129). Se trata pues, para Coronel, de una intervención que paradójicamente quiere “nacionalizar” el texto de Cabezas; esto es, adecuarlo a una lectura “nicaragüense” homogeneizada de previo.

La conclusión teórica más importante, extraída de la coyuntura conversacional, sobre todo en su relación con el testimonio, es que hay que ver el coloquialismo no simplemente como estilo, sino como una genealogía, que implica la rearticulación del fonocentrismo/ esencialismo por razones culturales y políticas, es decir como revelación de una voluntad de poder, en que la escritura interpela a las hablas existentes. Es importante decir que como tal, el conversacionalismo aparece *dentro* de (aunque no necesariamente dominando) los modelos

testimoniales, según se entenderá en la Parte Tercera de esta tesis, al analizar los testimonios de Mármol y Menchú. En este mismo sentido, el conversacionalismo, y el modelo transcultural en general, no son simples avatares formales que buscan ser “contenidos” por la historia literaria, sino relaciones constituidas dentro de la lucha por la hegemonía cultural y política. El vínculo Estado-liberalismo, tanto en Turcios como en Coronel, parecen estar colocados en el ámbito de la sociedad civil, según la entienden Hegel y Gramsci, “en el sentido de hegemonía política y cultural de un grupo social sobre la entera sociedad, como contenido ético del Estado” (Gramsci 290). Pero, a la vez, la constitución de esta sociedad civil es precaria dentro de un modelo en que el patrimonialismo no ha desaparecido, de manera que el conversacionalismo *también* está vinculado a esa situación liminal en que la hegemonía se articula por otros medios (y de ahí, quizás, toda la nostalgia por la oralidad). Se verá más adelante que el testimonio pone en crisis, precisamente, este empaque moral, que en sentido formal está proyectado en el fonocentrismo. El rol retórico de los relatos autobiográficos en este campo conflictivo, es el del despliegue de una forma, más o menos esencialista, compendiada en una historia personal que proyecta este aspecto moral (y liminal) de las disputas históricas por la hegemonía.

6.0 LOS OTROS EN LA AUTOBIOGRAFÍA VANGUARDISTA

Al estudiar las vanguardias centroamericanas, resulta evidente la organicidad *nacional* que adquiere el movimiento de vanguardia nicaragüense—en contraste, por ejemplo, con el caso guatemalteco—. Según Verani, “[e]n Centroamérica, el vanguardismo muestra desarrollo unitario e ideario colectivo en un solo país, Nicaragua” (18), articulándose esta unidad en torno a Coronel y su introducción de las pautas de la “New Poetry”. Por supuesto, el impulso renovador no es en sí suficiente para definir el carácter fundacional que adquiere la vanguardia nicaragüense. Por lo menos tres aspectos resultaron básicos en tal proceso: (1.) Una inaugural estrecha alianza con el poder político (la dictadura de Somoza) vital para la “pacificación” del país luego del aplastamiento de la revolución campesina de Sandino.²⁰⁹ (2.) La “pacificación”, cuyo ideologema fundamental, para los vanguardistas, es el rechazo de la guerra civil desde posiciones pro-coloniales, se articula con un proceso de uso de los saberes (investigaciones antropológicas, recolección de tradiciones populares, labor ensayística sobre la identidad nacional) para definir lo nicaragüense como mestizo.²¹⁰ (3.) Una progresiva colocación de la discursividad cultural como contradiscurso frente al poder estatal.²¹¹ A través de este proceso, los vanguardistas nicaragüenses ganaron el derecho de legislar sobre la identidad nacional

²⁰⁹ Cf. el estudio de Knut Walter sobre la dictadura de Somoza, y la biografía de Sandino escrita por Wüderich.

²¹⁰ Cf. el libro de Erick Blandón *Barroco descalzo* que explica gran parte de este proceso, sobre todo centrado en el uso del símbolo del Güegüense.

²¹¹ Como se ha visto en el capítulo anterior, en la actitud “conversacional” de Coronel, la poética se contraponen en un ámbito trascendente a la vida histórica.

prácticamente hasta el presente. La alianza multclasista que triunfa con la revolución sandinista en 1979, retomaría previsiblemente el ideario de la nación mestiza como uno de sus fundamentos movilizadores.²¹² Coronel, por su parte, consideraría el triunfo de la revolución como la victoria de su contradiccurso cultural; la culminación de las finalidades trascendentes del coloquialismo, que acaban por anular la historia.²¹³

Se trata, en el vanguardismo nicaragüense, de una organicidad *nacional y mestiza* que contrasta con la “imposibilidad” nacional de Guatemala. El “problema” indígena sería, en efecto, el punto conflictivo fundamental tanto de elaboración teórica como de la práctica vanguardista de la llamada Generación del 20 que incluye, entre otros, a los escritores Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón y César Brañas. Otra característica fundamental de esta generación es su dispersión, por lo que el asentamiento “nacional” de sus propuestas se ve trabado en forma triple: (1) Por el agotamiento del modelo liberal oligárquico de nacionalismo—encarnado por la dictadura de Estrada Cabrera—sin previsibles salidas de rearticulación; (2) Por la ansiedad de los intelectuales a cerca del lugar que deberían tener las culturas indígenas en el esquema nacional de modernidad; y (3) Por la elaboración, fuera del territorio nacional y de la práctica cultural tradicional, de una renovadora y original propuesta de vanguardia (de la que Asturias es el paradigma decisivo). Básicamente, Asturias propondría, por medio de una inusitada operación transcultural, a las culturas indígenas como modelo de modernidad,²¹⁴ pero esta propuesta estaba lejos de contar y apoyarse en la institucionalidad estatal-nacional. Es decir, que, al contrario de

²¹² Cf. Blandón 56-63.

²¹³ Cf. la serie de poemas titulada “Panfletos y murales de la revolución”. (*Poladananta* 311-345)

²¹⁴ Esta propuesta implica, según explica Martín, una dualidad: “Pues hay [en Asturias]...una contradicción muy importante entre el espíritu nacionalista y el espíritu socialista, la cual se materializa en cierta dualidad cuya comprensión es fundamental para la interpretación de su obra. Para Asturias los “mayas” fueron quienes dieron a Guatemala su especificidad, y los utiliza tácitamente, como signo “nacionalista”. En cambio, los indígenas, “tribales” o “telúricos”, son quienes universalizan Guatemala—todos fuimos indígenas en el pasado—oponiéndola al capitalismo y al imperialismo, y constituyen un símbolo “socialista” hacia el cual caminan, dialécticamente, los indígenas proletarizados del presente.” (“Introducción”. *Hombres de maíz*. XXIII).

los vanguardistas nicaragüenses, este proyecto no se articula con un programa cultural que redefine lo nacional. Precisamente, la crítica del universalismo liberal será mucho más radical en el caso guatemalteco por el desajuste que implica la heterogeneidad cultural, convenientemente invisibilizada en las otras repúblicas centroamericanas. Esto llevará a la propuesta vanguardista guatemalteca—en cuanto contradiscurso del universalismo estatal—a recurrir a los modelos de subjetividad en que el “otro” es una presencia definitoria: la antropología y el psicoanálisis. De hecho, en el vanguardismo global, tanto el psicoanálisis como la etnología son disciplinas clave que modelan las incorporaciones culturales. Visto como disciplina *colonial* el psicoanálisis puede ser considerado, según Khanna, “an ethnography of nation-statehood” (6). La analogía psicoanalítica entre inconsciente (personal/ nacional) y pueblos primitivos (comunidades indígenas/ ladinos pobres) modelará en parte el acercamiento autobiográfico de César Brañas expuesto en su libro *Inquilinos* y que será uno de los textos estudiados en este capítulo. Pero vale la pena, antes de explicar en detalle esta propuesta, advertir algunos procesos culturales anteriores o paralelos que resultan significativos para esta articulación característicamente vanguardista.

1. Como se ha visto, Arévalo Martínez²¹⁵ es uno de los primeros en introducir el prosaísmo como sistema crítico del modernismo, y, en última instancia, del liberalismo. En Arévalo este prosaísmo implica una mediación entre el yo y la sociedad, cuya enunciación es la retórica autobiográfica y el diagnóstico de lo nacional. Este nuevo lenguaje de mediación explica la imposibilidad nacional con base en una interpretación decadente y racializada de la sociedad, con las culturas indígenas como “lastre” de los grupos “arios” y europeizados. La propuesta de Arévalo aparece inmersa plenamente en una episteme positivista y arielista que será dejada atrás por el proceso vanguardista.

²¹⁵ Cf. capítulo 4.0 de esta tesis.

2. En la llamada Generación del 20 puede advertirse un ideario colectivo característicamente nacionalista, y en donde comienza a incubarse la búsqueda de una “solución” transcultural. La idea de renovación nacional tiene como eje simbólico la caída de Estrada Cabrera, que debería dar paso a un desplazamiento de los partidos y la retórica tradicionales. En estas circunstancias los jóvenes intelectuales pasarían a echar las bases del nacionalismo propiciando la educación de las masas. En este programa los indígenas funcionan todavía como elemento meramente negativo dentro de la maquinaria tradicional. Brañas, por ejemplo, afirma que “Guatemala, [es] país propicio a la tiranía por la proporción desconcertante de la población indígena” (“Confines y problemas” 39).²¹⁶

3. La retórica oratoria liberal queda en crisis, lo que es bastante significativo para el proyecto transcultural. En su programa de la revista *Ensayos*, Asturias y otros proponen: “Renovación social—sentimiento contrario a los partidos conservador y liberal aversión a la violencia—respeto a la libertad y vida humanas—nacionalismo, en el concepto que el peligro yanqui da a esta palabra en Hispanoamérica—falta de fe en la oratoria—conciencia de que ya sólo la juventud, mediante la acción, es capaz de salvar al país.” (Citado por Brañas “Confines y problemas” 36). Debe enfatizarse la “falta de fe en la oratoria”²¹⁷ porque implica tácitamente otras formas retóricas (representadas aquí por “la acción” de los jóvenes). No es exagerado deducir que esas otras retóricas son de alguna forma coloquiales, pero en un sentido muy diverso de la elaboración hecha por Coronel en Nicaragua. En circunstancias de fuerte presencia indígena, la premisa diacrónica mestiza ubicada “por sobre la historia” no tiene mucho sentido.

²¹⁶ El caso más conocido y controvertido de discurso racista en un letrado es la tesis de abogado de Asturias, *Sociología guatemalteca: el problema social del indio* (1923). Cf. el análisis de Morales (102 y ss.) enfocado en los cambios ideológicos de Asturias en su adquisición vanguardista parisina; asimismo Cf. Casaús “La generación del 20”. Para una visión general de “los debates de 1929” sobre “el problema del indio” en los que Asturias también participa notablemente, Cf. Casaús “El indio”, especialmente 227 y ss.

²¹⁷ Se recordará que, en Honduras, Turcios elabora en su autobiografía una idea de sí cuyo fundamento retórico es la oratoria liberal. Cf. capítulo 4.0 de esta tesis.

Más cercano resulta el caso de la implantación vanguardista en el área andina en donde, como explica Cornejo Polar, surge el impulso “de abrir el lenguaje del arte a las solicitudes del habla, en especial del habla popular y de las capas medias bajas, e inclusive a la oralidad quichua” (*Escribir* 158). Esta operación, trasladada a la cultura guatemalteca, y las culturas indígenas de esta región, sería una base importante para los vanguardistas. Es importante notar en Cornejo la tensión que implica la posibilidad de una clausura simbólica²¹⁸ proyectada en una sola subjetividad, por lo cual proclama la heterogeneidad del sujeto.

4. César Brañas, preocupado sin duda por la implantación nacional más efectiva del proyecto vanguardista—en ese momento todavía no plenamente “resuelto” a través de la transculturación narrativa de Asturias—, elabora una crítica de la falta de rompimiento generacional en el ámbito de la cultura como analogía del tradicionalismo político. Así como no hubo rompimiento político en la Independencia centroamericana, no lo ha habido de la Generación del 20 y las generaciones anteriores. Según Brañas, “falta el cambio social en que, como entonces [el año de 1920], todos los guatemaltecos habremos de participar, directa o tangencialmente” (45). La actitud de Brañas debe considerarse vanguardista, sobre todo porque la crítica y autocrítica de su generación aparece articulada a un horizonte utópico revolucionario que daría sentido a la renovación cultural.

Como se ha visto en Coronel, la actitud autobiográfica “coloquial” está basada en un uso estratégico del silencio. Estudiando a César Brañas en este capítulo, se advertirá la ubicación *social* de ese silencio dentro del impulso transcultural de la literatura guatemalteca. Brañas

²¹⁸ La “clausura simbólica” implica aquí la necesidad a la vez epistemológica y representativa de totalizar la cultura (nacional, comunal) en un solo sujeto, por medio del “habla” o la “conversación”, según se vio en Turcios y Coronel. Esta clausura es cercana, además, a lo que Derrida llama fonocentrismo. Como se discutirá más adelante (Cáp. 7.0 y 8.0) el género testimonio atenta contra tal clausura simbólica. Ha resultado fundamental para teorizar esta parte el comentario de Eagleton a la oposición que elabora Benjamin entre símbolo y alegoría (Cf. Eagleton *Walter Benjamin* 21-50).

articula en la idea de los “inquilinos” la creencia de que la narrativa de sí no puede hacerse sino por medio de dar cuenta de los seres de origen social pobre—diferentes también por razones raciales—que ocuparon la imaginación del niño que fue él. De hecho son estos seres los que a través de este proceso de posesión circunstancial (son inquilinos) diseñan el yo. Estos seres, por su procedencia, condensan la serie de los problemas nacionales, así que de forma indirecta, Brañas se propone como sujeto de un contexto dominado por la diversidad. De las condiciones existenciales que imponen los inquilinos parece brotar, en última instancia, la vocación literaria del autobiógrafo y su estrategia de silencio.

6.1 CÉSAR BRAÑAS ANTE LOS ESTRATOS ARQUEOLÓGICOS

En el manifiesto por la “Universidad Popular” (1922), miembros conspicuos de la generación del 20, entre ellos Asturias, proponían, en el tercero de su programa de tres puntos, la “formación del alma nacional”. Si los dos primeros acápites estaban centrados, por decirlo así, en la corporalidad de la nación (alfabetización y divulgación científica en el ámbito popular), con el “alma nacional” aludían a una relación política y cultural con la civilización global y la modernidad, y la representación de lo propio en la escala universal. La conclusión era pesimista pues la representatividad de Guatemala parecía estar signada por la desconexión con tal universalidad. En efecto, proclaman los jóvenes vanguardistas, “mentalmente nada hemos aportado a la civilización, [y] ni siquiera hemos podido asimilar los descubrimientos que nos vienen” (“La Universidad Popular” 161). Es revelador que esta situación se proyecta en una relación literal y figuradamente arqueológica: “Para el extranjero no somos más que el país que aún conserva (en completo abandono) bellezas históricas de civilizaciones pasadas que

añoramos, y ellos han de coleccionar en museos.” (Ibíd.). La suerte del “alma nacional” es, pues metafóricamente la de las “civilizaciones pasadas” (la culturas indígenas) expuestas al tráfico arqueológico y el coleccionismo imperial. Por eso, con la búsqueda de “nuevas bases para el saber” preñadas de “anhelo científico” (160), se intentaría remover un escolasticismo que resultaba cómplice con el estadio arqueológico del “alma nacional”. La universidad guatemalteca moderna debía crear “una cultura en que se comprendan las fuerzas que tienden a realizar la doctrina del bien en la humanidad.”(160). Como es conocido, el plano humanista universal de propuestas como ésta, encontraría en la antropología una especie de discurso operativo para la investigación y representación novedosa del “alma nacional”,²¹⁹ incorporando por este medio a las culturas indígenas.²²⁰ Aunque esta operación “antropológica” ha recibido mucho interés, se presta menos atención a cierto paralelo y mucho más subrepticio uso de los principios del psicoanálisis en la descripción del “alma nacional” tal y como quiere ser representada por los intelectuales. Como se ha visto a través de este estudio, las autobiografías centroamericanas presentan uno de sus conflictos básicos (y lo que encarnaría una “voluntad de poder” primordial) frente a las formas occidentales de soberanía individual. En los contextos vanguardistas globales, la antropología y el psicoanálisis constituyen dos de los discursos fundamentales de la

²¹⁹ Como ya se ha sugerido, el paradigma de esta operación son los relatos y novelas de Asturias.

²²⁰ Desde la fijación textualista que toma como paradigma el boom novelístico de los años 1960s, se ha argumentado el poder modélico de los textos antropológicos sobre la narrativa latinoamericana y la tendencia a un desmantelamiento de sus premisas cognoscitivas (González Echevarría *Myth and Archive*). Por eso, resulta necesario enfatizar la calidad operativa y política (ya que todo archivo escritural es fundamentalmente político) que adquiere el uso del discurso antropológico en diversos contextos, especialmente en las regiones marginales dentro de la propia Latinoamérica que son con frecuencia, las que muestran gran presencia de población indígena. Al respecto Cf. la contraposición que hace Franco entre un etnopoética, en la que la territorialidad es un asunto fundamental, y el uso desterritorializado de la magia del otro (*The Decline & Fall* 169-176). El uso del mito y la magia retomado desde las culturas indígenas es, como, dice Franco, una apropiación de la diferencia racial (159). Asuntos esencialmente políticos como el territorio y la raza, entre otros, y sobre todo la paradoja de la letra en un contexto predominantemente oral, son elementos que ayudan a contradecir la supuesta unidad y el etnocentrismo del concepto de lo latinoamericano proyectado en un único archivo escritural. Al respecto de la tensión entre letra y oralidad son imprescindibles los argumentos de Cornejo Polar, sobre todo en *Escribir en el aire*.

interpelación a la soberanía del sujeto occidental[izado].²²¹ Estudiando *Inquilinos* de César Brañas, se investigará el entrecruce de ambos discursos en el diseño autobiográfico y las tensiones que esa ambición de soberanía provoca dentro del contexto vanguardista centroamericano.

Inquilinos: Bocetos para la biografía de un niño, un corto libro de 67 páginas, se presenta como una memoria de infancia contada en tercera persona. Se trata de los inestables recuerdos de El Niño, un pequeño solitario perdido en una casona de provincias que se dedica a observar con fascinación los “inquilinos”²²² de los espacios marginales de su propia casa. La figura de los inquilinos dará sentido, ulteriormente, a la existencia y el oficio escritural del autor. Esas presencias, conllevan, pues, no solamente un choque formativo (un *pathos*) sino una ética. Desplazando toda identificación autoritaria o cándida entre el universalismo liberal y la soberanía individual, Brañas recurre a un sistema paradójico de enunciación de sí. Por un lado, reconoce, probablemente usando el paradigma psicoanalítico, la inestabilidad interpretativa de cualquier recuerdo: la memoria es terreno inseguro, en donde lo arcaico se reconoce por estratos de significado enigmático, y en donde no necesariamente todo es representable. Por otro lado, las barreras de clase, sexo y etnia de los inquilinos, propenden un furtivo auscultar y la delación retórica de sus secretos. Este contrapunto entre “psicoanálisis” y “antropología” sirve para la elaboración del discurso autobiográfico. Se debe enfatizar, en este caso, tanto la esencialidad vanguardista de esta postura de enunciación como su significado político. En efecto, la incorporación de los otros implica la apropiación de sus narrativas y su traslado, bastante

²²¹ Según Khanna, el psicoanálisis constituye “una suerte de etnología adecuada para Occidente de esa forma de análisis designada para el Resto. El interés en esas partes del mundo que habían sido colonizadas recién repercutieron en la creación de un sujeto soberano europeo; el psicoanálisis es un síntoma y un mecanismo de tal creación.” (68) (En el original: “a kind of ethnology suitable for the West from that form of analysis designed for the Rest. Interest in those parts of the world that had been newly colonized relied upon the creation of a European sovereign subject; psychoanalysis is a symptom and mechanism of that creation.”).

²²² Como se verá, algunos no son propiamente “inquilinos”, especialmente las mujeres, aunque cruzan en cierta forma los espacios de la casona.

difícil e improbable en el caso de Brañas,²²³ al terreno de la modernidad. Con todo y su ansiedad ante lo heterogéneo, Brañas no rompe totalmente con ciertos principios positivistas al confrontar tanto la oralidad como la diferencia étnica y de género. Podría decirse que al desencantamiento del mundo, la puesta en duda de los relatos de los otros y el agotamiento de las posibilidades comunitarias, sigue el aislamiento propio como “inquilino” de la modernidad: una figura alegórica de sí como autobiógrafo.

La nota introductoria de *Inquilinos*, “Antes que penetren los inquilinos” (7-8), sugiere un programa de lectura en que la misma representación es sometida a dudas:

La vida de un niño es insondable. Para todos y, dramáticamente, para el mismo niño que fue. El recuerdo del adulto hace en ella, sin cesar, cortes de profundidad: en cada uno, nuevos, diversos, inesperados aspectos, presencias, fantasmas, brotan y borbotan por un momento, fulguran, se desvanecen y dejan un rumor impalpable, unas imágenes sin asideros, un perfume que se prolonga en melancólica duración (7).

Podría decirse que Brañas inaugura sus memorias con las herramientas de la arqueología y su propósito de sondear las “civilizaciones pasadas”. Por supuesto, aquí se comienza a descubrir un “alma” existente y viva. Los variados “cortes de profundidad” establecen la ambigüedad del pasado—algo nuevo si se compara, por ejemplo, con el nada vacilante acercamiento autobiográfico de Turcios— y revelan, así, una compleja diacronía. Brañas compara su tarea de recolección del pasado con el intento de reconstruir íntegramente un

²²³ Esto establece un contraste señalado con Asturias, quien logra fundamentar la modernidad de las narrativas “otras”. Desdichadamente, en la escasa bibliografía sobre Brañas se enfatiza con frecuencia su modestia y nobleza, dando preponderancia a esas características biográficas por sobre su discursividad. Ver, por ejemplo, Liano *Visión crítica* 91-106, y Albizurez Palma y Barrios 167-203. Por su parte, Menton describe la saga novelística de Brañas que se cierra en 1939 como perteneciente al modernismo (*Historia crítica de la novela guatemalteca* 151-161). Es precisamente al final de este ciclo, en 1937, que se encuentra la fecha probable de composición de la parte más importante de *Inquilinos*.

sueño (ibidem), estableciendo una analogía entre la topografía del pasado y la del sueño. Esta opción por la topografía inestable, de donde se rescatan indicios (lo que forma la cultura del pasado), presupone, a pesar de su ambigüedad, una actitud científica y un resultado representativo. Así, es necesario examinar los recuerdos y tratar de interpretar las marcas: “El segmento de su vida anterior que se reprodujo ante sus ojos estaba estratigrafiado de corrientes turbias, que venían a tornar imprecisos, más imprecisos, las figuras y los acontecimientos lúcidos. Se conformó con delinear unas cuantas figuras, unos cuantos acontecimientos, unos cuantos sueños”. (7). La duda sobre el pasado deviene duda sobre el presente, y ansiedad por la interpretación cultural. En efecto, el territorio arqueológico impone la singularización de los indicios (que confluyen en el yo) a través de sus accidentes (por ejemplo, las “corrientes turbias”, figuración de los otros). La metáfora arqueológica alude, pues, a la ubicación de la (probable) soberanía individual en el territorio de los otros. Brañas se representa sometido a la “arqueología” para igualarse al territorio representativo (el de las “civilizaciones pasadas”, el de la nación). Se trata de una forma sistemática de representación que implica un cometido ético ante la fragmentación del pasado (el propio y el de la cultura nacional) que impone el tiempo de la modernidad. Nada más lejano, en efecto, del acercamiento sistemático que pretende Brañas que una mera actitud confesional: “Al fondo quedaban inviolables los más amados [recuerdos] y los más conturbadores”. Teniendo como trasfondo la ciudad provinciana y “sobre el esmalte luminoso de sus días niños” surgen:

las sombras de estos Inquilinos anómalos y tristes en una casa encantada—en la vibración de unos dos años o seis, apenas, que pudieran llamarse, por llamarse de alguna manera, 1905, 1909, 1912...²²⁴ —, unos Inquilinos fantasmáticos, viscosos de problemas, salpicados de motivos de curiosidad, que acercaban al Niño zonas

²²⁴ Por supuesto, esta cronología coincide con la infancia de Brañas, nacido en 1899.

excitantes de mundillos cándidamente misteriosos, y que, con su pobreza humilde, resignada y silenciosa, apuntalaban a la buena, a la suave Pobreza, de cuya mano lazarilla iba el Niño, sin saberlo, como se va de la mano de la Poesía, en la casa iluminada por la ternura, en un mundo a diario ensanchado y que parecía—eterna ilusión—destinado por amables dioses familiares a ignorar la miseria y el dolor (8).

En contraste con el regodeo con que se enuncia la decadencia propia en algunos textos modernistas, Brañas pareciera plantearse que el discurso autobiográfico debe ser atemperado por el compromiso ético social. De ahí que la poesía encarne en “la suave Pobreza”. Como se verá, sin embargo, esta enunciación simétrica es muy problemática por la lógica “científica” con que se inquiera a los inquilinos, en una operación de desmantelamiento de sus secretos y puesta en cuestión de la autenticidad de sus relatos representativos. El estudio literario de los otros muestra, a la par de la instalación contracientífica, resabios positivistas (ya en la cita anterior se observa que los inquilinos son “fantasmáticos, viscosos de problemas, salpicados de motivos de curiosidad”). Resulta decisivo, para esta tensión separadora, el condicionamiento moderno con que se ingresa al mundo (un “mundo a diario ensanchado”). Hay, en efecto, un contraste entre el modelo arqueológico de introspección y el estudio de los otros, y ese ensanchamiento del mundo (montado sobre la modernización) que doblaga las fronteras de lo privado (la casona) y la comunidad primordial (la ciudad de provincias). La investigación arqueológica va a contracorriente del ensanchamiento del mundo, de ahí los murmullos y el aspecto fantasmal del mundo del pasado. Como se verá, sólo la ideología de lo individual y singularizado (más concretamente su enunciación como neurosis por medio de la autobiografía) puede mediar entre la arqueología del pasado y la encarnación del presente.

6.2 INQUILINOS: UN MODELO TRANSCULTURAL

En la época “confusa y luminosa” de la infancia, el autobiógrafo tiene una única forma de interpelación: lo llaman El Niño. Esta denominación, que fluctúa entre el nombre genérico y la identificación personal, se propone como fuente del conflicto y del deseo de emancipación individual. Brañas, a propósito, parece reactualizar dos motivos autobiográficos que resultaban fundamentales en Darío. Por un lado, el problema del nombre, y, por otro lado, la “feminización” impuesta por la educación familiar. En efecto, el nombre es fuente de ansiedad y culpas, en una dirección que pone en dudas la virilidad:

El recuerdo de haberse llamado tantos años sólo así, El Niño, le produce cierto malestar, cierto rubor, cierta desagradable sensación de culpa, injusta como la que experimentan, sin confesárselo, cuando la virilidad futura se les empina en ansias inconcretas, aquellos niños que fueron vestidos y retratados de niñas por tortuoso capricho maternal (9).

Por supuesto, el símil es ambiguo porque si bien supone mostrar y suprimir, a la vez, un probable travestismo infantil de Brañas, implica también la validez de una interpretación alegórica en que el mote El Niño alcanza su pleno sentido en una matriz identitaria femenina (lo que Darío llamara “educación de mujer”).²²⁵ Como se verá, este aspecto “femenino” del nombre está, en efecto, vinculado con la vida comunal y la narratividad oral. Pero, precisamente, por lo amenazador y conflictivo que resulta tal travestismo, el mote sirve también para invocar la soberanía individual moderna: “Precisa en su memoria que él protestaba oscuramente contra aquella designación amable, que lo cohibía, rebajadora para esa secreta codicia de ser hombre, de anticiparse a la edad e individualizarse, emancipado...” (10). Las memorias de Brañas, que

²²⁵ Cf. el Cáp. 2.2 de esta tesis.

pretenden encontrar el tono prístino del niño (el de la emotividad narcisista y comunal), son constantemente intervenidas por ese deseo de autonomía, o, mejor dicho, por el conflicto del individuo dominado por la “secreta codicia de ser hombre... [de] individualizarse, emancipado”, pero que se rememora en forma perturbadora “vestido de niña” dentro de la “tortuosa” emotividad materna-comunal. En efecto, el mote sólo revela su ambigüedad “femenina” cuando el autobiógrafo se confronta con sus compañeros de juegos, en el ámbito secular de la escuela (10). En cambio, en el ámbito privado, la misma interpelación conlleva un proceso de sublimación, “voz afectuosa, embebida de suavidad, de dulzura y de una suerte como de vago respeto, enigmático, que él no sabía apreciar, pero que lo conmovía, sublimadora de sus sueños, de sus fantasías, de sus voraces apetencias, informes aún y tumultuosas.” (10).

La interpelación, de donde debía derivar la soberanía individual, coloca al autobiógrafo en una posición narcisista textual (como héroe de un libro) que lo marca para siempre, “ridiculizado, cual si se le hiciera, burlescamente, el héroe de un tonto, inefable libro de lectura, todavía de su época, que, precisamente, se llamaba El Niño—¡maravilloso libro!” (10). El mote instala, pues, el conflicto de la individuación, entre el poderío narcisista, el niño que se cree “inefablemente superior” (11), y la rebeldía fallida (o complejo de inferioridad) que implica el deseo de autonomía. La autobiografía surge, así, como un espacio de mediación entre la soberanía individual y el narcisismo, que a su vez tiene puntos de contacto importantes con la vida comunal. Significativamente, el Niño no es un “niño de hoy”, plenamente integrado a la modernidad por medio de los libros. Más bien, son los relatos orales comunales los que modelan su formación:

Los niños de hoy, que tienen a montones los libros de cuentos iluminados, y los leen en los periódicos en series, acaso no saben sino por excepción de esta magia

de los cuentos contados en la infancia, a la vieja usanza, con errores y deformaciones incomparables, por una abuela o por una vieja doméstica [;] ni siquiera pueden comprender qué encanto tuvieron, para niños del 910, los libros de cuentos de Calleja, ogaño desflorecidos, precursores y pioneros... de las avalanchas de cuentos infantiles de hoy: lucrativa industria... (11)

La ubicación es contradictoria: los cuentos orales, asociados con la magia, destacan por los “errores y deformaciones incomparables”. Es, sin duda, el terreno arqueológico que Brañas desea estudiar, y, con ello, estudiarse autobiográficamente. Pero, por otra parte, algo impele a la identificación con los relatos modernizados de la industria editorial infantil. Es en este sentido, el de *Inquilinos* es un “niño de hoy” sólo parcialmente. De alguna manera lo encadena todavía “la vieja usanza”, y aparece ubicado en un sitio liminal, parecido al del travestido. No es sorprendente por eso que en el punto contradictorio de la narratividad de los cuentos orales es por donde ingresan los “inquilinos” al texto autobiográfico, en persona de doña Margarita, “la contadora de cuentos más ilustre que haya podido haber en la ciudad... hada nodriza, [que] nutría al niño con su inagotable leche inmaterial de maravilla” (11). Es significativo cómo esta “leche inmaterial” se convierte en una metáfora corporal, erótica y racial.²²⁶ El niño odiaba la leche, el alimento único que recibió durante sus primeros diez años por la “extraña disciplina” de su casa:

leche hervorosa y cálida, recién ordeñada, leche con olorosas rajadas de canela, leche tostada, leche desagradable y pura, pura como las nubes, como algunas mujeres, que le comunicaba y mantenía, con el baño diario a la intemperie, en la pila de bullicioso chorro, aquella sonrosada color de los niños de tierra fría con algo de indígena en la reciedumbre y el resplandor de los dientes, motivos

²²⁶ Es sugerente aquí la asociación de la oralidad con la alimentación primordial, en una especie de fijación libidinal primaria. (Cf. Freud “On narcissism” 553). La madre del Niño muere tempranamente, así que de manera alegórica Margarita deviene una especie de “nodriza” de la narratividad y la cultura propia.

secretos de sueños, de orgullos, de rubores en los prolijos exámenes que de sí hace, temeroso, todo niño. (12)

Como se ve, la leche “desagradable y pura” alude de forma metafórica a la narración oral. Sin embargo, la constitución del cuerpo con la leche (la real y la de los cuentos) es como el reconocimiento de sí a través de las dos vías formativas: la de la disciplina familiar y la de la vida cultural comunal. Esta misma contraposición articula un narcisismo que enfrentado a los otros (el baño a la intemperie) causa vergüenza. Además, la articulación no muy clara de la sintaxis, contribuye al efecto de compactar oralidad, leche, cuerpo y raza. Por ejemplo, ¿quiénes son los “motivos secretos de sueños, de orgullos, de rubores en los prolijos exámenes que de sí hace, temeroso, todo niño.”? ¿Los dientes únicamente? Por la yuxtaposición de la enumeración podrían ser “los niños de tierra fría...”, incluso “algunas mujeres”. El tránsito hacia la constitución del cuerpo (mestizo) y el auto-erotismo implica cierta violencia metonímica de la sintaxis. En contraposición, por ejemplo, con la poética coloquial de Coronel, no instala Brañas una “conversación” como analogía de la oralidad “comunal” de los ilustrados. Más bien, resulta decisiva la conversión u apropiación de la “leche” (la oralidad popular) en el cuerpo mestizo.

Por supuesto, esta apropiación implica toda una estrategia retórica y cultural que trasciende el cuerpo y es proyectada en la comunidad. El niño llamaba a sus amigos a escuchar los cuentos de doña Margarita. Pero ella, como los personajes de sus cuentos, desaparecía, dejando desamparados a los niños, “perdidos en la nostalgia, tal si hubieran perdido el regazo de una patria, flotando en un ambiente de emoción, de cuento inacabado y sin salida” (12). Hay aquí una identificación hasta cierto punto equilibrada, entre el niño y la narradora. Ya que el niño es personaje de libro, Margarita opera como personaje de uno de sus relatos orales en eso que, de acuerdo con Benjamin, sería una característica de la narración oral: la comunicabilidad de la

experiencia.²²⁷ Sin embargo, lo clave aquí es que esta operación sinuosa de Margarita arrebató el poder de encantamiento a los niños, y hace surgir la melancolía comunal (de hecho es sugestiva la metáfora patria que sugiere una escritura subrepticia, ¿otra?, de las bases del relato de lo nacional en la voz de Margarita), afectando principalmente al protagonista. En efecto, la ausencia de Margarita implicaba la disolución de la comunidad de niños, “y el Niño quedaba recluido en la vasta casona, huérfano, saqueado su tesoro, desconocida su jerarquía, menospreciados sus privilegios, derrumbado su mundo ilusorio, hasta que otra vez llegara la contadora con su nueva provisión de fantasías” (13).

Este desplazamiento o pérdida de jerarquía del niño es muy importante porque alude a la posibilidad (blandida estratégicamente por el texto de Brañas) de apropiarse de la narratividad del otro (doña Margarita). De hecho, el Niño es gestor de la suerte comunal del cuento oral, él convoca a los otros niños a la narración, como si fuera propia, o parte de su autoridad. El Niño (al fin de cuentas menos un recuerdo que una postura autorial de Brañas) se permite un poderío, si bien ilusorio, no menos indispensable: desplazar pero a la vez reencantar (reconectar) la autoridad narrativa de Margarita a partir de la melancolía comunal. Precisamente, se trata de desmentir la colocación de la narradora como personaje de sus propias historias: “Como caída de lo inverosímil de alguno de sus cuentos (de cuya verdad prodigiosa nadie dudaba, y cuyas fuentes folklóricas, tradicionales o literarias, evidentes, nadie sospechaba: tarea dócil para la erudición futura).” (13) Este ulterior descubrimiento (fuentes folklóricas, tradicionales o literarias) implica, al efectuarse la taxonomía e instituirse la interpretación científica, un quiebre de la temporalidad comunal (lo que constituye, quizá, otra fuente de melancolía). La racionalidad epistemológica moderna quiebra la armonía comunal entre la narradora y los niños. Pero, es ilusorio plantearse que en Brañas hay un escueto lamento por la comunidad perdida. En realidad,

²²⁷ “The Storyteller” (*Illuminations* 83-109).

hay el deseo aquí de explicar socialmente lo lógica narrativa y cultural de la narradora. Sus desapariciones no corresponden a la narratividad mágica que enarbola, sino a su posición, por así decirlo, “híbrida” en el tiempo de la modernidad:

Doña Margarita, tomaba. Sola en el mundo, vivía de negocios confusos, inestables, y de los socorros disimulados de las amistades, los pequeños préstamos, los favores momentáneos, las invitaciones que se prolongaban, todo lo cual ella remuneraba con menudos servicios, con cuentos para los niños, con chismes y arrumacos para los adultos: recomendaciones oportunas, cuidados, consejos, recetas, tercerías; pero, más que todo, con el embeleso de su conversación espolvoreada de anécdotas, de aventuras, de sucedidos, que los grandes escuchaban con glotonería idéntica a la que exaltaba a los niños—al Niño, por ejemplo—con los largos rosarios de los cuentos. Sino que los cuentos para los mayores—esto se sabe sólo a la distancia, a la experiencia triste de ser mayor un día—iban salpimentados de picantes esencias, de fogosas impudicias. Para medro de sus trapicheos (14).

En los textos autobiográficos es fundamental, por supuesto, que el autor se convierta en héroe de su propio relato. Hay una lógica de correspondencia entre los acontecimientos narrados y su posibilidad factual. La posición “impura” de Margarita, probablemente una ladina que “sola en el mundo” adquiere roles de pícara y celestina, traiciona ese principio que Brañas—el autor que sí está narrándose autobiográficamente—quiere imponer. Margarita aparece desplazada como heroína de su propio relato. El modelo en que coinciden la pureza oral y la armonía comunal, es roto por la ubicación social y cultural de la narradora. La narración que traiciona sus propios “principios” deviene impúdica. Según el autobiógrafo, darse cuenta del alcoholismo de

Margarita y sus confusos oficios como narradora, fue para el Niño un desengaño rudo y el comienzo de “una secreta desconfianza que la vida desmesuró” (14). Menos que un recuerdo, esta reclamación—histriónicamente dolida—se hace frente a la ética del relato propio, que se impone como meta la pureza narrativa que Margarita no puede demostrar.

El modelo de Margarita no deja de ser, por supuesto, muy productivo (chismes, recomendaciones, narraciones eróticas, tercerías, aventuras, en fin, una especie de nomadismo discursivo), y podría, incluso, ser celebrado como integración “híbrida” del ladino a la cultura moderna; realizado por alguien que, dejando atrás la identificación mítica comunal, opta por un funcionamiento adaptado a las circunstancias.²²⁸ Un punto más reforzaría esa tesis: Margarita en sus escapes “se marchaba a la capital, de donde... narraba maravillas” (13), siendo en esto mucho más moderna que la comunidad de sus escuchas provincianos. Pero en el discurso de Brañas, lo que parece lamentarse es, precisamente, el rompimiento del tiempo comunal de la narración, no como abstracción, sino como objeto del narcisismo del Niño. De ahí esa especie de desautorización moral de la narradora que, en definitiva, la aleja violentamente, y contribuye a definir a quién pertenecen los relatos que aparecen en la autobiografía.

6.3 SECRETOS RACIALES

Brañas plantea la ambigüedad narrativa de los personajes de las clases/ razas bajas.

¿Son ellos personajes de sus propias historias? ¿De dónde proviene su ambigüedad narrativa?

²²⁸ Se quiere sugerir aquí una lectura polar (mucho más optimista) a la presentada en esta tesis. Cf. las tesis fundamentales de Nestor García Canclini en *Culturas híbridas*; asimismo la propuesta de Morales sobre la “articulación de las diferencias”. Es importante también considerar el aspecto nómada que según González Echevarría daría sentido representacional a, por ejemplo, Esteban Montejo en el conocido testimonio de Barnet (González Echevarría 168-171).

¿Bajo qué condiciones pueden figurar en una narración autobiográfica? Brañas enfatizará tanto la tergiversación inherente en los relatos de los “inquilinos”, como su consistencia enigmática relacionada con su origen racial. Es evidente, por ejemplo, que el momento en que en la casa se le da alojamiento a Modesto Miralda, constituye una especie de instalación del secreto: “—Ni una palabra, ni una palabra de esto... —Quien así hablaba, con un dedo de rosa en los labios, era la madre, visión lejana, perdida en temprana muerte, esfumado perfil y fragancia esfumada en el humo de la muerte. Recomendaba un silencio sepulcral sobre el secreto, que ella inauguraba...” (14). Aquí lo funerario (temprana muerte, humo de la muerte, silencio sepulcral) establece una relación indirecta con el secreto. Más adelante se verá la resonancia que adquiere esta equivalencia de la muerte y el secreto (o silencio). Contrario a la petición de la madre, Brañas se encargará, en su relato autobiográfico, de revelar o explicar el secreto de sus inquilinos.

Modesto es un artista popular, un músico, que en tiempo de guerra, y para no ser reclutado, se refugia en la casa del Niño, provocándole una gran curiosidad. Pasada la situación bélica, Modesto difunde la historia de sus proezas guerreras:

Modesto Miralda desapareció de la casa, y, meses adelante, se le vio de nuevo por las calles, orondo, gallardo, triunfante, galanteando a las cendolillas y refiriendo hazañas de batallas en que no estuvo pero que su imaginación reconstruía y animaba con retazos dispersos de crónicas oídas; se había creado una leyenda personal y no la desmentía ni un temblor de su semblante (19).

Como en el caso de Margarita, Modesto no pertenece a la historia que narra de sí, y de nuevo el Niño se ve precisado a develar el secreto narrativo del otro. No es tanto que Modesto sea desertor, pues el narrador ve con ironía el asunto de la guerra y el “patriotismo” que implica. Tampoco es falta de simpatía con él, sino, más bien, una especie de escepticismo ante la

“leyenda personal” y un sentimiento de contaminación de su propia moralidad narrativa. “En el fondo—explica el texto—, sentía enfado por todo aquello, se sentía contaminado de miedo, y delictuoso para siempre; sabía que un recóndito impulso lo llevaría, en un trance de apuro, que debía rehuir, a emboscarse también, siquiera emboscar sus ideas y sus impulsos, a soslayar el peligro, a evadirse” (20). Al igual que la “leche inmaterial” del relato oral, que es integrado a la corporalidad/ textualidad mestiza del narrador—pero no sin mostrar trazas de lo abyecto—, algo de la lógica narrativa de Modesto es integrada a la narrativa del Niño. Podría decirse que la tensión moral de la narrativa está relacionada con el narcisismo que, en la teoría psicoanalítica clásica, es atemperado por la presencia de los padres. El orden moral que insta la madre cuando pide el secreto, articula ese control que, en un recuento autobiográfico como el de Brañas, resulta altamente problemático. En última instancia, a Brañas le preocupa la posibilidad de ser héroe de su propia historia. Narrar (se) como actividad moral (es decir, de represión) es “emboscarse también... emboscar sus ideas y sus impulsos... soslayar el peligro... evadirse”. Los diferentes y otros (Margarita y Modesto) operan con el silencio y el secreto, desaparecen o se emboscan, y cuando se muestran presentan el despliegue histriónico de historias falseadas que no les corresponden. Pareciera ser que su exceso narcisista comunal les hace poco “autobiográficos”.²²⁹

Los dos siguientes inquilinos proveerán una explicación racial sobre la inestabilidad narrativa de los subalternos. Hilarión es un “indio aladinado” que hace al Niño “sentir dentro de

²²⁹ En los “pueblos primitivos”, Freud encontraría una de las fuentes del estudio del narcisismo, “una sobreestimación del poder de los deseos y los actos mentales, la “omnipotencia de las palabras”, la creencia en la fuerza taumaturgica de las palabras, y un técnica para tratar con el mundo externo—la “magia”—que parece ser una aplicación lógica de estas grandiosas premisas”. (“On Narcissism” 546). (En la versión en inglés: “an over-estimation of the power of their wishes and mental acts, the “omnipotence of words”, a belief in the thaumaturgic force of words, and a technique for dealing with the external world—“magic”—which appears to be a logical application of these grandiose premise.”) Por supuesto, la fuente favorita del estudio del narcisismo son los niños, muy similares en esto a los “pueblos primitivos”. En Brañas, es visible la tensión que produce la intersección del narcisismo de las clases/ razas bajas y el del Niño.

sí algo de esa misteriosa naturaleza, el silencio de sus antepasados indios palpitar en su sangre” (23). Por supuesto, la presencia sincrónica y silenciosa de Hilarión se resuelve en la forma diacrónica de percibirlo. El hábito diacrónico convierte el silencio “indígena” en una especie de producción de lo abyecto:

El niño no supo cuánto tiempo convivió en la casa aquel ser hecho de mutismo y servicialidad, que no intimaba con nadie, que apenas saludaba y rehuía toda indagación, todo aproximamiento. No supo tampoco cuándo y por qué dejó la habitación, el tabuco aquel, que un día amaneció abierto y limpio y hacia el cual sintió, de pronto, una especie de repulsión, como si lo habitaran arañas gigantescas y vampiros y monstruos escapados de las terroríficas fantasías con que, ciertas noches, doña Margarita, la contadora de cuentos, de regreso de alguna de sus confusas ausencias, confusa ella misma, gustaba de amedrentar a su ávido auditorio de pavoridos chicuelos (23-24).

La presencia “ladina” (y hay que recordar la situación liminal de Hilarión como “indio aladinado”, ni indio ni ladino, y, por supuesto, tampoco mestizo como el Niño), se reproduce espectralmente (es decir, como narración fantasmal) en el sitio que abandona el inquilino. Esta reproducción está íntimamente vinculada con la mirada etnológica del niño sobre el inquilino, y sobre todo con la explicación de su silencio (que contrasta con la locuacidad de Margarita o Modesto). Porque, en efecto, “Hilarión era el silencio.” (22) e incluso su temporalidad es remota e inescrutable: “Imposible precisar por supuesto en qué año apareció Hilarión: ¿cómo precisar las imágenes, los “hechos”, de un calidoscopio perdido?” (21). La narrativa de Hilarión no es nómada, como la de Margarita, sino repetitiva y estacionaria. Además, de su trabajo “inmemorial” de panadero, Hilarión pasa el tiempo recluido en el espacio asfixiante y carente del

cuarto lateral de la casona, que adquiere también un sentido alegórico de interregno cultural improductivo:

aquel pequeño cuarto esquinero, sombrío, de la casona, contiguo a la cocina, que se formara de una inhábil disposición en la construcción de otras habitaciones, en el ángulo de las dos alas, extremo cegado, más bien, de un corredor, abriendo su única estrecha puerta, sin montante, sin respiradero, a un largo corredor de ladrillos desgastados, de recios pilares laboriosamente carcomidos por la polilla y la lluvia, despintados y con intermitentes colgaduras de telas de arañas (en vigas y zapas) en que el sol de la tarde se irisaba mágicamente (21).

Hilarión traslada su esencialidad racial (simbolizada por el silencio) a la casa como emblema de lo nacional. Pero resulta evidente la impureza espacial de su habitación que surge de “una inhábil disposición en la construcción de otras habitaciones”, encarnando el espacio de la asfixia, la oscuridad y la suciedad. La observación “antropológica” del Niño sugiere la idea de que Hilarión es un clandestino practicante de cultos idólatras. En efecto, junto a la descripción de sus pobres enseres, se detalla su costumbre religiosa:

Se alumbraba con candelas de sebo, colocadas delante de copioso grupo de estampas de santos, que adornaba con flores dispuestas en frascos de alcaparras, de un intenso color verde; era todo el tesoro de la pieza, toda la estética y la religión de aquel hombre. La fragancia de las flores y el olor del agua represa en los recipientes, saturaban el cuarto hasta producir mareo (22).

Siguiendo los convencionalismos ideológicos de su hora,²³⁰ Brañas atribuye a la raza el mutismo y la pasividad de Hilarión, con base en “esa actitud impresionante de los indios de su país americano, en el campo, extáticos, hieráticos y como escuchando voces inaudibles que les

²³⁰ Cf. Casaús “La generación del 20”.

vendrían del pasado o de un mundo metafísico”. (22-23). Esa “actitud” explica la sumisión, la pasividad y “su infinita capacidad para la miseria”. (23) A la vez, el Niño descubre “dentro de sí algo de esa misteriosa naturaleza” (Ibíd.). De manera que el “silencio” de Hilarión, elaborado por medio de una retórica que confunde lo indígena con el paisaje, natural e inmóvil,²³¹ resulta muy productivo para la maniobra autobiográfica. En primer lugar, demuestra la inconsecuencia de un esencialismo cultural inscrito en el espacio de lo nacional. El texto parece sugerir que Hilarión no debe aferrarse a su “silencio” y su práctica cultural porque arriesga con esto su propia sobrevivencia.²³² En segundo lugar, lo autobiográfico recicla tal silencio como indicio de la identidad arcaica (el inconsciente, el terreno arqueológico) de la escritura de sí del letrado mestizo; una atadura que, como se ha visto en el caso de la “leche inmaterial” de la cultura oral, es bastante problemática, porque articula el índice neurótico de la autobiografía, aquello que la vincula de forma embarazosa (y quizá aterradora) con la comunidad y lo femenino. En tercer lugar, la narrativa sobre Hilarión establece de forma general la identidad entre secreto, silencio y muerte. Al parecer, el silencio hace de este inquilino un héroe de su historia, pero básicamente por medio de un desenlace implosivo.

En efecto, tiempo después el niño averiguará que Hilarión se ha suicidado, y, más significativamente, recuerda que husmeando entre sus cosas había visto antes, en sus observaciones infantiles, la soga del suicida (24-25). La observación “etnográfica” primordial sobre los rastros del otro, contenía ya una codificación del destino de la cultura indígena. La muerte de Hilarión es comparada con la luz de una estrella “que llega a la tierra cuando la estrella que la emitió se ha extinguido” (25). La lógica diacrónica y el resabio positivista (la

²³¹ El hieratismo de las culturas indígenas parece ser una idea constante de la cultura centroamericana ladina. Ver, por ejemplo, los argumentos sobre “el problema del indio” en Rafael Heliodoro Valle, *Historia de las ideas contemporáneas en Centro-América*. (92-98).

²³² Esta crítica es actualizada por una tendencia dentro de los estudios culturales. Por ejemplo, Morales, *La articulación*.

“raza” indígena metida en un mutismo de muerte) confirman la situación arcaica: “Hilarión había muerto, pues, muchos años antes, y estaba momificado y enterrado en su propio silencio, en su mutismo, en aquel helado ensimismamiento de hombre sin tiempo ni pensamiento que al niño sorprendiera en su casona en las tardes azules, remotas” (25). El suicidio de Hilarión no sucede en su antiguo cuarto de la casona, sino en “un cuartucho lóbrego de una casa medio deshabitada” (24). Esta colocación excéntrica con respecto a la casona, parece ser una necesidad de la “pureza” del relato autobiográfico. De hecho, la muerte del indígena deviene un asunto de derecho y escritura legal y periodística que resultan distantes del objetivo autobiográfico de Brañas. Efectivamente, el narrador se traslada al espacio de la ley para hacer comprender lo sucedido: “Por una coincidencia cualquiera, aquel día estuvo en el juzgado. Sobre una mesa yacían los objetos hallados en la guarida del ahorcado, y, descollando, la soga. El estremecimiento se repitió en el niño, hombre ya...” (24). Por supuesto, no es “una coincidencia cualquiera” que la investigación “etnográfica” termine en una sala de juzgado en donde se solventa la verdad narrativa de Hilarión. Es el discurso legal el que puede redondear la verdad narrativa del subalterno.²³³ Por cierto, el tiempo mismo de esta narrativa es equívoco. La reinscripción “legal” del caso hace comprender al niño “que Hilarión era un suicida hacía muchos años, y que la noticia que le dieron al azar, de su muerte, resultaba como las que hallamos narradas en tiempo presente en los periódicos viejos”. (25)

Adquirir, archivar, a veces robar el secreto narrativo de los personajes (como la soga observada por el niño en el cuarto de Hilarión) e, incluso, discutir el aspecto legal de esos secretos, es un patrón de las historias de *Inquilinos*. En el caso de Hilarión y de don Goyo, otro de los personajes analizados por Brañas, se trata de un secreto racial que reafirma la

²³³ En la discusión sobre el testimonio de Rigoberta Menchú (8.5), se verá que ella se apropia del discurso retóricamente legal, como parte de su estrategia escritural.

característica cultural neurótica de la cultura indígena, cuyo esencialismo pertenece a un falso presente (como las noticias de los periódicos viejos). Con referencia a don Goyo, dirá Brañas: “vivía enclaustrado en su concha de egoísmo, de temor, de timidez, de costumbres y hábitos estratificados, impermeable a todo sentimiento de sociabilidad, de convivencia humana.” (30). A la vez, el sueño parece particularizar la neurosis del indígena, pues, “Don Goyo... padecía de unas pesadillas formidables, tenebrosas, de miedos aterrorizadores” (30). Meditando en “la indiferencia fatalista de la raza”, Brañas llega a la conclusión de que los indígenas son: “¡Pavorosos e insignificantes problemas económicos, que [vagan] en un sonambulismo sin sentido... !” (30). La calificación de “problemas económicos” implica una mirada moderna sobre estos seres que devienen objetos de estudio y observación antropológica y legal, siempre a merced del asalto de sus secretos.²³⁴

En contraste con Margarita y Modesto, que no eran héroes de sus historias, se puede afirmar, por tanto, que Hilarión y don Goyo representan en sus historias su propia muerte. Este motivo modela sentimentalmente, por así decirlo, la postura autobiográfica de Brañas, atemperando la soberanía personal según el canon del liberalismo. Es hasta cierto punto común en Centroamérica y Latinoamérica esta presentación de la cultura indígena como “misterio cultural” o, mucho más dramáticamente, como una especie de instinto de muerte.²³⁵ En Nicaragua, en donde la ideología letrada del mestizaje se impone de forma exitosa, la “mudez” y “muerte” de la cultura indígena es atrapada discursivamente por la voz del escritor mestizo, de

²³⁴ La idea de que las culturas indígenas son sobre todo “problemas económicos” pertenece a la episteme liberal y revolucionaria. Se verá más adelante cómo Cardoza (Cáp 8.2) recurre a una figura parecida al plantearse la modernización de los indígenas.

²³⁵ La presentación clásica a este respecto, sobre todo por su integración de los conceptos del psicoanálisis, sería la de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. En el capítulo V, dedicado a la “Conquista y Colonia” Paz atribuye gran parte del derrumbe del imperio azteca a cierta previa “fascinación ante la muerte” en la cultura prehispánica. (234). Es obvio, además, el deseo de convertir a la historia prehispánica en “[l]a victoria del instinto de la muerte” (236). Menos que una interpretación histórica, se trata de una manipulación discursiva en que la cultura prehispánica acaba comportándose según los cánones estéticos del vanguardismo y la modernidad. Para la relación entre este esquematismo de la barbarie dentro de la lógica populista, es básico el ensayo de Larsen “Juan Rulfo”.

una forma similar en que los inquilinos “aladinados” las presentan en Brañas. Explica Ernesto Cardenal:

Ese indio lento, silencioso, reconcentrado en sí mismo, que cruzaba los campos nicaragüenses, que se sentaba durante siglos sobre una roca, sin mirar nada, sin hablar, sin oír, sin moverse, sin reírse nunca, ese indio dio [al poeta vanguardista] Joaquín [Pasos] el concepto de muerte. Nada corre, nada vive, nada se agita, donde está el indio; él es la sequedad y la sed, la eternidad inmóvil (citado por Rafael Heliodoro Valle *Historia de las ideas* 96).

6.4 RAZA Y UTOPIÍA

Una postura diferente modelará el acercamiento de Brañas a las tres “inquilinas” que aparecen en el resto del libro. Éstas, a diferencia de los hombres, combinan su constitución como tema etnográfico con su característica de objeto libidinal. En su caso la raza aparece diagramada en un plan tripartito que refiere a la cultura barroca colonial (Azucena), la barbarie o mezcla racial degradada (Juana) y la deseable y utópica cultura mestiza o híbrida (Flavia). Azucena representa el imperio de la blancura, en una secreta mezcla de misticismo y sensualidad que sugestiona al protagonista: “Ay, el Niño gustaba sensualmente, voluptuosamente, de las cosas místicas, de los esplendores del culto, y si hubiera podido sondear el alma de doña Azucena otro tanto habría descubierto en ella...” (32). La fijación en la sensualidad disfraza el culto al cuerpo y la imagen, e implica una especie de etapa perpetuamente barroca, en este sentido no tan diferente del culto de los santos de los indígenas, lo que provoca que el Niño se quede “en la orilla de la fe” (33). Una cartografía del yo basada en esa fementida intersección del misticismo y la

sensualidad parece ser desautorizada por el autobiógrafo. En efecto, Azucena es también personaje de una historia equívoca. Parece un “ser desprendido de algún libro de oraciones” (33), pero en torno a ella se tejen versiones de sus pasiones terrenales. Bastante genérica, su nombre es también ambiguo, Azucena, Carmen o Aurora (31), y tiende a la representación monumental: “...El viejo Niño quiere recordarla en símil de mármol como vegetal, con nombre que le hubiera sido más apropiado para su blancura y su romanticismo involuntario.” (31). Esta calidad genérica y monumental (que la asocia con los objetos blancos del culto religioso), codifica a Azucena como producto y representación de la antigua cultura barroca. En efecto, en ella se juntan el sermón y la belleza aglomerada de los templos. Por un lado, la seducción discursiva de Azucena, quien “ejercía un semioficial sacerdocio” que subyugaba al niño (32). Por otro lado, la representación religiosa de los templos, en que se proyecta la sensualidad de Azucena, y que resultaba igualmente arrebatadora (33).

Por supuesto, como en otros casos, la santidad de Azucena no corresponde con la índole ambigua de su verdad narrativa. Podría decirse que la función representativa de las mujeres en el texto es el apuntalamiento del yo del autobiógrafo, y Azucena ofrece, antes que una cartografía del yo, una descontextualizada sublimación erótica. Descontextualizada, en efecto, de forma casi literal, puesto que hay una resistencia a expresar el “verdadero” yo a través del cuestionado discurso místico religioso. Si esta ambigüedad discursiva caracteriza a la mujer de raza blanca, la obscenidad y la grosería tipifican a la mulata Juana. Confinada al traspatio de la casona, Juana muestra una aparatosa lubricidad que espanta al Niño. La explicación de tal conducta es meramente racializada:

Quizá no fue demasiado culpable esta Juana animalmente perversa y descocada; era la triste incultura de su clase social, su bajo fondo, la que en ella triunfaba tan

deplorablemente; era una turbia mezcla de razas que aportaba sólo sus elementos protervos, la que encendía aquella lujuria, aquellos gestos obscenos, aquellos ademanes desmandados, aquellos movimientos brutales, aquellas risas disonantes, aquella furia vital desgobernada en pura pendiente de caso patológico, aquel asqueante exhibicionismo sexual que no sabía siquiera, es de creerlos, lo que perseguía en la soledad del vasto traspatio de la casona. (39)

Aquí la enunciación algo atropellada y exaltada, que parece perseguir de forma a la vez deseosa y furibunda la “turbia mezcla” racial, contribuye a detectar el papel de iniciación erótica que Juana posee.²³⁶ Nunca enunciado directamente, el suceso de la iniciación erótica desplaza la idea virginal de lo femenino (representado por la madre) e instala en el autor “un inconcreto misoginismo” (39). Desvanecidas las arquitecturas barrocas implicadas por la seducción doctrinal de Azucena, el deseo reaparece como raza en el espacio marginal de la casona. El “vasto traspatio” que es el territorio de Juana, comunica al texto con los estratos sociales bajos y la “ciudad real”. En efecto, Juana “ayudaba a su madre en los oficios miserables, en unas sombrías habitaciones del segundo patio, donde horneaban y elaboraban condumios populares que al mediodía iban a vender en el mercado” (40). Al contrario del cuarto de los inquilinos, con su escenificación arcaica pero controlada, el traspatio amenaza con expandir la casa, volviendo ambiguos sus linderos, colocando al autobiógrafo en una amenazadora relación de deseo con las razas mezcladas.²³⁷

²³⁶ La iniciación sexual del escritor “ario” o ladino con una mujer de las razas inferiores es ilustrada también por la narración autobiográfica de Arévalo Martínez “Una vida”. “[A]l principio de un nuevo año escolar—cuenta Arévalo—, después de unas vacaciones pasadas en una finca, en que probé con exceso de la fruta del Bien y del Mal, tentado por un[a] rolliza sirviente, un brusco despertar de mi conciencia, que me hizo volver la vista en torno y tratar de comprender la vida” (51). El “brusco despertar de conciencia” equivale a la instauración nacional de la subjetividad.

²³⁷ El elemento africano en la mezcla racial de Juana parece promover la asociación tanto con la animalidad como con el exceso sexual. Cf. al respecto de este motivo en el arte occidental, Gilman 1986. Así, Brañas añadiría otro

Este mismo traspatio sufre una transformación radical en el momento del enamoramiento con Flavia, una chica “eurítmica” que aparece en un período primaveral representado por un “joven durazno floreciente” que crece “entre ripios, maleza y abandono en un rincón del segundo patio, próximo al muro medio destruido de alguna vieja pieza.” (43). Obviamente, este florecimiento pretende desplazar las fantasmagorías que han dejado (quizá en la misma “vieja pieza” aludida aquí) los otros inquilinos, y, en especial, la impudicia de Juana. Flavia, comparada por una metáfora fundamental con el durazno (“un durazno viviente”), es definida también a partir de la raza, ya que “sus ojos [refulgían] en clara consonancia de matiz [con su pelo castaño], guardianes de un secreto racial que permanecía hermético, pero aguijoneador, a la infantil indagación” (46). Es muy importante destacar que esta época primaveral en que el niño trepa y corta los frutos del durazno, es una época de crisis social, un momento de alteración histórica en que se reavivan los relatos comunales de espantos y terremotos. Es como si el relato autobiográfico entero hubiera permitido que las narrativas vivas (y, hasta cierto punto, históricas) lo interceptaran de alguna manera, sobre todo a partir de la colocación de los objetos libidinales (Juana, el durazno, Flavia) en el traspatio que abre la casona al mundo. Probablemente, un deseo de representación populista mestiza, propiciado por un auge de la modernización, domina en estas descripciones. Es notable, por ejemplo, que, por el temor de los terremotos y la amenaza de los espantos, la familia tiene que cambiar los sitios del sueño a “las salas más seguras, contiguas a la calle” (42-43). Este desplazamiento contribuye a inflamar el deseo por Flavia quien duerme cerca de la familia. El Niño lamenta no haberse iniciado sexualmente con ella, a partir, siempre, de la metáfora del árbol:

tópico racializado al de la mudez y muerte de la raza indígena. Para las élites centroamericanas, el mestizaje deseable es siempre el de las culturas indígenas con la hispana.

Si como los otros adolescentes, iniciados por cendolillas, primas o compañeras en tiempo de vedas y pudores impuestos ambientalmente, hubiera ensayado entonces el Niño las navegaciones de la aventura; Si hubiese subido, como por [las ramas del durazno], por las vivas ramas de ese árbol mágico, carnal, qué emociones de dicha, qué doctrinas de ensueño habría aprendido para siempre; Se lamentaría de ello de por vida...; (46-47)

Es notable aquí la elipsis implícita de la iniciación sexual con Juana, que marca la impureza de la historia personal, y, paralelamente, la proyección utópica y nostálgica de un romance con Flavia. Se trata, en realidad de una especie de alegoría del modelo agrícola guatemalteco y centroamericano erigido sobre las ruinas del “antiguo régimen”.²³⁸ En efecto, en el proyecto nostálgico, el traspatio se abre no a la “barbarie” racial, representada por Juana, sino a la productividad agrícola que encarnan Flavia y el árbol: “El durazno rendía copiosa cosecha, que se prolongaba más de lo corriente por virtud de la fecundidad de aquella tierra descansada y abonada por dilatados acúmulos (sic) de basura, con más que se decía por tradición que la casona fue edificada en predios de la huerta de un antiguo convento” (43). Desvanecido el antiguo régimen colonial (el convento, el discurso e imagería de Azucena) hay como un regreso al detritus primordial (“dilatados cúmulos de basura”) en el que, sin duda, la raza muda y muerta no dejará de encarnar. Quizá sea este, al fin de cuentas, el “secreto racial” de Flavia y una de las razones primordiales de la nostalgia de Brañas.

²³⁸ Sobre la identificación alegórica de mujer y nación es fundamental el libro de Sommer *Foundational Fictions*. Ver también el libro de Ileana Rodríguez, *House/Garden/Nation*.

6.5 MODERNIDAD Y SOLEDAD

La índole utópica de un armónico modelo agrícola, que realizara la integración racial/nacional, se hace más evidente en los capítulos finales de *Inquilinos*. En efecto, la llegada de la modernidad, desplaza el escenario de la infancia; cambia la casona, la ciudad de provincias, las gentes (57). Se trata, al parecer, de un cambio de época que da un giro arqueológico de segundo grado al proyecto autobiográfico: “En toda infancia hay un mundo derribado.” (56). La infancia deviene una especie de “civilización abolida”. Atrás queda el contacto transcultural, la ansiedad de dominio de los otros, la provincia: “Así de los mundos perdidos en el espacio quedan sólo fragmentos errantes, luminosos; así de las civilizaciones abolidas quedan reliquias brillantes, incapaces de reintegrarse a su clave vital” (58). Progresivamente el olvido va desplazando a los inquilinos al recinto del inconsciente (51), y surgen los tenues recuerdos de la madre, junto al deseo de un hermano que ha sido separado de la casa tiempo atrás, y la imagen de la hermanita muerta. Se buscan imágenes trascendentes que pudieran dar fulgor a otro modelo perdido. Por ejemplo, el recuerdo casi alegórico de la madre junto a un músico mendigo (51) que acerca la casa a la cultura popular. Pero se trata, básicamente, en este punto, del recambio de los inquilinos y su productividad cultural por el razonamiento moderno de la individualidad y la soledad en una codificación paralela a la anterior, pero no necesariamente mezclada con ella. En efecto, la soledad se impone cuando el Niño aparece ya como lector, con un grupo de amigos que realizaban en la casona reuniones, funciones de teatro y de cine, y torneos líricos. La introducción de estas narrativas y códigos culturales produce “la invasora sensación de soledad” (53), provocando la fragmentación de la imagen alegórica de la madre junto al arpista mendigo, como lugar en que una narrativa de lo privado y lo popular podrían juntarse.

Atrapado en una lógica de enunciación elusiva, que va adquiriendo la lógica de los sueños, al final a Brañas no le queda más que aceptar que El Niño no es tanto una figura capaz de amalgamar exitosamente el sistema de recuerdos, sino una paradoja autorial:

Reconstruía, con materiales de antiguo arrumbados en la conciencia, con dulces escombros de la memoria, días de su infancia. Seguía siendo en la vida El Niño, un niño diverso de aquel de entonces, pero que en el fondo conservaba intactas las esencias de su ser pretérito, para su dolor y su ventura.

Habían desaparecido gentes borrosas de su primera edad, a quienes vagamente llamaba inquilinos, pero que bien pudieron ser sólo sombras de su sueño, contratos brindados por la vida para forjar su conocimiento. (57)

Por supuesto, esta prescripción de lectura—autoritaria en el sentido que quiere que se entienda como ficción el deseo de apropiación de los otros—no anula la ansiedad que estos representan ni las operaciones realizadas por los primeros capítulos. Pero es notorio el deseo de retornar esas presencias al inconsciente propio o la arqueología. Esta operación podría considerarse, incluso, expresión de una articulación *melancólica*, en el sentido freudiano de que el yo se identifica con el objeto perdido por medio de un proceso de inversión (Khanna 87).

Al proclamarse como modelo de solitario orgulloso (58-59), enaltecido por un “individualismo austero”—al declararse, pues, emancipado—, Brañas en realidad se presenta el mismo como *inquilino* de la modernidad tradicional. En efecto, a pesar de su orgullosa proclamación de soberanía individual, Brañas siente la “turbación” y “mortificación” que provocan los inquilinos, y lamenta que:

refugiado en pensiones, en casas de familia, en apartamentos, en soledades defendidas, el recuerdo de los viejos inquilinos fantasmáticos de la casona de su

infancia, agolpado en su memoria, le hiciese verse a menudo como encarnando esas mismas figuras sin sentido, turbiamente mezcladas, confundidas, con sus oscuras pasiones, sus manías, sus terrores, sus odios mínimos, su sino parejamente defraudado. Uno de ellos, uno más, algo de todos ellos, él. Algo de cada uno, y no lo mejor, estaba acendrado en su vida (59).

“A la vida—dice Brañas, además—sólo le demandó poder vivirla mansamente, como los remotos inquilinos de la vieja casona...” (60). Pero, claro, algunos de aquellos “remotos inquilinos” estuvieron lejos de vivir “mansamente”. Eran tráfugas, narradores, comerciantes, suicidas, alcohólicos, falsamente místicos. Todo un tentador modelo de deseo y escritura en que encarnarían, principalmente, las culturas indígenas modernizadas o mestizadas. Estas culturas representan en Brañas la ambigüedad: el silencio y la muerte, la barbarie y el deseo, el desorden y la utopía. Pero sobre todo, mediatizan la soberanía autobiográfica. En efecto, con la invocación de la muerte (que debe ser el inquilino esperado), Brañas cierra lo escrito fechado en 1937. Esa espera persistente de un inquilino trascendente, articula el hiato entre una soberanía individual secular,²³⁹ que en Brañas no se logra plenamente, y una articulación “melancólica” que tiene como estrategia crítica y de apropiación las narrativas otras.²⁴⁰

²³⁹ Como explica Beverley, en “la autobiografía literaria..., la posibilidad de hacer literatura—escribir la “vida” de uno mismo—equivale precisamente al abandono de una identidad étnica y de clase, la pérdida del *Gemeinschaft* de la juventud en favor de una individualización secularizadora y modernizadora” (*Una modernidad obsoleta* 133). Es este proceso el que se ve mediatizado en el caso de Brañas y, en general, en la escritura autobiográfica estudiada en esta tesis.

²⁴⁰ Hay un capítulo suplementario, fechado en 1940, que no añade básicamente nada a la estructura cerrada en 1937.

6.6 EUNICE ODIO Y LOS ÁNGELES

Los vanguardistas enfatizaron en sus textos autobiográficos tanto las posibilidades fundacionales y balsámicas del habla (la conversación), como el territorio inconsciente en que figuran las culturas otras (indígenas, principalmente) una vez que se inicia el proceso narrativo de la historia personal. Si la actitud conversacional introducida por Coronel requiere disimular los huecos, asociaciones indebidas, olvidos, confusiones y suplantaciones que ocurren mientras se “habla”,²⁴¹ el lector implícito de Brañas necesita reconocer en la historia personal de El Niño, un territorio estratificado que define el presente, de manera que la diacronía implica una inescrutable sincronía con el inconsciente (o la arqueología) como territorio de los otros. En la escritura autobiográfica de la costarricense Eunice Odio²⁴² esta sincronía entre el yo y un territorio incognoscible, deviene el eje de la enunciación del yo, pero, en contraste con el científicismo de Brañas, por medio de un violento asalto de fenómenos paranormales, principalmente propiciados por ángeles. Esta solución enunciativa parece muy cercana de la mística, pero al igual que en el estudio arqueológico de Brañas, en el discurso de Odio los otros—esta vez sujetos periféricos de México D.F.—son vitales para el discurso propio.

Este discurso, que podría llamarse “angelismo”, consiste, en última instancia, en la disposición engañosamente sintagmática del yo y el Otro, ambos sometidos a un sistema de expresividad del que no pueden escaparse. Al enfatizarse su paralelismo y metonimia (el uno no existe sin el otro) se les dispone como objetos cercanos, haciendo abstracción de una interpretación crítica que podría separarlos. De hecho el texto aspira a una elucidación que no

²⁴¹ Es decir, las “parapraxias” como terreno de revelación del inconsciente. Cf. Eagleton *Una introducción a la teoría literaria* 189.

²⁴² Se analizarán los textos recogidos en “Eunice Odio por ella misma”, escritos entre 1965 y 1974, y se enfatizará el despliegue místico que los domina. Sin embargo, estos textos también poseen un aspecto más convencionalmente autobiográfico: narrativa de la infancia, la ciudad natal (San José de Costa Rica), la familia, el camino providencial de la poetisa, etc., que de alguna forma confluye en la experiencia mística.

rompa su orden enigmático y cerrado. De esta expresividad surge lo autobiográfico como un exceso algo tormentoso que recoloca lo comunitario en el discurso. La retórica de *mediación*²⁴³ (que no estaba presente en los textos modernistas, y se impone con las vanguardias) supone sufrimiento, abstracción de sí, un proyectarse rarificado. En efecto, la literatura “angélica” parece referirse frecuentemente al conflicto y sufrimiento del ser. Aquí la conversación como potencia proyectiva cultural nacional (en el sentido de Coronel) no parece prosperar. De hecho, Odio es hasta cierto punto una exiliada de la cultura nacional costarricense. La instalación vanguardista que ella misma protagoniza, no prospera en el ambiente cultural de su país, dominado por la identificación del discurso literario con la idea tradicional de nación patriarcal.²⁴⁴ En el caso de Odio, es fundamental su posicionamiento político conservador (más propiamente anticomunista) en la coyuntura de la guerra fría²⁴⁵ porque la “otredad” del discurso literario, articulado por el asalto de las experiencias inefables, implica su autonomía frente a las políticas nacionalistas, principalmente las de la izquierda. El proyecto de Odio podría concebirse cercano al silencio del autorretrato modernista, pero, Odio tiende a romper el encanto narcisista, yuxtaponiendo al silencio propio otros silencios, retóricas otras. La producción metafórica se vuelve tormentosa en Odio, entre otras cosas porque se niega a ser política, a intervenir socialmente, y quiere ser leída como *literatura*, en el reino conquistado de la autonomía discursiva. Esta literatura pretende

²⁴³ Ovares y Rojas enfatizan las funciones de mediación de los textos vanguardistas, principalmente los de la vanguardia nicaragüense: “El propio texto vanguardista repite esta condición de eje y, a la vez, de pasaje o tránsito de voces de orígenes diversos”. (*El sello del ángel* 127). De hecho, estas estudiosas se detienen con mucha sagacidad y originalidad en el uso, procedencia y función de las figuras angélicas de la literatura centroamericana. Sin embargo, su estudio no arriesga una interpretación crítica de las implicaciones políticas e ideológicas del fenómeno de *mediación* en las vanguardias, y de las figuras mediadoras por excelencia que encarnan en los intelectuales/ ángeles.

²⁴⁴ Al respecto, es muy instructivo el libro de Ovares et. al., *La casa paterna*. Odio adoptó la ciudadanía guatemalteca en 1948, y se estableció posteriormente en México. Su adquisición y práctica de una temática cosmopolita, supuso un progresivo conservadurismo, luego de una esporádica simpatía con la revolución cubana (De Vallbona 274-275).

²⁴⁵ Ver sobre todo los artículos de Odio en reacción, por ejemplo, a la revolución guatemalteca y la revolución cubana, el arte muralista mexicano, o las posiciones políticas de Sartre. *Obras completas*. Tomo II. Sobre el contexto de la guerra fría en Latinoamérica, Cf. Franco. *The Decline & Fall of the Lettered City*.

funcionar, pues, como contradiscurso (o contraciencia) en el sentido que es una experiencia con el Otro (de ahí su analogía con el funcionamiento del psicoanálisis y la etnología).

Al igual que en las experiencias vanguardistas en el ámbito global, en Centroamérica la radicalidad de la poética implica comúnmente una radicalidad política.²⁴⁶ En el caso de Odio, su radicalidad poética/ política puede referirse a un motivo básico de la autobiografía occidental moderna: la indiferencia que sufren ciertos seres que se consideran escogidos. El motivo puede remontarse a la autobiografía de Nietzsche, *Ecce Homo*, en la que la re/presentación de sí como ser trascendente, aparece rodeada de silencio y ambigüedad. De ahí el hiato entre una demanda radical y extraordinaria que el autobiógrafo planteará a la humanidad entera, y la indiferencia (o pequeñez) de los contemporáneos, que ignoran al ser elegido.²⁴⁷ Es fama, la conclusión auto-irónica de Nietzsche de que él vive de su propio crédito, y su enfático llamado a no ser confundido con cualquier otro.²⁴⁸ Esta in/diferenciación es un tema autobiográfico básico de Eunice Odio. Discutiendo su poema “El tránsito de fuego”, Odio explica la indiferencia social ante el creador que remite a una figuración mesiánica: “Cristo *ya* había venido, y los fariseos seguían esperando al Mesías” (énfasis en el original, “Eunice Odio por ella misma” 109). De manera que “[e]l terrible problema que desencadena el drama crístico, es el de la inidentificación metafísica.” (109). Esta “inidentificación” opera frecuentemente en los poetas, que son encarnaciones significativas del poder creador en circunstancia de degradación de la fe. Dice Odio:

La poesía y el poeta, se ven afligidos, también por el problema de la inidentificación. Todo aquel que crea se ve, en menor grado, o en mayor grado,

²⁴⁶ Se vio ya la simpatía fascista de Coronel, así como es evidente la tendencia en última instancia socialista de Asturias. Con relación al radicalismo en las vanguardias europeas como modelo global, veáse Raymond Williams “The Politics of Avant-Garde”. *The Politics of Modernism* (49-63).

²⁴⁷ Ver Nietzsche “Ecce Homo”. *Basic Writings*. 673.

²⁴⁸ *Ibidem*

afectado por él, ya sea en alguna parte o en todas partes. El creador extraordinario, el arquetípico, es el más inidentificado de todos—a mayor poesía mayor luz: por lo tanto mayor deslumbramiento y ceguera general—. Nadie cree que es lo que es y, por lo mismo, la identificación es imposible. Se acostumbran demasiado a verlo, porque parece igual a todos los hombres. (110)

Para Odio, la “inidentificación” parece ser productiva en varios ámbitos. En primer lugar, desplaza ostentosamente cualquier elaboración política identitaria (nacional o de género, por ejemplo). A partir de la estructuración simbólica masculina (Cristo, creador, Nietzsche como probable código intertextual), Odio no pretende una singularidad femenina. Declarada abiertamente patriarcal y antifeminista (120-123), Odio pareciera someter su poética a los principios falocéntricos de la inidentificación. Pero, a la vez, la inidentificación implica otro desplazamiento, ya que no existe una correspondencia simétrica entre poeta y escritura, experiencia y obra. “Por poeta entiendo—dice Odio—a todo el que crea, aunque nunca escriba ni un poema” (110). De manera que la escritura se desplaza a una experiencia intersticial que necesariamente borra la identidad (en el caso de Odio, mucho más visiblemente su identidad de género) y convierte la escritura en elaboración creadora, desbordando la lógica escritural mimética. No simplemente se trata de “copiar” lo vivido—en el sentido en que, por ejemplo, Coronel confunde (auto)biografía y texto—, sino de codificar una trascendencia no siempre visible. En este sentido, el de Odio es un proyecto parecido al de Brañas: les son ajenas las ideas de confesión y se articulan con respecto a unidades conceptuales más vastas (el psicoanálisis, la etnografía, y, en Odio, la mística).

Odio misma no intelectualiza como *mística* su discurso. Pero se puede advertir esa ubicación discursiva, por ejemplo, en su reflexión en torno a una naranja seca que de pronto, al momento de que ella la descascara, resulta madura y jugosa:

Esa naranja de ese día era una parte de la escritura secreta que no vemos. Mucho se dice—y hasta se escriben buenas obras de teatro, “Las Criadas” por ejemplo—, que Dios no nos responde, que no dice nada. Y yo he creído en eso hasta hace dos años, en que, un buen día, descubrí que Dios nos está cantando una balada continua; y que lo que sucede es que nosotros no la oímos. Eso es todo. Pero... a veces, algo en nosotros, especialmente en los poetas, se desliga de los demás ruidos, y se pone en sintonía con la Gran Balada, y oye un fragmento azaroso, suelto y, no obstante, perfecto, coherente, porque era aquel que nos estaba destinado desde antes del principio. Esa Balada consiste en que vemos el éxtasis perpetuo de las cosas, casi siempre invisible. El éxtasis que se manifiesta, por ejemplo, en que una naranja, positivamente seca, se pone a florecer, o a frutecer, a delirar como un fruto de la tierra (102).

Hay que notar que, pesar de su invocación trascendente, la mística es una discursividad fundamentalmente secular. Desplazadas por la modernidad las creencias religiosas cristianas como fundamento de comunidad, la mística se vive como experiencia individual, “un conocimiento experimental—dice De Certeau—que lentamente se desprendió de la teología tradicional o las instituciones eclesiásticas, caracterizado por la conciencia, recibida o adquirida, de una colmada pasividad en la que el yo se pierde a sí mismo en Dios” (“Mysticism” 13).²⁴⁹ Este corpus de experiencias se constituye marginal a las instituciones religiosas, a la sociedad y a

²⁴⁹ En la versión en inglés: “an experimental knowledge that slowly detached itself from traditional theology or church institutions, characterized by the consciousness, received or acquired, of a fulfilling passivity in which the self loses itself in God”.

la conceptualización científica. Aparecen, pues, “simultáneamente en la forma de eventos extraordinarios, incluso extraños, y como relación con un Dios escondido (“místico” en griego significa “escondido”) cuyos signos manifiestos se vuelven tenues, intermitentes o dejan completamente de ser creíbles”. (De Certeau, *ibidem*).²⁵⁰ Es la secularización de la experiencia la que constituye el campo de la mística, y contribuye a crear un canon de textualidades. Por otra parte, la hermenéutica de la experiencia mística parece estar atrapada en las paradojas del propio discurso místico. Hay una retórica de lo trascendental pero advertido como trazo en lo local y transitorio (la naranja de Odio), pero a pesar de la retórica de revelación la experiencia permanece escondida (la naranja es un trazo de la posibilidad inefable de escuchar la Gran Balada).²⁵¹

Como explica De Certeau, a la reacción positivista de recolección de experiencias místicas como casos psicósomáticos extraordinarios, a finales del siglo XIX, siguió una contrarreacción en que se fundamentó principalmente la radicalidad de la experiencia, separándola de su relación con el cuerpo, “demasiado rápidamente dejando el lenguaje simbólico del cuerpo a la psicología o la etnología” (16).²⁵² De manera que en su secularismo (individuación y aislamiento), la experiencia mística también tiene importantes puntos de contacto con las “contraciencias” (psicoanálisis y etnología). En Occidente, particularmente, el misticismo implica el descubrimiento de un Otro que define la relación (De Certeau 18). Se recordará que Brañas espera la llegada de un Inquilino trascendente capaz de recomponer sus fragmentos autobiográficos. Se vio, asimismo, que esa otredad buscada, que aspira a cierta universalidad, no puede ser interpretada únicamente con categorías como la Muerte, Dios, el

²⁵⁰ En la versión en inglés: “simultaneously in the form of extraordinary, even strange, events and as a relationship with a hidden God (“mystical” in Greek means “hidden”) whose public signs pale, flicker, or completely cease to be believable”.

²⁵¹ Cf. De Certeau “Mysticism” 17

²⁵² En la versión en inglés: “too quickly abandoning the symbolic language of the body to psychology or ethnology”.

Lector, sino que esa articulación deseosa (Eros y Thanatos) aspira a reordenar un campo de diferencias de clase, etnia, raza y género. Un modelo parecido será ensayado en la escritura autobiográfica de Odio, si bien en circunstancias retóricas muy diferentes.

6.7 HABLA MÍSTICA Y DOMINIO

Los textos de Odio que se han venido citando hasta aquí padecen una especie de precariedad autoritativa. Son en realidad extractos de su correspondencia con el escritor venezolano Juan Liscano, quien seleccionó parte de las cartas de Odio y las publicó en el volumen póstumo *Antología: rescate de una gran poeta* (1975). Liscano ordenó los textos (Odio no fechaba sus cartas) dando un énfasis a los fenómenos místicos, además de “limpiar” la correspondencia de toda referencia política. Dice Liscano:

Eunice tenía una naturaleza apasionada, extrema, no desprovista sin embargo de lucidez, y por eso excluí de esta correspondencia juicios políticos suyos saturados de vehemencia tras el desencanto sufrido en la militancia ideológica, así como opiniones agresivas contra personas, entre ellos artistas y escritores. En nada perjudicarán esas omisiones. En cambio el material epistolar escogido ofrece a los lectores confesiones que la enaltecen...” (Liscano 69).

Los juicios políticos vehementes que Liscano excluye son sin duda anti-comunistas, pero no constituyen ningún “secreto” de todas maneras, ya que abundaban en los artículos de Odio. Sin embargo, esas exclusiones *enmarcan*, para bien o para mal, las experiencias trascendentes de Odio por sobre cualquier interrelación textual con un ámbito político. De suerte que el texto intervenido por el editor, modifica la mirada autobiográfica que el texto produce. Por

otra parte, el mismo texto deja sospechar que la lectura de la correspondencia completa de Odio—de ser posible su publicación—podría modificar las conclusiones autobiográficas elaboradas a partir de la lectura exclusiva de la correspondencia a uno solo de sus amigos, y, por demás, intervenida por este amigo que acaba siendo una especie de “inventor” autobiográfico de Odio. Pero, al mismo tiempo, los textos revelan cómo Odio misma trata de apoderarse del destinatario, imponerse de forma impetuosa con su verdad. Podría decirse que, cercada por la indiferencia (que constituye el punto neurálgico de su calidad vanguardista), Odio “construye” a Liscano como censor de su experiencia trascendente.²⁵³ La poeta salvadoreña Claudia Lars le pide a Odio en cierto momento (al igual que lo hace Liscano después) publicar parte de sus cartas en que narra sus experiencias místicas (fundamentalmente una serie de fenómenos luminosos). Pero Odio se niega a autorizar la publicación, enviándole a Liscano copia de la carta a Lars en que fundamentaba la negativa. En ese momento Liscano pasa de simple receptor/destinatario a personaje carente, pues Odio le dice a Lars: “A Juan Liscano le conté los extraordinarios hechos, porque lo veía—y me lo dijo así—, en crisis de fe. A ti, te lo referí todo, porque sabes mucho de lo oculto, y creí que podías darme alguna luz” (148). Se definen así dos lectores implícitos de la correspondencia de Odio: el descreído y el iniciado (o, con más fuerza y frecuencia, *iniciada*). En este sentido, la prohibición de publicar resulta decisiva para apuntalar la verosimilitud de la experiencia, y, sobre todo, el diagrama político de los interpelados por los textos.

Liscano, foco receptivo de la correspondencia y de la experiencia mística como texto publicable—no necesariamente como experiencia de verdad—acaba por representar el ámbito secular del descreimiento. En cambio, Elena Garro (quien inicia a Odio en el culto de San

²⁵³ La relación activa una especie de memoria colonial si se considera la importancia del confesor en los relatos místicos de, por ejemplo, las monjas de la Nueva España (Franco *Plotting Women*).

Miguel Arcángel), Lars, la vecina Anita, el hombrecito basurero Pedro, todos los iniciados, estén o no concientes de ello, representan el punto en que se liquida la barrera entre vida y literatura; ahí donde incuba la experiencia de lo *no publicable*. En este sentido, la estrategia de Odio recuerda la de Coronel y su uso de la retórica coloquial para saltar las barreras entre vida e historia, vida y texto. Odio, sin embargo, no toma la conversación entre ilustrados como eje retórico de tal trascendencia. Su camino es bastante diferente. En primer lugar, proclama, como se ha visto ya, la indiferencia mesiánica, colocada de hecho más allá de la lógica editorial, o, quizá en un más completo sentido, superando la lógica de lo público. Tal indiferencia es un componente básico de la elaboración lírica: el poeta es el ser indiferenciado por excelencia, similar en esto a Cristo. Pero descolocada del espacio público, negada a hacer divulgación de sus mensajes (esos que no son propiamente literatura, puesto que, por otra parte, Odio elabora en sus poemas y cuentos estas mismas experiencias pero sometidas a la lógica literaria), Odio alcanza una articulación superior, la de los mensajes luminosos de los ángeles, que sintomáticamente la colocan en una ideal autonomía individual y económica. Interesan, en este punto, las resonancias alegóricas tanto como la probable (o inconsciente) identificación genérica de tal articulación.

La narración a Liscano enfatiza los fenómenos luminosos que son repetidos una y otra vez con diferentes resultados. La primera aparición puede resultar una de las más sintomáticas:

Fue en el mes de noviembre de 1964. Esa mañana, mi criada Virginia llegó a las 8 y media de la mañana. Mientras esperaba que me trajera la gran taza de café negro que tomo al despertar, empezaron a salir, de mi cuerpo, una enorme cantidad de filamentos luminosos, que tendrían entre 6 y 8 cm. de largo y el grueso de un cabello muy fino. Salieron de mí, como digo, en enormes cantidades

y creo que más veloces que la luz misma. Eran plateados y resplandecientes. Aquello debe haber durado unos diez segundos (75).

La característica elaboración mística es aquí bastante transparente; a la irrupción de lo sobrenatural, sobreviene la investigación de lo factual (fecha del suceso, medidas en centímetros, duración temporal). Sin embargo, es igual de decisiva la presencia de la criada Virginia, la relación jerárquica entre las dos mujeres (Odio esperando que Virginia le lleve el café) y el espacio doméstico a que hace referencia el fenómeno. De hecho, Virginia desaparece pronto del escenario de trascendencia mística, pues Odio la despide en parte a causa de los mismos fenómenos luminosos:

He decidido no tener ninguna [criada] por un tiempo, debido a una serie de razones entre las cuales, no la de menos peso es la de que, sin nadie más que yo, aquí en estas cuatro paredes, me siento tan extraña y maravillosamente bien, que creo que me acerco a eso que llaman felicidad. Todo se ha transformado. Si parto una naranja no estoy partiendo una naranja: la reina de Saba me está mostrando sus joyas increíbles. Y así todo. Es tan embriagador, que creo que ha de parecerse a los llamados “paraísos artificiales”; sólo que esto es puro (76).

La curiosa economía de la irrupción mística, realiza una especie de reemplazo, pues, de la criada Virginia, por la reina de Saba. Odio parece consciente de las implicaciones (incluso políticas) de tal sustitución. Sintomáticamente, con la ausencia de la criada, los fenómenos trascendentes se trasladan, precisamente, al espacio de la cocina: naranjas que frutecen, zanahorias que se conservan frescas luego de seis meses de guardadas en el refrigerador. La carta 4 de la selección es de Liscano para Odio, para hacer más transparente la respuesta de ésta da en

la carta 5. Liscano trata de explicar razonablemente los fenómenos que Odio vive y una de sus deducciones está relacionada con la criada ahora ausente:

Claro, empezaste a deambular en tu cocina, una vez que despediste a la criada. Eras, probablemente, tan poco ama de casa como yo. De allí que todo te resultó nuevo. La soledad te sirvió de cámara de resonancia. Y viste los prodigios menos prodigiosos, y en cambio sí alcanzaste el prodigio de apresar toda la vida en un instante de la mañana, sin saber que habías despertado (94).

En la carta de respuesta (carta 5), Odio se declara perfecta ama de casa (96) y se dispone a destruir los argumentos de Liscano (97). Además de la ironía y el humor con que Odio ataca los argumentos de Liscano (por ejemplo, prometiendo impresionarlo con sus habilidades culinarias, 104-105), es obvia la política de reivindicación del espacio doméstico encaminada a mostrar una especie de estructura de producción (lo que podría llamarse una *economía de sí*). Odio se apropia de la frase de Liscano (“deambular por la cocina”) para mostrar el fundamento referencial de su estructura:

Yo no empecé, ese día de noviembre, a deambular por mi cocina. No he hecho otra cosa, desde que me casé o me casaron, a la edad de 16 años... Para que las cosas salgan bien, ninguna mujer americana puede confiar en ninguna criada. Eso de confiar, se puede hacer, a la mejor, con las criadas europeas o norteamericanas, o de cualquier otra región avanzada del planeta; por aquí, las pobrecitas, casi ni saben leer. (97)

El hecho de “deambular por la cocina”, incluso en plena irrupción mística y en ausencia de criada, no implica un alejamiento de la estructura jerárquica, y, por tanto, no anula la presencia de la criada. En otras palabras, no es que al despedir a la sirvienta se rompe una

dialéctica ama-esclava, alcanzando aquella la revelación de sí *sin* la criada. Es, más bien, que la revelación *incluye* a la criada en cierta medida. Deambular por la cocina equivale, en realidad, a supervisar a las criadas, o a ser con/ como ellas. Explica Odio en otra parte de su carta: “No es ésta la primera vez que despido a una criada; me ha sucedido muchísimas veces en la vida; pero eso no ha importado trágicamente, porque yo sé, mejor que las criadas, cómo hay que proceder... no es ésta... la primera vez que abro una gaveta de refrigerador” (97).

Irónicamente, Odio dice intentar una explicación lógica bergsoniana para convencer a Liscano/ el lector (99), pero la estructura doméstica primordial le parece estar vedada a ese lector masculino. Por otra parte, sus testigos del reverdecimiento milagroso de las verduras (incluida la genérica y ausente/ presente criada) son mujeres: “Olga Kochen, Casandra, Amparo Dávila, Elena Garro y otras señoras, acostumbradas a tratar con esa clase de bellas y nutritivas cosas, [que] se quedan tan asombradas de ver los frutos de “mi jardín General Electric”” (98). El espacio doméstico es reivindicado, pues, como estructura económica primordial que implica una trascendencia. Es el sitio en que la criada ingresa a una resonancia de vacío, y que le da sentido económico y cultural al deambular de la señora, caracterizando ambas lo sucedido en una región atrasada del planeta (figura probable de Centroamérica). Desde luego, esta reelaboración escrituraria del espacio doméstico puede verse también como articulación que pone en crisis los géneros textuales. El gesto se puede remontar a la elaboración autobiográfica de Sor Juana; por lo que resultará pertinente aquí una conclusión de Ludmer, quien, refiriéndose a las “tretas del débil” en la “Respuesta a Sor Filotea”, explica:

ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras-límites entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina. Allí se exhibe un

dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil. (cit. Franco “Apuntes” 39)

Según lo estudiado a lo largo de esta tesis, se podría añadir algunas ideas suplementarias a la aseveración de Ludmer. En primer lugar, notando que en esa literatura menor (“afeminada” si se atiende la lógica de los modernistas) el género sexual constituye una tensión fundamental, y un fundamento de la “voluntad de poder” de los textos autobiográficos, incluso si los autores son varones. En segundo lugar, fijándose en el ejemplo de Odio, que la proclamación soberanía individual requiere de una relación con una *Otra*, que no queda tanto desplazada sino integrada a la estructura subjetiva de la autora, y a su economía significativa. No se trata de una simple actitud demagógica de Odio que rearticularía la lógica biclasista predominante en Centroamérica, sino de una elaboración experimental que actúa por medio de la escritura con el Otro/ Otra, a partir del entendimiento de la calidad marginal del territorio (no solamente el de la cocina, que requiere una política de vigilancia de las sirvientas, sino el de Latinoamérica). Se puede sugerir que, por el sentido que tiene esta compenetración con el otro, implica una especie de estetización de los valores de la modernidad, y más específicamente de la representación política populista. Un ejemplo evidente es el de la cartografía de descubrimiento de San Miguel Arcángel, en primer lugar introducido a Odio por Elena Garro, revelado luego por los fenómenos luminosos, pero confirmado en última instancia por la madre de la vecina Anita, con quien Odio descubre la

iglesia de San Miguel Nonoalco que reafirma su fervor y la lleva a escribir un poema para el Arcángel (128-129). Este proceso escritural necesita, pues, ser elaborado junto al Otro. En cierto momento, Odio se refiere al *pluránimo* que encarna en el poeta: “En “El Tránsito de Fuego” inventé una palabra: Pluránimo. Si un poeta no es la suma de todas las ánimas, va mal. ¿Y cómo se puede ser eso, si te dedicas a las grandes abstracciones, que te alejan de la carne dolorida de Adán, y te llevan, *sólo a ti*, a los planos de la Divinidad?” (énfasis en el original, 90).

Odio encuentra en ciertos seres marginales la articulación para esta política de comunión. Uno de estos seres es, precisamente, Anita, su vecina, una iniciada y santa; otro es un indígena adolescente comerciante de arte popular, del estado de Guerrero que cree cándidamente que Odio es millonaria; y otro, en fin, el basurero Pedro de quien Odio narra y pasa a un cuento su muerte y transfiguración en mariposa (en el cuento “El rastro de la mariposa”). Estos otros de los márgenes tienen la misma lógica paradigmática que los fenómenos luminosos: apuntalan el sentido trascendental del oficio poético. De Pedro, cuenta Odio: “un día que pasé por su lado, mientras se dedicaba con gran empeño en separar unos objetos [de la basura] de otros; un día que vi su alma pura en el estercolero pensé: “este hombre será mariposa”.” (155). Pedro que en realidad muere, y Odio ve agonizante (así como contempla también una mariposa nocturna que lo simboliza la noche que confirma la noticia de su muerte), acaba por ofrecer un modelo para la escritura: “Es absurdamente ilógico que un hombre experimente la metamorfosis, de acuerdo con mi discurso y mi hechura ideológica; pero, de acuerdo también con ella, es un absurdo lógico que el hombre se convierta en mariposa a través de la *transmigración*. Para esto debe morir” (énfasis en el original, 157).

Podría hacerse aquí una conexión entre la ausencia resonante de la criada—incrustada en y expresada a través de la subjetividad de Odio—y la lógica cristiana con que se reelabora la

muerte del subalterno Pedro, y reverbera en la actitud autobiográfica de Odio. De manera que la experiencia mística, entendida como elaboración de la soberanía individual a través de una literatura “menor” (correspondencia autobiográfica) se convierte en una elaboración sobre el otro que amalgama el vanguardismo artístico y la ética cristiana. Vale la pena recordar aquí la índole conservadora de la ideología política de Odio, para destacar que una experiencia similar a la suya (identificación mística con el subalterno) sería llevada adelante por los procesos revolucionarios centroamericanos de izquierda en los años 1970s y 80s. Ubicada en una inesperada genealogía (la del auge de la mística revolucionaria), la escritura de Odio hace recordar ciertas continuidades con que se articulan las vanguardias. Sobre todo, suscita una reflexión sobre la relación entre las elaboraciones estéticas y la práctica política que es una especie de estructura ausente en la elaboración autobiográfica vanguardista estudiada hasta aquí. En efecto, tanto el coloquialismo ilustrado de Coronel como el estudio por estratos raciales de Brañas y el misticismo de Odio, pueden concebirse dentro de una alegoría política. Específicamente, aquella de la soberanía individual que recurre a un contradiscurso frente al universalismo liberal, y cuya lógica incluye progresivamente la elaboración del deseo discursivo de los otros.

**TERCERA PARTE:
TESTIMONIO E INTERPELACIÓN MODERNA**

7.0 REBELIÓN CAMPESINA Y AUTOBIOGRAFÍA ORAL

Los órdenes del habla²⁵⁴ (oratoria patriótica, conversación, narratividad popular, discurso místico) poseen una función representativa fundamental en la escritura autobiográfica centroamericana, a la vez que una ubicación política divergente. No simplemente porque puedan ser asociados a proyectos políticos diversos (el liberalismo de Turcios, el fascismo de Coronel), sino porque, colocados siempre frente a la heterogeneidad de los Otros, pueden suponer diferentes grados de dialogismo y diferentes estructuraciones del mismo. Por ejemplo, en el capítulo anterior se vio que la actitud cientificista de Brañas contrasta con la resolución mística de Odio. Otra parcelación, quizá mucho más fundamental, puede realizarse si se piensa en el fonocentrismo implícito en Turcios y Coronel, en donde el habla (oratoria o conversación) garantizan la presencia monolítica del sujeto,²⁵⁵ y el tendencial rompimiento que implican los modelos autobiográficos relacionados con el testimonio que surgen a partir del auge postvanguardista. Esta diferenciación será, en este capítulo, uno de los ejes de análisis del texto editado por Roque Dalton *Miguel Mármol: los sucesos de 1932 en El Salvador*. Se cuestionará, por eso, tanto la idea habitual de autobiografía (discurso en que encarna una alegórica singularización), como el distanciamiento del testimonio de los modelos autobiográficos. En

²⁵⁴ Se entenderá “órdenes del habla” aquí en un sentido parecido a los “speech genres” de Bakhtin, que remite a un espacio en que las enunciaciones individuales se estabilizan relativamente como tipos. “Each separate utterance is individual, of course, but each sphere in which language is used develops its own *relatively stable types* of these utterances. These we may call *speech genres*” (60, énfasis en el original).

²⁵⁵ Para la idea del fonocentrismo, ver Derrida *Of Grammatology*, sobre todo cap. 1 de la primera parte.

efecto, el archivo de textos autobiográficos estudiados hasta ahora no presupone simplemente una singularización individual poco problemática. Al contrario, la singularización se ve intervenida constantemente por una especie de inconsciente, enmascarado ya bien en los relatos macabros de la nación y la provincia, y de lo “femenino”, o en la ambigua presencia de los otros, en especial las clases y razas subalternas. Incluso, el régimen autobiográfico más fonocéntrico— el de Coronel—ansía una escritura “americana, indígena, casi precolombina” (*Rápido tránsito* 189). En un sentido alegórico, el deseo autobiográfico aparece relacionado con la representación de nación y pueblo, enfatizándose en cada caso concreto una lógica diferente, de inscripción exótica en la globalidad (los modernistas), de relato que los ilustrados controlan con su voz (Turcios, Coronel) o como esencia cultural tendencialmente populista (Brañas, Odio). En sentido general, pues, los relatos autobiográficos operan en el campo de la hegemonía cultural y política. Como se argumentará en esta parte, el testimonio que enmarca una autobiografía oral es la textualidad que se ubica y explora el terreno que aparece como inconsciente en la tradición más específicamente autobiográfica. En otras palabras, surge de la discordancia, históricamente condicionada, entre nación y pueblo.²⁵⁶ Se puede decir en este sentido que el testimonio de Mármol constituye una interpelación novedosa dentro del canon de la autobiografía centroamericana.

Una aparente digresión ayudará a proyectar el significado excepcional de *Miguel Mármol*. En el contexto centroamericano, se puede considerar a la literatura nicaragüense la que de manera más “directa” o transparente interviene (en) la historia nacional. Un ejemplo paradigmático es la forma en que el contradiscurso conversacional de Coronel provoca, en

²⁵⁶ En los Estudios Subalternistas se ha dado gran énfasis a tal discordancia. Cf. Guha, “Introduction”. Resultan esenciales para esta discusión la teorización de Gramsci sobre la relación entre Estado, hegemonía y clases subalternas. Al respecto, Cf. Beverley *Subalternidad*, especialmente Cáp. VI (185-212). Cf. también el ensayo de Larsen, “Juan Rulfo” para la descripción política de la aparente incursión meramente cultural en el contexto postrevolucionario mexicano.

manos de su más talentoso discípulo, Ernesto Cardenal, la institucionalización de una imagen épica de Sandino (una imagen letrada y fonocéntrica, ya que el héroe resulta ser en realidad un poeta transpuesto, por necesidad, al escenario de la guerra civil).²⁵⁷ Como se ha visto antes,²⁵⁸ Turcios reprobaba el regionalismo de Sandino, oponiéndole un universalista nacionalismo. En realidad, ese regionalismo censurado por Turcios acorraló a Sandino y su movimiento campesino dado que en Centroamérica, sobre todo a partir de las revoluciones liberales, el nacionalismo es una fundación eminentemente universalista que niega lo regional/ campesino/ indígena, y se rearticula permanentemente en su contra. En esto, que constituye básicamente una lucha representacional, reside en parte la tragedia del movimiento sandinista. La encarnación letrada de Sandino, hecha por Cardenal, idealiza a los subalternos regionales/ indígenas atribuyéndoles la mansedumbre y hermandad cristiana, borrando sus elementos “bárbaros” y permitiendo su ingreso “universal” a la historia nacional (Cf. Wüderich 23). La contrarrevolución que encabezó Somoza García desarticuló el movimiento sandinista, y uno de los límites de esta desarticulación es la reinscripción letrada de Sandino, relacionada con el antiguo deseo oligárquico, nunca abatido del todo, incluso hoy, de alianza y representación de las masas campesinas.

Es digno de notarse cómo el fundador del Frente Sandinista, Carlos Fonseca, parece retomar esta idea letrada de Sandino para la ideología de su movimiento. De acuerdo con Beverley y Zimmerman:

El Sandino del *Ideario* de Fonseca no es exactamente el Sandino de los veteranos de su campaña, como Raudales, o el de la leyenda popular representado en las anécdotas del padre de Borge, y mucho menos el verdadero Sandino de carne y hueso. Es más bien... una producción discursiva, un texto construido a partir de

²⁵⁷ Cf. el texto de “Hora 0”.

²⁵⁸ Cf. Cáp. 4.5 de esta tesis.

una amalgama de otros textos sobre Sandino: en otras palabras, una “obra” literaria. (35-36)²⁵⁹

Esta interrelación de literatura e historia es ambigua, pues no señala únicamente la creatividad cultural y literaria del revolucionario y la permanencia de Sandino en un ámbito popular, sino la intervención ideológica y política de los letrados. Hay un momento en que Fonseca, el revolucionario clandestino, se reúne con el huraño poeta del río, Coronel, y le reclama de forma casi violenta. “Usted—me dijo, antes que nada, sin más ni más, Carlos Fonseca Amador/ (...) / *usted—así me dijo—es el culpable después de Somoza/ de la desgracia del país...* (Coronel “Conversación con Carlos” 331, énfasis en el original). Sin embargo, con igual ímpetu Fonseca podría haber argumentado la decisiva importancia del modelo conversacional de Coronel en la reinención “nacional” de la imagen heroica de Sandino. De hecho, la literatura moderna nacionalista—básicamente, la poesía vanguardista—cimenta la formación intelectual de Fonseca desde su temprana juventud (Mackenbach 434). La interrelación intelectual, y posteriormente ideológica, de los intelectuales de la oligarquía y los jóvenes radicales sandinistas fue un arma ideológica fundamental del triunfo revolucionario de 1979, que, en última instancia, señaló un límite de comprensión cultural del temido aspecto regional. En efecto, en la revolución sandinista operó una política de identidad nacional, cercana al populismo, que acabó subsumiendo las diferencias de clases, etnias y regiones.²⁶⁰

Al contrario de la experiencia nicaragüense, la insurrección del 32 en El Salvador puso en crisis el nacionalismo oligárquico a partir de una política de clases, y una identidad que no podía tan fácilmente ser refuncionalizada por los grupos de poder. En este caso no se trata de la

²⁵⁹ En el original: “the Sandino of Fonseca’s *Ideario* is not exactly the Sandino of the veterans of his campaign like Raudales, or the popular legend represented by the anecdotes of Borge’s father, and even less the real flesh-and-blood historical Sandino. He is rather... a discursive production, a text constructed out of a pastiche of other texts on Sandino: in other words, a “work” of literature.”

²⁶⁰ Al respecto, Cf. el estudio de Saldaña, y el libro de Blandón.

memoria de un caudillo que, como Sandino, encarna y, a la vez, oculta los fragmentos “regionales” o subalternos.²⁶¹ La matanza de 1932 es, con mucho más eficacia representacional que el caso de Sandino, un asunto *nacional* que ayuda a poner en entredicho el nacionalismo liberal-oligárquico. “Desde ese año maldito—explica Mármol—todos nosotros somos otros hombres y creo que desde entonces El Salvador es otro país. El Salvador es hoy ante todo, hechura de aquella barbarie” (310-311).²⁶² De hecho es muy difícil para la oligarquía salvadoreña—al menos hasta la coyuntura en que Dalton escribe—hacer funcionar en favor del abstracto y universal nacionalismo, esta matanza. Un asunto decisivo aquí, es la identidad política del movimiento que encabeza la insurrección del 32. Al reconocerse como *comunista*, este movimiento político logra una universalidad diferente que la simple recurrencia a la universalidad nacionalista (que devino uno de los puntos más vulnerables del movimiento sandinista y que tendencialmente, como se vio en Turcios, es absorbida por la historia épica universalizante).²⁶³ Unida a la identidad política, el elemento central, desde el punto de vista literario-cultural, es la presencia de Miguel Mármol como testigo del auge de la organización comunista, el plan insurreccional y la matanza. La producción discursiva sobre la matanza del 32 adquiere así una especie de elemento aurático que impide la mera reinscripción literaria convencional, como bien lo advirtió Dalton.²⁶⁴ En tanto las voces de los combatientes sandinistas

²⁶¹ Wüderich se refiere a “la estructura organizativa vertical y extremadamente personalista” del movimiento sandinista (98).

²⁶² Cf. el poema “Todos” (*Las historias prohibidas* 124) de Dalton que parece provenir de estas palabras de Mármol. También es posible pensar que es Dalton quien interviene las palabras de Mármol, evidenciando un juego dialógico.

²⁶³ En efecto, en tanto Sandino es trasmutado en símbolo de lo nacional según lo entienden los grupos de poder, el carácter “regional”, precapitalista o premoderno de su movimiento político queda tachado de la historia oficial. (Cf. Wüderich 26-27).

²⁶⁴ “[D]eseché—explica Dalton—la primera trampa insinuada por mi vocación de escritor frente al testimonio de Miguel Mármol: la de escribir una novela basada en él, o la de novelar el testimonio. Pronto me dí cuenta de que las palabras directas del testigo de cargo son insustituibles. Sobre todo porque lo que más nos interesa no es reflejar la realidad, sino transformarla” (“Introducción”, *Miguel Mármol* 32). Aquí “las palabras directas del testigo” no implican una transparencia entre voz y sujeto, sino un cuestionamiento crítico de la realidad (incluso, un cuestionamiento neurótico; de hecho, el testigo debe ser asediado hasta ciertos límites tolerables). La matanza, por ejemplo, tiene que ser rememorada desde varios ángulos (el “visual” de lo que Mármol vivió durante los

han sido borradas de la historia, y sustituidas por un símbolo literario intelectual que se restablece dentro del nacionalismo, Mármol puede narrar de manera próxima su experiencia y desde ahí contradecir la retórica universal de ese nacionalismo. Mármol es, en este sentido, parecido al *narrador* de Benjamin que reactiva una tradición (en un modelo de narrativa popular) que se opone a la historia homogénea e institucional.

Otra contraposición es pertinente aquí. En tanto experiencia y tradición revolucionaria forman una entidad que se entiende unitaria en Mármol, en la autobiografía más directamente literaria una unificación parecida implica un paroxismo simbólico. En la autobiografía de Ernesto Cardenal, por ejemplo, hay un momento culminante en que el narrador experimenta un difícil éxtasis místico—en realidad, el fundamental de su vida, que lo lleva a decidirse ingresar a la vida monástica—. Este éxtasis equivale a una elaboración de la historia, pues es producido por la superposición del Dictador (Somoza García, el asesino de Sandino) y Dios. “Por extraño que parezca—explica Cardenal—, rápido como un flash mi mente percibió una superposición de Dios y el dictador como si fueran uno solo; uno solo que había triunfado sobre mí” (*Vida perdida* 90). El éxtasis se convierte en una experiencia erótica casi intolerable. “Y mi alma—dice Cardenal—se sentía sucia, se sentía avergonzada. Mientras cada vez me apretaba más, era abrazado más y más fuerte por el placer sin límite. Y entonces le dije que no me diera más placer porque me iba a morir” (91).

Esta escena marca un alegórico ingreso a la historia del escritor como representante de los otros, bajo el poder simbólico (y fálico) de Dios/ Somoza, placer/ dolor. En efecto, a la vez, que tal experiencia es una placentera “especie de penetración [fálica]” (93), una “feminización”, señala también una iconografía del martirologio cristiano. “[M]e vi a mí mismo en la

fusilamientos, el análisis político, el análisis militar, la confrontación con las versiones oficiales, etc.). Bien explica Dalton que no se trata de “reflejar” la realidad sino de proponer una narración que encarne alegóricamente o utópicamente un cambio radical.

imaginación como que tuviera una corona de espinas”, explica Cardenal (91). En otras palabras, el poeta aparece encarnando la transposición de un héroe histórico vencido que alude también a Sandino. El título del gran canto a Sandino, *Hora 0*, remite en efecto a esa derrota mística que provoca la experiencia erótica con Dios/ Somoza. Según Cardenal:

Sucedo que yo estaba escribiendo fragmentos de lo que pensaba fuera un extenso canto épico sobre temas políticos de Nicaragua y Centroamérica. Tenía sólo cuatro fragmentos ya terminados. Muchas notas para fragmentos sin terminar y aun sin empezar. Destruí todos estos últimos y junté los únicos cuatro terminados con el título Poemas de la hora cero (sic); porque mi mente no se podía centrar en nada sino en el tema de Dios: era incapaz de escribir una sola línea de poesía y aun de leer. Un escritor español que por esos días pasó por Nicaragua y conoció estos fragmentos me sugirió quitar lo de Poemas de y dejar sólo Hora cero (sic) porque consideraba que se podía presentar como un solo poema con una unidad completa. (114)

La textualización de Sandino—es decir, la ocupación del significante vacío por un nuevo significado—está relacionada pues con la “muerte” y “resurrección” del letrado que encarna de forma paroxística toda la violencia histórica, a la vez que el júbilo del sacrificio.²⁶⁵ El acto de delimitar los fragmentos escritos, destruir algunos y darle unidad a los restantes, señala el acto alegórico de esa encarnación metafórica y representativa. No es exagerado pensar que los fragmentos descartados simbolizan a las masas sandinistas silenciosas y carentes de identidad política. Lo que Cardenal ofrece, en resumen, es una articulación literaria que trabaja en los bordes de la representación (amor homoerótico y místico, muerte y violencia política) y en que la

²⁶⁵ Esta operación no dejó de ser muy seductora para los sandinistas modernos, muy motivados tanto por la dialéctica del sacrificio como por la estructura vertical en que un sujeto enterado por la política representa a los demás.

autobiografía se hace cargo de representar/ desplazar a los vencidos a través de la imagen del héroe. Aunque sea de forma paroxística, enajenada y violenta, Cardenal logra representar la “conversación” entre Somoza y Sandino, vindicando de manera esencial el conversacionalismo propuesto por Coronel. Este modo de representación implica tanto una crisis del fonocentrismo conversacional como su reactualización en el período posrevolucionario.²⁶⁶ Sin embargo, esta crisis no es nueva, ya que autobiógrafos como Brañas u Odio habían evidenciado contradicciones representacionales parecidas, sobre todo con respecto a las “pequeñas historias” de las etnias y los marginales. Como se argumentará después, en *Miguel Mármol* este tipo de representación queda tendencialmente desarticulada, al develarse la interrelación de la magia, el angelismo y la mística, en tanto instrumentos de mediación, con la tecnología del poder y su obsesión reinstaurar el sentido transcultural y populista de la nación luego de la hecatombe.

7.1 MIGUEL MÁRMOL: TESTIMONIO E INCONSCIENTE

El contexto de crisis de la transculturación (Brañas, Odio, Cardenal) y de puesta en cuestión del populismo (*Miguel Mármol*) es fundamental para obtener un marco teórico operativo de lo que se llamará, en esta parte, testimonio.²⁶⁷ En efecto, uno de los problemas de las genealogías de este (nuevo) género es, a veces, la preferencia por una desconstrucción textual en vez de la inquisición de los contextos particulares. Así, al momento de elaborarse los

²⁶⁶ Hay que recordar que la autobiografía de Cardenal citada, se publica en 1999.

²⁶⁷ Se supondrá aquí una contextualización particular de la transculturación y el populismo en el espacio cultural centroamericano. Tanto Brañas como Odio, se acercan a las estrategias transculturadoras de, por ejemplo, los escritores mexicanos del período posrevolucionario, que ven a los subalternos como tensión cultural irracional dentro de la historia. (Cf. al respecto, el estudio de Larsen, “Juan Rulfo”). De hecho, Odio vivía en México durante la escritura de su correspondencia. En cambio, la otra línea de desarrollo, mucho más influyente, está signada por el conversacionalismo, que no prescinde de una intervención política en la historia. Sin embargo, con Cardenal y Dalton, estas mismas intenciones no dejan de presentar aporías, según se explicará consecuentemente.

esquemas tipológicos y genealógicos de, por ejemplo, el “testimonio hispanoamericano” se borran problemáticas particulares como las arriba apuntadas (la representación de la identidad popular en la lucha sandinista y la matanza del 32). Un asunto clave es, en este sentido, el aspecto “realista” del testimonio, su supuesta oferta de una realidad sin mediaciones que lleva a pensarlo como un derivado poco astuto de la tradicional novela realista. “Todo parece indicar—dice Sklodowska—que el legado del discurso realista tradicional no es cuestionado por los “gestores” del testimonio hispanoamericano. Más específicamente, no es difícil notar semejanzas entre la novela histórica clásica y el testimonio.” (47). Adelantando conclusiones a lo que se estudiará después de *Miguel Mármol*, es menester proponer precisamente lo contrario a una identificación “realista” o “de la realidad” en el testimonio. El testimonio, en este caso, estaría orientado fundamentalmente por una búsqueda de un saber alternativo, generalmente *en contra o a pesar de* la historia nacional; algo que, como la identidad política de las masas campesinas sandinistas, permanece tachado, oculto o expurgado. Este saber no se elabora sobre la base de un acercamiento “realista” o denotativo a la materia, sino por un sondeo, con técnicas de las ciencias humanas,²⁶⁸ de lo que podría llamarse el inconsciente histórico, encarnado en la comunicación “aurática” de un testigo. Si como propone Gramsci “(l)a historia de los grupos sociales subalternos es necesariamente disgregada y episódica” (493), el testimonio se ubica en la tensión que se establece entre una “tendencia a la unificación” de estos grupos subalternos, y la intervención constante que figura “la iniciativa de los grupos dominantes” (íbidem). El conversacionalismo y su estructuración fonocéntrica y simbólica, así como la interpretación meramente “realista” del testimonio pertenece sin duda a esta última iniciativa. En el contexto de esta tesis, los grandes elaboradores “realistas” serían Froylán Turcios y José Coronel, así como,

²⁶⁸ El concepto de “ciencias humanas” aplicado en este caso es el desplegado por Foucault en la parte final de *Las palabras y las cosas*.

en el borde de la representación, Ernesto Cardenal. ¿Cómo puede caracterizarse su realismo? Los tres buscan por diversos medios la perfecta correspondencia de “voz” e historia, sujeto y relato nacional, de ahí su uso estratégico de los órdenes del habla y su deseo de intervenir, con base en esas correspondencias, en la (escritura de la) historia. Las tensiones inscritas por César Brañas o Eunice Odio señalaron las dificultades de aclimatar las historias *otras* a la propia, dentro de un mismo marco nacional o universal. En este sentido, el testimonio es un discurso sobre el “inconsciente”, es decir, las fuerzas “ciegas” (razones oligárquicas, ideológicas, económicas, coloniales) que jerarquizan por género, raza, casta, y que marginan y desplazan de forma evidente al “sujeto” de su “voz”. Trata, pues, de la ansiada restitución de una presencia (nostalgia moderna letrada), y del fracaso (posmoderno, en el sentido que implica un desafío “regional” o “premoderno”) de tal restitución, lo que señalaría tanto la lógica representacional comunitaria o identitaria (por “debajo” de la historia nacional) que lo caracteriza. En el testimonio el “sujeto” permanece atado a esa estructura “inconsciente” pero a la vez alumbrando una salida alternativa y utópica a los grandes relatos del yo. Ubicado por razones contextuales (en este caso la historia centroamericana) en un terreno inestable, dudosamente podría convertirse en una forma secundaria del realismo (que en Centroamérica señalaría un repliegue en el costumbrismo/regionalismo), en donde de forma ideológica se saldaría la tensión entre sujeto y nación. Más bien, se despliega en el testimonio la conflictividad de los discursos sociales y la violencia histórica.

Paul de Man ha insistido en la desfiguración (*defacement*) que opera en la autobiografía, relacionada con una imposibilidad de conocer implícita en sus discursos. El testimonio, según el concepto con que se entenderá aquí, en vez tener a la desfiguración como accidente gnoseológico, convierte la desfiguración en *fuentes* tanto de conocimiento como de operatividad

política. Con una de las descripciones freudianas del inconsciente se puede diagramar el terreno que comparten la autobiografía y el testimonio:

Normalmente, no hay otra cosa de lo que estemos más seguros que el sentimiento de nuestro yo, de nuestro ego. Este ego se nos presenta como algo autónomo y unitario, demarcado claramente de todo lo demás. Que tal apariencia es engañosa, y que, al contrario el ego se prolonga hacia adentro, sin ninguna clara delimitación, en una entidad mental inconsciente que designamos como id (ello) y de la que [el ego] sirve como una especie de fachada—fue un descubrimiento hecho, en primer lugar, por la investigación psicoanalítica, la que debería aún tener que decirnos mucho más sobre la relación entre el ego y el ello (*The Freud Reader* 724).²⁶⁹

Podría decirse que en tanto la autobiografía más específicamente letrada (para el caso, Turcios o Cardenal) trata ideológicamente de la autonomía del yo, erigiendo un monumento al ego, o fachada del yo; la autobiografía oral enmarcada por el testimonio se interesa por la articulación política de ese espacio liminar en que por razones de subyugación (clase, etnia, género, raza, credo político) el ego permanece indiferenciado con respecto al “inconsciente”. No es casual, en este sentido, la importante conflictividad que representa para el testimonio lo que en la historiografía liberal y marxista se tipifica como premoderno o precapitalista.

²⁶⁹ En la versión en inglés: “Normally, there is nothing of which we are more certain than the feeling of our self, of our own ego. This ego appears to us as something autonomous and unitary, marked off distinctly from everything else. That such an appearance is deceptive, and that on the contrary the ego is continued inwards, without any sharp delimitation, into an unconscious mental entity which we designate as the id and for which it serves as a kind of façade—this was a discovery first made by psycho-analytic research, which should still have much more to tell us about the relation of the ego to the id.”

7.2 ARCHIVO Y POSTVANGUARDIA

Por supuesto—y esta es una de las más significativas contradicciones del testimonio—, para que algo tenga la autoridad de diagramar lo que está *fuera* del establecimiento letrado (lo marginal, lo premoderno, lo inconsciente) debe estar *dentro* de tal institucionalidad. En otras palabras, el letrado (Dalton) que edita la autobiografía oral del culturalmente “no-institucionalizado” (Mármol) está, en cierto sentido, moldeado por el populismo y la transculturación, y su gesto puede responder a esos presupuestos culturales. En el caso de *Miguel Mármol*, el propio protagonista presenta una conformación moderna, proyectada en los ideales socialistas estalinistas, de manera que las ideas de transculturación del editor y el narrador se entrecruzan de manera conflictiva. Para Dalton, estos postulados están tendencialmente integrados a la poética postvanguardista que, como se discutirá después, pondera sobre todo la palabra hablada y el conversacionalismo. De manera que, si hay una necesidad en Mármol de autorizarse (pues su narrativa carece de una sanción ideológica categórica),²⁷⁰ también hay una actitud de Dalton de *escuchar voces* como método poético.²⁷¹ La colisión de estas dos posiciones puede advertirse en el personaje apodado “El Archivo” que aparece en la primera parte de *Miguel Mármol*. “Ese camarada de Los Amates—dice el texto—se llamaba Jesús Cárcamo, pero nosotros le decíamos “El Archivo” por la cantidad de datos históricos que manejaba. “El Archivo” era ciego, pero cuando hablaba del pasado uno podía verlo todo palpablemente en sus palabras” (50). “El Archivo” representa una forma de compilación y circulación oral y popular, precaria e inestable (significativamente, encarnada en un personaje ciego), la que es reactivada,

²⁷⁰ El partido comunista atribuyó a la dirigencia histórica, entre ellos Mármol, el fracaso de la insurrección del 32, sobre todo por la falta de “nivel”, aludiendo a la esencia “artesanal” del movimiento. Seguramente, Dalton mismo conservaba algo de esa motivación al momento de la entrevista. Mármol necesitaba, pues, ser creído, y que su historia personal tuviese autoridad.

²⁷¹ Método con que produjo el importante poema “Taberna” que corresponde en cronología a los mismos años de la entrevista a Mármol. Véase *Taberna y otros lugares* (147-167).

entre otros medios, por el testimonio mismo de Dalton-Mármol, constituyendo por eso una imagen alegórica del texto. “El Archivo” sugiere una forma de representación hasta cierto punto similar al modelo estudiado, a partir de un poema de Vallejo, por Cornejo Polar en *Escribir en el aire*. Sin embargo, “El Archivo” tiene una base mucho más “mediática”, por así decirlo, ya que sugiere un tránsito de lo oral a lo visual (“ver en el aire” sería su lógica y quizá un eslogan apropiado para significarlo). Pero, al igual que el modelo de Vallejo, en la interpretación de Cornejo, el de Dalton parece responder a una estrategia que intenta tanto codificar literariamente lo popular como acercarlo a la lógica cultural oral, en un medio en donde predomina el analfabetismo, y en el que la historia oficial y sus correlatos literarios están en crisis.²⁷²

Por supuesto, hay otra inesperada y anacrónica ironía en el personaje alegórico de Dalton, si se le confronta con el influyente modelo de González Echevarría, en *MIT and Archive*, que circunscribe la narrativa latinoamericana en un único archivo ficcional. El archivo de González Echevarría corresponde en realidad al predominio, a partir de los años 1960s, de la llamada narrativa del “boom”, y representa una reafirmación de esa tradición considerada en forma homogeneizante como latinoamericana. Es significativo, por ejemplo, que en la lógica del archivo (González Echevarría 171-172), el personaje del testimonio de Miguel Baal et, *Biografía de un Cimarrón*, Esteban Montego se funde perfectamente con el Melquíades de García Márquez y, por tanto, con Borges (todos guardianes y continuadores del archivo, fusionados en una misma subjetividad y por un mismo contexto cultural). Precisamente, Cornejo Polar, entre otros, ha

²⁷² Cornejo ve encarnar en la actitud literaria de Vallejo la de “un sujeto que ha abierto su intimidad al otro (en realidad a todo un pueblo) y su escritura a la oralidad popular” (220). “Vallejo—añade Cornejo—tiene la certeza de la contradicción que hace tensa su poesía, escrita primariamente para (y por) los que no saben leer, y de alguna manera tiende puentes imaginarios para reconvertir la letra en voz. Es la nostalgia de la oralidad que impregna buena y esclarecida parte de la literatura de América Latina” (221). Uno de los ejes más problemáticos en la teoría de Cornejo es su insistencia en la categoría de *sujeto* para localizar ahí la heterogeneidad. El concepto, debido quizá a la herencia hegeliana, parece a veces no lo suficientemente dúctil como para un contexto tan enrevesado como el latinoamericano. Como se verá, la constitución de un sujeto popular nacional, es una de las tensiones fundamentales del testimonio de Dalton-Mármol.

insistido en el carácter heterogéneo de las tradiciones literarias y culturales de Latinoamérica, mostrando la necesidad de nuevos paradigmas críticos que dieran cuenta de esta heterogeneidad y de contextos particulares (en el caso de Cornejo, el contexto cultural andino, sobre todo). ¿Qué pasa cuando el archivo es, por necesidades estratégicas, “audio-visual” y “popular”—como sucede en el caso de Dalton—, y aparece profundamente marcado por el contexto histórico? ¿Se traducirá simplemente el exceso “visual” y “oral” al lenguaje deconstructivo, remarcando las características canónicas del texto (las similitudes, por ejemplo, entre “El Archivo”—personaje de *Miguel Mármol*—y Borges, que también es narrador y ciego) y evitando las que lo atan a la historicidad como texto “no-literario”? ¿No implicaría esta lectura, entre otras cosas, una omisión significativa tanto de la búsqueda de autorización de Mármol como de la poética postvanguardista de Dalton y su lógica conversacional?

En referencia sobre todo a la última pregunta, resulta pertinente insertar aquí una especie de genealogía fragmentaria y de urgencia de lo que podría llamarse la postvanguardia latinoamericana, la que no puede subsumirse toda en el “boom”. Octavio Paz sugiere la idea de otra vanguardia, surgida alrededor de 1945, “silenciosa, secreta, desengañada”, preocupada por “esa zona donde confluye lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje” (Paz “Los hijos del limo” 461). El panorama postvanguardista no es en realidad ni tan armónico, como podría deducirse de estas palabras, ni tan referido exclusivamente a la poética del propio Paz.²⁷³ Había que esperar, además, los años 1950s para advertir los objetivos de más largo alcance de estas nuevas vanguardias. Entre los libros decisivos para cimentar estos cambios, deben mencionarse, de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950) y *El arco y la lira* (1956); el texto ensayístico

²⁷³ Se dejará por fuera, en el detalle que se hace a continuación, a otro gran contendiente del proceso neovanguardista: Lezama Lima, quien, sin embargo, es figura clave para pensar la relación entre ficción y autobiografía.

y autobiográfico de Coronel, ya analizado en este estudio,²⁷⁴ *Rápido tránsito: al ritmo de Norteamérica* (1953); y el libro fundacional de la anti-poesía, los *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra (1954). Ya se ha visto también que al discutir el modelo “conversacional” de Coronel Urtecho, que Pacheco rememora a “la otra vanguardia” latinoamericana, una corriente “realista y no surrealista”, asociada a la vez con la llamada poesía conversacional y con la anti-poesía, “dos cosas afines, aunque no idénticas” (Pacheco 114). Fernández Retamar (*Para una teoría* 85-95) vio, a su vez, un antagonismo insuperable en estas dos últimas corrientes. Para Retamar, la poesía conversacional (encarnada por Ernesto Cardenal) señalaba la línea de verdadero desarrollo de la poesía hispanoamericana; en cambio la anti-poesía (y, por supuesto, Parra) marcaba un camino nulo y conservador.

A pesar de esta prescripción, Roque Dalton parece realizar un entrecruce estratégico de estas dos poéticas,²⁷⁵ opuestas ambas a “la zona del lenguaje” que pretendía explorar Paz, quien devino el gran contendiente de las poéticas conversacionales. La poética conversacional no se puede oponer sin más a la poética de Paz, tildando a éste de purista. Paz, en realidad, se permite intervenciones culturales que tienden, paradójicamente, a explicar (no necesariamente a fundamentar) la historia. *El laberinto de la soledad* es el libro básico de este gesto de Paz, ya que quiere explicar la modernidad del mexicano con instrumentos extraídos esencialmente del psicoanálisis. La historia nacional (etapa prehispánica, colonia, etapa liberal) conforma un conglomerado cultural reprimido que atormenta al mexicano moderno. Este inconsciente reprimido explica su soledad en la modernidad global; y con esa particularidad desamparada

²⁷⁴ Cf. arriba, Cáp. 6.6 de esta tesis.

²⁷⁵ No se trata de alegar una “influencia” directa de Parra en Dalton, sino de ubicar al salvadoreño en un contexto cultural mucho más particular, en el que su rebeldía poética y su ansia de emancipación abarque linderos que ni Cardenal ni Paz alcanzan (aunque sí Parra), por ejemplo, la poética misma como instrumento represivo. También es posible alegar que Dalton tuvo que articular dentro de su propia literatura una reacción anti-Neruda, siendo Neruda influencia muy evidente en sus inicios (Cf. por ejemplo su poemario *La ventana en el rostro*). Para Retamar, Parra no es otra cosa que un anti-Neruda, y en ese sentido una especie de satélite o mera versión negativa de Neruda.

ingresa y, a la vez, se queda fuera de la modernidad. Paz sugiere que el artista (el poeta) es quien logra superar esta ubicación neurótica, al colocarse en el canon universal de la cultura. Como Rowe y Schelling indican (163), hay un vínculo importante entre este esquema interpretativo y el populismo, sobre todo por el papel de mediador y representante de la identidad nacional homogénea que se atribuye el intelectual, en una figura desplazada del rol del Estado.

Dentro de esta lógica, en Paz la poesía es una forma que se coloca más cerca del mito que de la historia. Esto marca un contraste señalado con el coloquialismo centroamericano, que pretende una inmersión en la historia como fundamento. En el modelo de Coronel, la conversación es una forma de la historia nacional que debe institucionalizarse para evitar el ingreso anárquico de las masas al escenario de lo nacional. La conversación entre los ilustrados da sentido a la historia, pero el intelectual acaba condensando de manera conflictiva y neurótica “la historia” como se puede advertirse, sobre todo, en Cardenal cuando trata de cerrar la brecha histórica entre el movimiento popular de Sandino y el nacionalismo. En tanto en Paz la soledad articula la identidad escindida por la modernidad (populismo realmente existente), en Cardenal el éxtasis místico logra enlazar pueblo heterogéneo y nación (populismo con base en el temor de la anarquía). Son dos formas de dar con la identidad nacional unitaria de tendencia populista, aunque la historia sea en Paz un conglomerado represor y en Cardenal una visión mística. Influenciado probablemente por el sentido cáustico de la poética de Parra, Dalton descreía de la historia nacional como conversación transparente dentro de los estamentos oligárquicos. Un ejemplo negativo culminante sería, en ese sentido, su actitud ante Alberto Masferrer, intelectual “santificado y oficializado” que “anduvo para siempre en la onda de Domingo Faustino Sarmiento/ en eso de confundir a cada rato los pobres con los bárbaros” (*Las historias prohibidas* 102-103). Dalton desautoriza, pues, la conversación entre ilustrados como continuo

significativo de lo nacional, que en Cardenal, quedaba implícitamente acatada. La desautorización de Dalton se vincula, por supuesto, con la beligerancia histórica de la izquierda salvadoreña tanto como con la matanza del 32 como fecha símbolo. Dalton traslada, por eso, el paroxismo existencial (soledad en Paz, misticismo en Cardenal) a una especie de corporalidad popular. El resultado podría considerarse todavía populista, pero es, en todo caso, la posición más radical dentro de la estructura de la postvanguardia.

El poema de Dalton “Todos” articula esta figura significativa: “Todos nacimos medio muertos en 1932// Ser salvadoreños es ser medio muerto/ eso que se mueve/ es la mitad de la vida que nos dejaron.” (*Las historias prohibidas* 124). El verso “eso que se mueve” puede ser el más polémico aquí, porque señala un elemento vanguardista (el intelectual, el partido, el progreso) que moviliza la identidad nacional homogénea, tanto como la soledad en Paz. Sin embargo, el poema de Dalton se convierte en un llamado a la unidad nacional en torno a una tradición que confronta al nacionalismo oligárquico, y que interrelaciona esas dos mitades que aparecen compartiendo una historia identitaria. De manera que, al contrario de Paz, Dalton ubica el carácter represor de la historia nacional no en un arquetipo mítico, sino en el acontecer histórico, lo que alteraría definitivamente la mismidad y mentira de un nacionalismo sin conflictos en el nivel simbólico que caracteriza al populismo. Tampoco le bastaría a Dalton (como en Coronel o Cardenal) concebir “la historia como conversación” para soldar esos conflictos. La conversación debe ser hecha, precisamente con esa mitad “medio muerta” de la nación y con el método “directo” de escuchar las voces. Esto implica una importante contradicción con el autoritarismo de los discursos de Coronel o Paz. Dalton ha movido la poética conversacional hasta el borde donde puede encontrarse con la autobiografía oral y el testimonio.

Aunque las poéticas postvanguardistas conforman un “archivo” característico, por razones de historia cultural y recepción, sólo la poética de Paz parece haber tenido un efecto duradero en la recensión hegemónica del “boom” literario. En efecto, la forma desamparada y neurótica con que el “mexicano” ingresa a la modernidad /universalidad, recuerda ciertos aspectos de *Cien años de soledad* y la psicología de sus personajes; en ambos casos *la soledad* es una especie de divisa posmoderna, condicionada por una mirada “antropológica”, que representa lo latinoamericano. En el modelo de González Echeverría,²⁷⁶ la novela de García Márquez constituye, previsiblemente, el centro del archivo, subsumiendo las historias y formas heterogéneas adyacentes a su lógica. En este sentido, *Cien años de soledad* compartiría con *El laberinto de la soledad* de Paz, una política exótica de la diferencia—el macondismo—por el que son leídos como referencias de sociedades y culturas concretas, o, más generalmente, de lo “latinoamericano”.²⁷⁷ A esta operación homogeneizadora habrá que oponerle por un lado, la heterogeneidad con que se articula la cultura (por ejemplo, en el “archivo” de las postvanguardias recién reseñado) y, por otro lado, la lectura contextual de las representaciones, evitando el deslizamiento exotista que amenaza en conceptos totalizadores como lo latinoamericano. Por eso, habrá que advertir en *Miguel Mármol* tanto su fuerte atadura al proyecto de la postvanguardia centroamericana, como su ubicación contextual en un momento en que la historia nacional se convierte de forma mucho más evidente en un terreno en disputa.

²⁷⁶ Ver *Myth and Archive*, especialmente 19-30.

²⁷⁷ Cf. al respecto el importante artículo de von der Walde, quien explica, entre otras cosas: “El macondismo se inscribe en la lógica dualista y exclusivista que opera en Colombia desde el bipartidismo político y atraviesa todas las instancias de lo social. Así, gran parte de la racionalidad moderna queda excluida y señalada como “no pertinente”..., es decir, como algo que es propio de la cultura europea pero no incorporable a la realidad maravillosa o mágica de Latinoamérica.” Por su parte, Aguilar Mora explica: “[*El laberinto de la soledad*] ha plasmado en su estilo retóricamente hermoso y convincente una serie de lugares comunes que son naturalmente pedagógicos. Nada más fácil que recurrir al libro de Paz para “explicar” la oposición entre México y Estados Unidos, entre el mexicano y el norteamericano... ; nada más fácil que acudir a sus primeros capítulos para resolverle al turista o al simpatizante de la cultura mexicana o al europeo solipsista y chauvinista el enigma del mexicano, la raíz de México. *El laberinto*, en efecto, se ha convertido en una secuencia de imágenes pedagógicas, de sobremesa, que no plantean conflictos demasiado complicados, que no postulan situaciones dialécticas históricas.” (“El nihilismo” 583).

Estos dos objetivos aparecen implicados en el análisis de *Miguel Mármol* que sigue a continuación. Primero se advertirá la contradicción entre Dalton y Mármol al momento de producción discursiva del testimonio, y luego se detallará el derrotero al que Mármol consigue llevar al testimonio que enmarca su autobiografía oral.

7.3 DIALÉCTICA Y SUBJETIVIDAD POPULAR

Si se atiende la lógica de la “Introducción” con que Dalton presenta *Miguel Mármol* (9-32), su producción testimonial podría ser caracterizada como un encuentro conflictivo del hombre estaliniano (Mármol) con el hombre guevarista (Dalton). En el programa de Dalton, Mármol, sujeto heterogéneo y precario, representa varios aspectos perturbadores y abyectos, relacionados con la premodernidad. No se trata, por supuesto, de que Mármol sea un premoderno. Como ya se ha dicho, Mármol aparece modelado por el ideal socialista global, y es, en este sentido plenamente moderno. Sin embargo, su ubicación política en un ámbito popular, implica necesariamente el uso de una forma de representación que recurre alegóricamente a formas “pre-modernas”. Dalton, por su parte, quiere focalizar su creencia guevarista-foquista como punto central de “cura” de la heterogeneidad, una forma estratégica de ponerse por sobre la política comunista tradicional. Mármol, en efecto, es un organizador sindicalista y partidista, que coloca la organización popular antes del asalto al poder. En el foquismo, inspirado por Ernesto “Che” Guevara, el asalto al poder está ya implícito en la actitud moral y política del grupo de vanguardia. Asediado seguramente por estas diferencias, Dalton se refiere a un choque de temperamentos, y describe su “tendencia natural a complicar las cosas [que] se eriza seriamente frente a la tendencia de Mármol, consistente en simplificarlas” (13). Resulta paradójico, por eso,

que la ubicación social y política de Mármol está lejos de ser simple u homogénea y que su actitud política no es necesariamente simplista. A la par que, en un sentido más general, el guevarismo, y su concepción del “hombre nuevo” son formas de simplificación, como síntesis dialéctica de la heterogeneidad realizada en la subjetividad del “hombre nuevo”.²⁷⁸

Para Dalton, Mármol es una carga histórica que causa entusiasmo y agobio a la vez. “Más que polemizar con Mármol—explica—, siento que mi deber de revolucionario centroamericano es asumirlo: como asumimos, para ver el rostro del futuro, nuestra terrible historia nacional.” (14) Así, Mármol permanece asociado con “lo terrible”, lo que por heterogéneo causa espanto. Mármol es en realidad un híbrido de campesino y obrero, dos designaciones en las que traslucen otras dos, no borradas del todo: ladino, un término que marca la división racial y étnica, y artesano, que acentúa una pertenencia premoderna. De hecho, hay una tensión en el texto de Dalton por la cual Mármol parece encarnar el componente negativo del nacionalismo oligárquico.²⁷⁹ Mármol, explica Dalton, es sobre todo un organizador obrero en “un movimiento laboral muy heterogéneo, con gran preponderancia artesanal, campesina (...) [d]e acuerdo con *la estructura deforme de la clase obrera en un país como el Salvador...*” (17, énfasis añadido). Según Dalton, a la articulación precaria de la modernidad salvadoreña, en donde el desarrollo ha sido retenido secularmente, corresponde una cultura nacional en estado embrionario o subdesarrollado. La resistencia ante Mármol como pasado e historia, como sujeto heterogéneo y artesanal, e incluso codificación de lo indígena, refiere, en efecto, a la conformación *deforme* del nacionalismo salvadoreño. La cultura nacional es, según Dalton, “la

²⁷⁸ Ileana Rodríguez ha estudiado tal operación de manera detallada. Cf. por ejemplo, *Women, Guerrillas & Love* 41-48.

²⁷⁹ En otro contexto, Eagleton problematiza la colocación “negativa” del proletariado en una dialéctica hegeliana, lo que tiene resonancias en la forma problemática con que Dalton asume a Mármol: “Porque si se reescribe a Hegel en términos de Marx, el proletariado hará el papel de la “negación”. Pero nunca será una negación tan pura como fuera de desear: en vez de presentarse como el “otro” absoluto del sistema, se revelará—sobre todo en momentos en que la lucha de clases haya sido atenuada—como parte del propio sistema, como un efecto del proceso del capital.” (*Walter Benjamin* 144-145).

impuesta por la oligarquía terrateniente y monoexportadora dominante y por sus instrumentos fundamentales” (19). Aquí surge una de las mayores confusiones de Dalton, ya que si la cultura nacional es hechura de la oligarquía ¿cómo se determinará un representante (o sujeto) popular no modelado por ese espurio nacionalismo?. ¿Es Mármol un sujeto emancipado o es simplemente una especie de posibilidad abyecta que hay que asumir como historia?²⁸⁰ Al respecto, resulta elocuente la siguiente reflexión:

No quiero decir que podamos simplemente liquidar todas las cuentas clasificadas con Miguel Mármol diciendo que éste fue la encarnación inequívoca de la perfecta fusión, de la amalgama completa (dialéctica) del marxismo con los resultantes culturales nacionales de El Salvador... Podría cuestionarse inclusive si alguna vez se dio en El Salvador (para permanecer), en términos generales, históricos, aquella fusión, aquel encuentro necesariamente dialéctico entre el marxismo y la cultura nacional. (22)

O bien hay un exceso no dialéctico en Mármol (su heterogeneidad) que lo liga a ese ilegítimo nacionalismo oligárquico, o bien (algo que al parecer Dalton no elabora, perturbado como está por la diferencia), no hay manera de clausurar las contradicciones en una síntesis subjetiva de sujeto popular, diferente de la síntesis ofrecida por el hombre guevarista. A propósito, las contradicciones “dentro” de Mármol son, como lo explica Dalton, también de lenguaje:

²⁸⁰ Aquí, Dalton colisiona con el modelo de testimonio de Miguel Barnet, que buscaba la representación de un sujeto nacional, sin que ese nacionalismo estuviese en entredicho. Ver por ejemplo, “La novela testimonial”, especialmente 803-804. Barnet, comenta que Lewis (en *Los hijos de Sánchez*) “hace un estudio de un estrato social y no de un contexto nacional; cosa que me parece muy legítima, pero a la larga reducida a un ámbito demasiado intrascendente” (816). En Dalton-Mármol la tensión es precisamente qué tan “trascendente” puede ser el contexto nacional, y dentro de él, un sujeto popular, en última instancia “deformado” por el nacionalismo oligárquico.

En diversos momentos durante la entrevista yo mismo tenía que hacer un esfuerzo para aceptar que no había ninguna incongruencia en que el mismo hombre que me contaba su infancia con un estilo de poeta bucólico-costumbrista, fuera capaz de estructurar, con una dureza verbal extrema, indispensable (sic), un análisis de los errores militares de los comunistas salvadoreños en el año 32 o el examen y la caracterización de éste o aquel gobierno salvadoreño sobre la base del estado de las relaciones de producción y las fuerzas productivas en un momento dado. Yo me he negado a llevar el irremediable “trato técnico” a que he debido someter el texto, a un extremo que lograra una uniformidad estilística que simplemente no existe en el personaje testimoniante. (23)

Puede deducirse de esta cita que la proyección del nacionalismo oligárquico (el costumbrismo) junto a la lucha revolucionaria (artesanal, estalinista) en un mismo “escritor” (Mármol), produce un hibridismo que exige la tolerancia del editor intelectual, al alterar el modelo del escritor moderno asociado con un estilo personal.²⁸¹ Como comentario crítico, este señalamiento es fundamental puesto que ese “escritor moderno” aludido (autor moderno con uniformidad estilística) encarna en el propio Dalton, obligado a ceder ante las “incongruencias” de un “autor” incrustado en su propia obra. No es difícil suponer de dónde proviene tal tolerancia autorial y política. El hombre guevarista que Dalton desea encarnar, se propone como síntesis que puede agrupar la dispersión de lo popular. Como ha demostrado Josefina Saldaña, el hombre guevarista, orientado por principios desarrollistas quiere oponerse y superar al hombre premoderno. Según Saldaña, el discurso desarrollista liberal global, elaborado en la etapa posterior a la segunda guerra mundial, y cuyo eje panamericano fue la Alianza para el Progreso,

²⁸¹ Según Sklodowska, en este caso Dalton “se siente obligado... a enfatizar la [que Foucault llama] “función autor” del testimoniante” (38). Una acepción de estilo, pertinente aquí, sería la de Murry: “fusión completa de lo universal y lo personal, la más alta conquista de la literatura” (Fernandez Retamar *Idea de estilística* 79)

forma parte, paradójicamente, de la imaginación y las labores de representación (artística y política) de los movimientos revolucionarios guerrilleros de la época (4-5). En referencia a la narrativa fundacional de Ernesto “Che” Guevara (*Pasajes de la guerra revolucionaria*) y los textos guerrilleros del guatemalteco Mario Payeras, Saldaña advierte la irrupción de los temas, las metáforas y tropos desarrollistas:

Así, sugiero que sus narrativas, al teorizar la sujeción revolucionaria, también plasman repetidamente el momento del logro de la conciencia revolucionaria como un momento de opción trascendental, con su vigilante discurso binario de formas de ser. Como en la narrativa desarrollista, los tropos de las historia personales previas (etnos, particularidad) son figurativamente nulificadas por este acto de escogencia, con el sujeto renacido en/para la revolución. En realidad, estos dos revolucionarios plasman el momento trascendental como un momento que los libera de anteriores, a veces dolorosas, historias personales. (66)²⁸²

En el caso de Dalton, esto significa que el testimonio de Mármol deviene en ese “momento de opción trascendental”, articulado en el encuentro y la mixtura subjetiva de los dos hombres. Incluso, podría argumentarse que como tal, la producción testimonial señala un límite de tal conversión trascendental, en el sentido que el hombre guevarista se ve precisado de confrontar de manera perturbadora su propio pasado (la conversación con la parte “medio muerta” de la conciencia nacional). Así, el autor moderno y hombre guevarista, está obligado a reconocerse, aunque sea con reticencia, en Mármol, “autor” enrevesado y sujeto político

²⁸² En el original: “Thus I suggest their narratives, in theorizing revolutionary subjection, also repeatedly figure the moment of achieving revolutionary consciousness as a transcendental moment of choice, with its attendant discursive binary of modes of being. As in the developmentalist narrative, the tropes of previous personal histories (ethnos, particularity) are figuratively nullified by this act of choice, with the subject reborn in/to revolution. Indeed, these two revolutionaries figure the transcendental moment as a moment that frees them from previous, sometimes painful, personal histories.”

heterogéneo. En efecto, Dalton trata de constituir el encuentro con Mármol y la producción del testimonio (las circunstancias casi providenciales de su reunión, la cristalización de la idea del libro, la entrevista y el proceso de escritura y edición) en esa experiencia trascendente, fuertemente atada a su propia subjetividad, en que la opción revolucionaria opaca la particularidad. De manera que Mármol queda integrado o disciplinado como pasado (oligárquico, heterogéneo, subdesarrollado, étnico, estalinista) de Dalton. No quiere decir esto que el texto de *Miguel Mármol* acate tal deseo de su editor, o que éste salga incólume de la experiencia con ese otro “autor heterogéneo” que Mármol contribuye a revelar.²⁸³ Al contrario, Mármol excede los presupuestos estéticos vanguardistas, al ofrecer una literatura mixturada, por un lado, y tensar, por otro lado, los límites populistas que tendencialmente demarcarían el archivo postvanguardista.

Es importante observar los gestos retóricos unificadores de la última parte de la “Introducción”. Aquí Mármol emerge desde su composición fantasmática para articularse a la subjetividad de Dalton. Refiriéndose al encuentro con Mármol (a quien acompaña en Praga a una entrevista con un periodista checoslovaco), Dalton dice: “compartir con [Mármol] el confort de una restaurante praguense tan exclusivo... me parecía... un contrasentido, un reclamo de mi propio pasado y una especie de premonición con un oculto significado político” (26). El encuentro con Mármol sucede, en efecto, mientras Dalton se ve asediado por cierta comodidad pequeño burguesa, en un contexto paradójico (la Praga socialista), y en una(s) fecha(s) vitalmente significativas. Las circunstancias del encuentro son descritas así:

Recuerdo claramente que al mediodía del 13 de mayo de 1966 me encontraba confortablemente instalado en una mesa del *Club Novinaru* (club de periodistas)

²⁸³ De hecho, *Miguel Mármol* parece una experiencia básica para la concepción heterogénea y popular de, por ejemplo, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*.

de Praga, frente a un ventanal por el que se miraba una parte de la oscura mole del Museo Nacional que corona la Plaza de San Wenceslao. El ambiente comenzaba a saturarse de olores nítidos: slivovitza, goulash, cigarrillos americanos y tabacos cubanos. Los cristales de Bohemia se aglomeraban en forma de ceniceros, colgajos, lámparas, adornos de mesa, vasos, copas, fuentes. Yo bebía lentamente una mezcla formada por mucho vodka y poco vermouth y adelantaba el estreno de un saco de *tweed* que debí haber usado por primera vez al día siguiente, por mi cumpleaños. (24)

El hecho de adelantar el estreno del traje, marca la ambivalencia trascendente del encuentro: la muerte del hombre pequeño burgués y el nacimiento (en la fecha del cumpleaños de Dalton) del hombre nuevo guevarista. También el testimonio nace ese día, “de mi 31 cumpleaños, 14 de mayo de 1966” (27). “Durante el pequeño burgués almuerzo de mi cumpleaños—explica Dalton—le hice a Mármol la proposición de trabajar prolongadamente, durante algunas semanas, en lo que yo imaginaba como una larga entrevista sobre su vida y sobre su época” (28). El momento providencial está marcado, además, por la propia historia política de Dalton, paciente de cárceles y atropellos, carencias y nomadismos parecidos a los que ha sufrido Mármol. Durante la entrevista con el periodista checoslovaco, Dalton se dedica a recordar “[l]a última vez que había oído hablar de Mármol” (25). Encarcelado en El Salvador, entregado a agentes de la seguridad guatemalteca, y arrojado por estos a un río fronterizo, Dalton es interrogado en Tapachula por las autoridades mexicanas. “Una de las preguntas finales de aquel interrogatorio fue la de si conocía o tenía datos acerca de Miguel Mármol, ciudadano salvadoreño” (25). Dalton, por supuesto, niega, ante las autoridades, conocer Mármol, lo que puede verse como una transposición de la negativa apostólica del Mesías, en un momento de

dispersión y precariedad política: “Y negué conocer a Mármol o haber oído siquiera hablar de él alguna vez, porque había comenzado por negar mi militancia y todo contacto con los comunistas salvadoreños, de acuerdo a las instrucciones que se me habían dado para una tal eventualidad” (25). La negativa refiere aquí a un vínculo entre Mármol y Dalton (el de la militancia política) que aparece enmascarado, y empujado, por así decirlo, al inconsciente. En términos dialécticos es necesario negar a Mármol (un tropo, también, de su negación como hombre estalinista) para reencontrarlo como síntesis escritural y política del propio Dalton.

7.4 COMUNISTAS Y MACHETEROS

Podría proponerse, visto lo anterior, que la “Introducción” de Dalton no alcanza a “controlar” por completo el testimonio de Mármol, y que, más bien, plantea parte de los conflictos políticos y representacionales más visibles del texto, y, en cierta medida, del llamado género testimonio.²⁸⁴ En efecto, *Miguel Mármol* no es un documento literario que ha procurado borrar de sí las huellas de la historia (aunque *es* literatura, ejerce una contraviolencia a lo que Barthes llamaría el “grado cero” de la escritura).²⁸⁵ “Miguel Mármol—dice Lara Martínez—más que un personaje real es una *re-creación* de la escritura.” (“Del surrealismo testimonial” 114, énfasis en el original). Podría añadirse, a esta válida aseveración, que el Mármol textual es no sólo una recreación de la escritura (en el caso que se entienda la escritura como entidad sin

²⁸⁴ En lecturas del género testimonio, como la de Sklodowska, sobresale una negativa a cualquier inscripción de la voz subalterna, o elaboración autobiográfica o política del testimoniante. Sklodowska considera, en efecto, que el testimonio es “un avatar del discurso liberal que aprovecha la hibridez de las formas discursivas posmodernas para expresar el compromiso socio-político y las aspiraciones estéticas e ideológicas de las élites progresistas postcoloniales.” (*Testimonio* 87).

²⁸⁵ Larsen, hablando del testimonio se refiere a una orientación “dentro de la postmodernidad que, aunque seriamente obstaculizada por sus insuficiencias formales, apunta al desenvolvimiento de un nuevo realismo social y épico” (*Reading* 162). (En el original: “within postmodernity that, although seriously hampered by its formal inadequacies, points to the development of a new social and epic realism”.)

fondo, resbalosa y traslúcida en que toda historia acaba convertida en “forma”) sino de la representación política e histórica. Es cierto que esta inclusión (o extensión política e histórica de la escritura) puede devenir dudosa frente a los modelos modernos de literatura, en que ésta es entendida en exclusiva como “problemática del lenguaje”.²⁸⁶ Sin embargo, esta articulación formal es, cuando menos, fantasmal en Centroamérica, y, característicamente, uno de los ejes de la poética de Dalton y de su ataque a la historia intelectual nacional.²⁸⁷ No existe regionalmente, en resumen, ese espacio literario neutro que alegorice de forma poco problemática a un sujeto/ciudadano existente, y articulado a la modernidad universal.²⁸⁸ En este caso podría decirse que el “pecado original” de las vanguardias (cuya lógica ha dominado la literatura centroamericana, al menos hasta fines del siglo XX) es el establecimiento de un horizonte político nacionalista para la literatura. Se lograría poco, por eso, proyectando la historia autobiográfica de Mármol, y el conflicto representacional entre Dalton y Mármol que la produce, en un esquema de tropos.²⁸⁹ Vistos los problemas de la representación literaria en *Miguel Mármol* se debe preguntar, más bien, si esta representación debe ser fonocéntrica, es decir, un lugar en que coinciden voz y subjetividad, restaurando una presencia metafísica asimilada al ser occidental. Más bien, lo que textos como el de Dalton-Mármol sugieren es la imposibilidad de restitución fonocéntrica de una subjetividad vinculada, gracias a su ubicación política, con la “premodernidad” y la colonialidad, y como tal permanentemente desplazada (por ejemplo, a lo “audiovisual” como en el caso de “El

²⁸⁶ Cf. Barthes *El grado cero* 13

²⁸⁷ En su poema contra Masferrer, Dalton critica, por ejemplo, el hecho “de darle a la denuncia verbal/ una autonomía tan grande,/ que en [Masferrer] “la palabra de fuego” llegó a ser la única realidad,/en el fondo, independiente de la realidad en que nació.” (*Las historias prohibidas* 106).

²⁸⁸ Por supuesto, pesa mucho el modelo modernista, que, sin embargo, es arriesgado, según se ha visto en el análisis de Darío y Arévalo Martínez, considerar “autónomo”.

²⁸⁹ A propósito, la observación de De Man: “incluso si nos liberamos de toda falsa pregunta de intención y correctamente reducimos al narrador al estatus de un mero pronombre gramatical, sin el que la narrativa no puede llegar a ser, este sujeto sigue dotado de una función que no es gramatical sino retórica, en el sentido que da voz, por así decirlo, a un sintagma gramatical” (*Allegories* 18). (En el original: “even if we free ourselves of all false questions of intent and rightfully reduce the narrator to the status of a mere grammatical pronoun, without which the narrative could not come into being, this subject remains endowed with a function that is not grammatical but rhetorical, in that it gives voice, so to speak, to a grammatical syntagm.”)

Archivo”), y que es esto lo que, paradójicamente, los convierte en una instancia representacional (en un sentido que “excede” la literariedad).²⁹⁰

Dos ejes problemáticos, muy relacionados por la exégesis de la escritura testimonial, pueden plantearse en una lectura de este desplazamiento. En primer lugar, la diferencia étnica. Se ha argumentado, en efecto, que el testimonio de Mármol ejerce una sustitución representativa de “la revuelta indígena de los Izalco”, ofreciendo una versión “oficial” del partido comunista (Lara-Martínez 113). En segundo lugar, muy entrelazada a la anterior, la función de “los muertos” como base de ese pretendido acto de sustitución del testimonio. Por medio de “un lugar común sobre el cual se levanta el testimonio”, el testimoniante se convierte “en portavoz de los difuntos” (119).²⁹¹ Como ya se ha dicho, la identidad *comunista* es estratégica en la declaración autobiográfica de Mármol. Comunista es aquí un término que ayuda a ubicar a la modernidad tradicional (en su esencia heterogénea, que se vincula con lo premoderno) en un ámbito universal, conservando hasta cierto punto la particularidad histórica. “Mármol—dice Lara-Martínez—domestica y subsume toda cuestión étnica—e incluso de política sexual—bajo un simple rubro de clase social.” (116), lamentando, a la vez, la “destitución de lo más propio al “indio”—su conciencia étnica” (117). Al contrario, se puede pensar, más bien, que el “rubro clase” en *Miguel Mármol* está lejos de ser simple (se verá después más claramente esto en el análisis consiguiente), y que además es estratégico en el sentido de que se opone a una política

²⁹⁰ Moreiras, en *The Aura*, sostiene, en efecto, que la posicionalidad del testimonio depende de “an extraliterary stance or moment” (195). En este caso esa fuerza exterior está representada por el archivo oral, y por el desborde de la supuesta interrelación entre voz y subjetividad.

²⁹¹ Esta preocupación deriva de un artículo de Moreiras (*The Aura*), pero aparece bastante simplificada. (1) Moreiras remonta esta lógica necrológica a Neruda, y su intención de hablar por los indígenas muertos. (2) Ya que en el testimonio el contexto (lo que está más allá de la representación literaria) es tan esencial, hay un rompimiento de esa estructura vertical y necrológica de representación. (3) Pero la lectura metropolitana latinoamericanista restituye esta lectura necrológica aurática, leyendo el testimonio desde una clave, por así decirlo, cercana a Neruda. Pero ¿cómo garantizar la centralidad de Neruda en textos que, como el de Dalton-Mármol, responden a otro “archivo”? Un texto en cierto sentido anti-Neruda de Dalton podría proponerse con igual derecho como “fundamento” de lo latinoamericano y de la lógica necrológica de la literatura del propio Dalton y de la postvanguardia centroamericana. Ver “El descanso del guerrero” (*Taberna y otros lugares* 36) en que, dice Dalton, los muertos “se ponen irónicos/preguntan”.

de identidad bastante fraudulenta pero hegemónica (el nacionalismo oligárquico y su relato transcultural). De manera que se puede decir, en sentido general que ser comunista dentro de la declaración autobiográfica de Mármol *puede ser* una encarnación estratégica, entre otras diferencias, de la diferencia étnica. Esta visión amalgamada, parte de una consideración de la “conciencia étnica” no como una esencia transhistórica sino, más bien, como un devenir moderno. Al fin de cuentas, el testimonio *no es folklore*, puesto que no habla de formas culturales muertas, sino, al contrario, de la actividad vital de grupos que, sin embargo, han sido tachados de la historia. ¿Por qué en cierto “momento de peligro”²⁹² una masa indígena y “popular” no puede reconocerse en otra identidad adyacente o contradictoria, o más “universal”, como lo es el comunismo en el contexto de 1932 en El Salvador?²⁹³ El movimiento exegético ideal en este caso sería el de confrontar esa identidad amalgamada (comunista /indio o comunista/ ladino, por ejemplo) con las resistencias modernas de Dalton estudiadas en el apartado anterior. Mármol mismo, según se verá, ejerce con/textualmente una tarea de control y ajuste de la identidad comunista, la que es excedida por la heterogeneidad.

La exégesis que quiere imponer una política de identidad a la fragmentación de las luchas subalternas (como lo hace Lara-Martínez), no consideran precisamente la lógica de unificación, siempre precaria, que las orienta. Según Gramsci:

La historia de los grupos sociales subalternos es necesariamente disgregada y episódica. No hay duda de que en la actividad histórica de estos grupos hay una

²⁹² La referencia aquí es la tesis VI sobre la filosofía de la historia, de Benjamin que comienzo diciendo: “Articular el pasado históricamente no quiere decir reconocerlo “como fue de verdad” (Ranke). Quiere decir agarrar un recuerdo como brilla en un momento de peligro” (Randall “¿Que es” 41).

²⁹³ Para recordar de nuevo el ejemplo de la lucha sandinista, Sandino, venido de la región hegemónica del Pacífico nicaragüense, pudo dar cauce a las agendas vindicatorias de las masas regionales del norte del país. De esa manera, la masa subsumía aparentemente sus diferencias internas (entre ellas étnicas) para incluirse en un relato y una ideología más universal (el del nacionalismo). Es ingenuo, en este sentido, aspirar a decir la “verdad” sobre Sandino desde las categorías universales del nacionalismo en las que las masas sandinistas están imposibilitadas de figurar como “sujeto histórico”. Esa verdad “de opinión” es simplemente ideológica.

tendencia a la unificación, aunque sea a niveles provisionales; pero esa tendencia se rompe constantemente por la iniciativa de los grupos dirigentes y, por tanto, sólo es posible mostrar su existencia cuando se ha consumado ya el ciclo histórico, y siempre que esa conclusión haya sido un éxito. Los grupos subalternos sufren siempre la iniciativa de los grupos dominantes, incluso cuando se rebelan y se levantan. En realidad, incluso cuando parecen victoriosos, los grupos subalternos se encuentran en una situación de alarma defensiva... (493)

¿Se colocará el testimonio en el ámbito de “la iniciativa de los grupos dominantes” (la conclusión a que tendencialmente llegan, por ejemplo, González Echevarría o Slodowska), o más bien se supondrá un artefacto de la “tendencia a la unificación” de los subalternos? ¿Cómo es que Mármol en tanto autobiógrafo maniobra entre estos dos movimientos, el que proviene de la necesidad de unidad alternativa, y el que implica la intervención hegemónica? Probablemente, no hay una sola dirección interpretativa para responder a estas preguntas. O, en otras palabras, mientras más “universal” sea el concepto con que se percibe el testimonio, más se enfatizará, de forma alegórica, la “iniciativa de los grupos dominantes”, posponiendo el aspecto episódico y fragmentario que proviene de la historia subalterna. En este sentido una política de identidad que proclame abstractamente la diferencia (indígenas “puros”, por ejemplo, dentro del texto de Mármol) tiende a obnubilar el movimiento contradictorio de unidad y dispersión de las clases subalternas que la textualidad del testimonio alegoriza. Es en este sentido que interesa la relación conflictiva entre una identidad universal, la identidad comunista, encarnada en Mármol, y otra mucho más contextual (los macheteros), identidades que tienen un rol fundamental en el testimonio y entre las que se debería leer, según puede sugerirse, el aspecto étnico.

La parte fundamental del “inconsciente” histórico nacional que devela *Miguel Mármol* es el de la hecatombe social concretada en los asesinatos masivos de más de 30,000 salvadoreños, luego de una fallida rebelión armada que deseaba ser controlada por el Partido Comunista.²⁹⁴ Si el punto culminante y más comprometido de esta revelación es la vivencia de Mármol de su propio fusilamiento, este momento no consigue “cerrar” las contradicciones discursivas del relato entre, por ejemplo, la violencia “espontánea” de las masas y el control político que el partido comunista desea. Mármol es, en ese sentido, un héroe épico precario,²⁹⁵ pues no logra unificar con su “muerte” (ya que sobrevive al fusilamiento) una historia nacional coherente.²⁹⁶ En este sentido, se podría esquematizar diversas “voces” presentes en el testimonio que contribuyen a “degradar” al héroe. (1) Fundamentalmente, la “voz” del estado despótico que se está reinstalando (en la dictadura de Hernández Martínez) y cuya esencia representacional va del mero asesinato en masa (no mediado por la discursividad, aparentemente) a una (re)encarnación nacionalista oligárquica, y, como se verá, real maravillosa. (2) Las voces de los comunistas, a quien la “muerte” y “resurrección” de Mármol encarna de manera más palpable,²⁹⁷ y que ofrecen un discurso de oposición heroica homogénea al discurso del poder. (3) Las voces de la masa heterogénea que sobrepasan el deseo de control de los comunistas, por su diferencia y, a veces, por un “exceso” de los métodos violentos.

²⁹⁴ Este análisis trata de ajustarse a la representación elaborada en *Miguel Mármol*, y no a lo que la historiografía pudiera determinar como “lo que realmente pasó”.

²⁹⁵ Galeano utilizó la imagen de Mármol precisamente como un héroe épico, acallando las contradicciones con las masas, en una representación muy válida, por supuesto, pero que (vale la pena apuntarlo) parece contradecir la del testimonio. Ver *Memoria del fuego: El siglo del viento*. “¿Acaso—pregunta Lara—esa discrepancia de opinión entre Galeano [ocupado de los “eventos sobrenaturales” del relato] y exégetas (sic) metropolitanos [preocupados en exclusiva por la lectura “referencial”] no demarcaría la distancia que mide el “Latinoamericanismo” de Latinoamérica?” (122). Tendría que responderse que sí, siempre y cuando “Latinoamérica” deba encarnar necesariamente en una especie de héroe real maravilloso épico.

²⁹⁶ Para Dalton esta contradicción sería una especie de esencia nacional alternativa (un estado en realidad liminal) al nacionalismo oligárquico. Cf. de nuevo, el poema “Todos” que comienza diciendo: “Todos nacimos medio muertos en 1932” (*Las historias prohibidas* 124).

²⁹⁷ Hay que recordar aquí la “muerte” y “resurrección” histórica de Cardenal, en su autobiografía, y advertir cómo Mármol se ve imposibilitado de encarnar en *un* símbolo de la matanza, no obstante que el paroxismo histórico aquí es mucho más decisivo.

Según se percibe en el relato de Mármol, a principios de los años 1930s, el movimiento de masas, vinculado con el partido comunista, se había convertido en una amenaza para las estructuras del poder oligárquico. Esta amenaza aparece encauzada todavía, a finales de 1931 por la estructura de poder. En efecto, dice Mármol, “la masa y no el Partido, comenzó a plantear a través de los sindicatos y otras organizaciones, el deseo de dar la batalla a la burguesía en las elecciones para diputados y alcaldías municipales” (225). Sin embargo, hay ya muestras claras de un incremento de la violencia institucional, además, de acuerdo con Mármol, la actitud beligerante de la masa hacía posible una exitosa insurrección popular. Sin embargo, el partido comunista se plantea muy tarde esta posibilidad, en tanto Hernández Martínez da un golpe de estado en diciembre de 1931, convoca a las elecciones para enero, las que, de todas formas, son anuladas, y se adelanta a la tardía y desorganizada insurrección planificada por los comunistas. Se impone, entonces, la dictadura luego de un aplastamiento sangriento de la insurrección. Este esquema historiográfico es traducido en la escritura testimonial por medio de una contraposición entre el tiempo de la construcción cultural de lo popular (las masas, el pueblo) como ente legal (lo que podría llamarse tiempo de la transculturación) y el tiempo apocalíptico de la destrucción represiva de ese ente legal, el tiempo que quiebra la transculturación a través de la violencia (y que da fondo al testimonio). Puede decirse que la narración de la infancia de Mármol comprende el primer modelo temporal, que Dalton refiere al “estilo de poeta bucólico-costumbrista”. Aquí la transculturación aparece como marca racial contradictoria pero festiva. La abuela de Mármol desea “mejorar la raza”, pero cuando le llevan a presentar a su nieto “la gran cólera que le vino fue sobre todo al ver sus planes de mejorar la raza completamente venidos al suelo con el aspecto del nuevo nieto, un indiezuelo feo y culo azul como el que más” (37).

El tiempo de la transculturación es el tiempo del mestizaje y el populismo; de la inscripción de la marca racial de subordinación (el culo azul) en el cuerpo de la nación oligárquica-“blanca”. El tiempo de la rebelión popular y la represión institucional rompe con la posibilidad de una amalgama armónica entre pueblo y nación. No sólo por la encarnación despótica del Estado, sino por las contradicciones que surgen dentro del corpus popular mismo. Es importante hacer notar que la dictadura trata de reinstaurar la transculturación de forma represiva, engendrando una especie de tercera articulación temporal, que para Mármol es de vacilación, nomadismo y problemática tolerancia frente al poder. Aquí el carácter festivo o carnavalesco del tiempo transcultural (la infancia, el populismo) y la constitución épica del tiempo de la rebelión, deviene en un tiempo de ambigüedad moral. En este período, Mármol despierta dudas de colaboracionista a los nuevos dirigentes del partido comunista, en su mayor parte intelectuales. Este período es clave para la lógica del testimonio porque interpela la moralidad y autoridad de Mármol. En efecto, la dirección del partido solicita a Mármol una narrativa y un análisis de los sucesos del 32, y su análisis es derrotado por los argumentos de los intelectuales (396-397). Aquí no solamente surge el choque entre dirigente “artesanal” e intelectuales que es tan importante como figura de este testimonio, sino que se configura alegóricamente el encuentro entre Dalton y Mármol. Debe decirse, en ese sentido, que Mármol es autobiógrafo desde antes que se encuentre con Dalton. Su narración está marcada por la repetición y la crítica, la desautorización y la reelaboración. Si antes se afirmó el carácter aurático de la narrativa de Mármol, ahora debe entenderse que esa aura no implica una pureza premoderna sino la operatividad de varias lógicas de la modernidad (repetición, autorización, crítica), reafirmando el complicado carácter liminal de este tipo de narrativas. Este tercer tiempo dictatorial, es también el tiempo en que el gobierno trata de enmendar la transculturación pero

negando los objetivos democráticos con que fue pensada la rebelión. Por la importancia que adquiere lo sobrenatural en este período, puede ser considerado, como se verá después, tiempo del “realismo mágico”, y en él, la marca “étnica” ha pasado del cuerpo del autobiógrafo a la retórica estatal.²⁹⁸

Durante la rebelión y represión, el Estado “habla” por medio de la represión y el asesinato, y, a su vez, comunistas y pueblo articulan en forma diversa el contradiscurso de rebelión. Los comunistas encarnan una efigie heroica universal, afiliada al discurso del comunismo soviético. Durante el fusilamiento al que Mármol sobrevivirá, dos de los comunistas que han quedado vivos, protagonizan una de esas confrontaciones heroicas. Junto a sus compañeros, Mármol ha sido tiroteado, el cuerpo de uno de sus acompañantes, un ruso, ha caído sobre él con los sesos de fuera:

Al despertar estaba de bruces manando sangre de la cabeza. Mi pensamiento estaba claro. El cuerpo del ruso estaba sobre el mío y todavía goteaba sangre caliente. Cerré los ojos e hice lo posible por respirar sin ruido, aunque me salía sangre por la nariz. Oí que el camión calentaba el motor, pero lo peor vino cuando pude oír que el bandido capitán Alvarenga ordenaba que le dieran el tiro de gracia a cualquier cuerpo que diera señales de vida. A Bonilla y a Bondanza los encontraron todavía vivos. Oí la voz de Bondanza que decía: “Mátennos de una vez, hijos de puta, con un chorro de tiros”. Bonilla gritó: “viva la Internacional Comunista, viva el Partido Comunista Salvadoreño, viva la Unión Soviética, viva el camarada Stalin, muera el general Martínez!”. Y Bondanza contestaba.” (268)

²⁹⁸ De manera indirecta, *Miguel Mármol* reafirma la importancia de la novela de Asturias *El señor presidente*, que trata también el borde absurdo y fúnebre a que el déspota lleva la retórica nacionalista oligárquica.

Aquí las voces de los comunistas hablan desde la muerte, y dentro de una historia universal que los abarca pero que no termina en ellos mismos. Esta pretendida universalidad es estratégica para la autobiografía oral de Mármol porque determina la marca que una filosofía de la historia (la de la emancipación comunista global) presta a la historia personal, oponiéndose, a la vez, al nacionalismo. En contraste, hay pequeñas historias dentro del tiempo de la hecatombe que parecen codificar un contradictorio componente regional o étnico. Los presos por el régimen y que van a ser fusilados, reciben la noticia, por la prensa, del asesinato del doctor Jacinto Colucho Bosque. Mármol enfatiza el uso interesado que los periódicos capitalinos dan a este hecho. “Las noticias relataban en términos espeluznantes—dice Mármol—cómo un grupo de campesinos había dado muerte a este profesional, después de interceptar su auto en la carretera de Sonsonate” (262). Estos “campesinos” quienes por orientaciones comunistas vigilaban el tráfico del occidente salvadoreño, habían reconocido a Colucho, quien “en tiempos del gobierno araujista los había llevado con engaños a trabajar a la carretera de Chalatenango, y una vez allá, los había hecho jornalear como esclavos, maltratándolo[s] y exprimiéndolo[s], y luego los había hecho arrojar de la zona sin pagarles, valiéndose del apoyo que recibía de las autoridades locales.” (263) Aquí, el ánimo de venganza indica los excedentes violentos que los comunistas no pueden controlar. Es indicativa, en este sentido, la voz plural de los “jóvenes chalacatecos” que están presos junto a Mármol y los comunistas:

Los jóvenes chalacatecos fueron los únicos que se alegraron al ver los periódicos. Yo les pregunté por qué, ya que aquellas noticias eran, sin duda, parte de nuestra sentencia de muerte. “Ese Colucho Bosque recibió castigo de Dios—me dijeron-. Ese es el culpable de nuestra desgracia actual. Por razones de enemistad personal nos acusó de comunistas allá en Chalatenango, y marcó de rojo nuestras puertas lo

mismo que las puertas de otras personas inocentes. Por eso estamos presos. No somos comunistas, pero si ese canalla se fue ya adelante, a nosotros no nos importará morir. Ya fuimos vengados de antemano y no vamos a parar en el purgatorio por causas de rencor. Ahora ya podemos perdonar a semejante hijo de puta” (262).

Esta voz heterogénea y regional (“jóvenes chalatecos” que hablan en primera persona plural) acata la sentencia de muerte desde un punto de vista que podría considerarse precapitalista. En primer lugar, da una gran importancia a las relaciones interpersonales más que institucionales con respecto al poder. Colocho los ha acusado de comunistas “por razones de enemistad personal” de la misma manera que a los campesinos que lo han matado “los había llevado con engaños a trabajar a la carretera de Chalatenango”. Colocho, en resumen, parece un “profesional” que actúa en la lógica del poder semifeudal. En segundo lugar, la explicación religiosa del mundo pesa en los jóvenes chalatecos más que la identificación política, la que más bien es negada. El castigo de dios es balsámico, en este caso, puesto que permite el perdón y evita que sus almas vayan al purgatorio. Esta interpretación religiosa de la muerte propia (en un circuito “premoderno”) contrasta con la muerte de los comunistas y señala la heterogeneidad de la masa que el poder estatal aplasta. Es arriesgado, por eso, afirmar que el testimonio de Mármol habla de manera autoritaria por los muertos en general, tal lo sugiere Lara-Martínez. Sin embargo, es importante afirmar que en su “lucha por el poder interpretativo”²⁹⁹ una de las grandes preocupaciones de Mármol es que el alzamiento armado del 32 no sea interpretado como un asunto de “macheteros”, es decir, de revueltos precapitalistas sin conexión con la universalidad que garantiza la identidad y la organización comunista. Esta fue, sin embargo, la

²⁹⁹ El concepto que usa Franco (“*Si me permiten hablar...*”) para referirse a las diferencias entre testificante y editor.

interpretación de la insurrección que privó, por ejemplo, en “algunos partidos hermanos de la Internacional” (307). Esta conclusión, se hizo, según Mármol basándose en un documento falsificado por el gobierno “atribuido a la secretaria general del Partido, [y] que...[circuló] abundantemente” (302-303). El documento es reproducido íntegramente en el testimonio de Mármol (303-306), estableciendo una especie de tensión neurótica entre el deseo de ser reconocido moderno y los componentes “precapitalistas” de la insurrección. El plan insurreccional del documento convocaba a una violencia radical, con insistentes planes de fusilamientos, y, sobre todo “el aplastamiento de la gran burguesía” (305), “reduciéndola a la nada” (306).

“Este falso documento—explica Mármol—perjudicó sobre todo porque estaba redactado en un lenguaje muy parecido al nuestro y porque señalaba muchas actividades que indudablemente nosotros tendríamos que desarrollar en el curso de la insurrección... [como] la requisita y ocupación de muchos servicios públicos...” (306-307). Sin embargo, el documento exageraba, según Mármol, la “mano de sangre”. Interesa aquí la ambigüedad de este documento falso, “redactado en un lenguaje muy parecido al nuestro”. Puede señalar, quizá, una inadvertida división y radicalización dentro de las propias fuerzas comunistas que quieren aprovechar y canalizar la violencia “precapitalista” de las masas (tal como puede ser advertida en el caso de los chalatecos). En otro sentido mucho más alegórico, el documento conforma una figura parecida a la antes estudiada en Cardenal: así como Somoza y Dios/ Sandino, se mezclan en el raptó místico, en El Salvador imprevistamente el poder oligárquico se encuentra falsificando neuróticamente un documento que programa su propio desmantelamiento radical. Aquí el significado de las relaciones personales (en Cardenal relaciones “personales” con Somoza y con Dios, a la vez) es fundamental. Cabría pensar de qué manera los “macheteros” aparecen

vinculados con el poder oligárquico, elaborando una red de relaciones de poder precapitalista que de pronto entra en crisis y produce una violencia “personal” imposible de institucionalizarse en el partido moderno, pero sí en documentos falsos y en voces alternativas a los comunistas (como la de los chalatecos).³⁰⁰ El testimonio de Mármol articula, pues, de forma disonante al héroe comunista de (la filosofía de) la historia socialista junto al “machetero” precapitalista. Este es un punto fundamental en la historia autobiográfica de Mármol, puesto que amenaza desautorizarlo como sujeto moderno, o como sujeto de su propia historia. “Y en documentos como éste— lamenta Mármol—fue también que, posteriormente, se basaron algunos partidos hermanos de la Internacional para decir que el nuestro no era un Partido, sino una partida de macheteros.” (307)

Es importante notar que en el carácter disonante del sujeto lo que parece articularse es precisamente la diferencia étnica. En la etapa oligárquica populista, la abuela de Mármol esperaba borrar el origen étnico y racial de su nieto, la lógica moderna dentro del testimonio (no la única presente, sin embargo) quiere ajustar esa diferencia a la identidad comunista pero sin que esta sea refuncionalizada por el nacionalismo (la política de identidad que es combatida). Otra imagen disonante y alegórica la ofrece, en este sentido, “el ahorcamiento del respetado líder indígena Feliciano Ama”, para el que “llevaron a presenciar el espectáculo a los niños de las escuelas “para que no olvidaran lo que les pasa a los comunistas que osan levantarse contra sus patrones y las autoridades establecidas.”” (313). Según Mármol, “Ama había ingresado al comunismo y con él había ingresado a nuestras filas lo más puro de nuestra nacionalidad. Pero Ama no había entrado en la lucha en calidad de indio, sino en calidad de explotado” (313). De

³⁰⁰ Esta articulación es más religiosa que política (al menos en el sentido moderno que los comunistas pretenden). Otro ejemplo de la mezcla “mágica”, esta vez desde el punto de vista de los soldados, lo ofrece el siguiente ejemplo: “Del cuartel de Ahuachapán salía la sangre en la corriente, como si fuera agua o meados de caballos. Un teniente que estuvo de servicio allí contaba llorando que los campesinos al ser fusilados por grupos en el patio cantaban “Corazón santo tú reinarás”, una canción católica y que, entre los charcos de sangre, él y los soldados del pelotón de fusilamiento habían visto clarito la imagen de Cristo y que se negaron a seguir matando y protestaron ante la superioridad.” (312)

esa forma se presenta aquí el ahorcamiento de *un comunista* que se levantó “contra sus patrones” (en un modelo semifeudal) contemplado por niños de escuela, en una derivación macabra del modelo educativo populista que quiere enseñar al pueblo y ponerlo en el centro del razonamiento nacional. La parte “moderna” del cuerpo social es instruida, en última instancia, sobre la barbarie del premoderno.

7.5 MAGIA Y HEGEMONÍA

Luego de la debacle del partido comunista y el aplastamiento de la rebelión popular, Mármol, junto a los comunistas, inicia un período clandestino, carente e itinerante, “días de hambre, limitaciones y amarguras” como los llama él mismo (346). Al respecto, es importante volver a plantear el problema de la división temporal, o, más específicamente, los tiempos culturales dentro del relato. Sobre todo, en el segmento posterior a la matanza—que comprende la clandestinidad, el encarcelamiento y liberación bajo sospecha de Mármol, así como la caída de la dictadura de Hernández y la actividad de Mármol durante la revolución guatemalteca—es evidente que lo sobrenatural deviene una relación de la hegemonía política. En efecto, como se verá, lo maravilloso se constituye vínculo contradictorio entre la dictadura y los grupos subordinados. El dictador tiene fama de brujo, y practica la teosofía y el espiritismo. Pero, de igual manera, los subordinados (entre ellos Mármol, que como sobreviviente es también considerado brujo) oponen prácticas “sobrenaturales” a las maniobras del poder. Lo que está en disputa, en última instancia, es bajo qué signo se restituirá el tiempo de la transculturación en el

tiempo posterior a la matanza.³⁰¹ Esta tercera temporalidad (que sucede a un tiempo de tersa transculturación, y a otro de insurrección y hecatombe) se elabora, por tanto, en torno a la mitología del poder unida a las “veleidades fascistas” (399) de Hernández (su dictadura de 13 años se corresponde con el auge y declive global del fascismo) y por su intento (paródico, según Dalton-Mármol) de refundación nacional. En última instancia, la fragmentación de la temporalidad, que efectúa Mármol, se opone al tiempo homogéneo, “transcultural”, con que se pretende institucionalizar la historia nacional.

De manera muy oportuna, Lara-Martínez ha llamado la atención sobre los componentes mágicos de *Miguel Mármol* no debidamente evaluados por la exégesis de este testimonio. “El marxismo-estalinista de Mármol—dice este crítico—posee un hondo carácter mágico-espiritual, ya que sitúa al mismo nivel de realidad práctica, creencia folclórica y teoría marxista clásica.” (121). Lara relaciona lo mágico espiritual tanto con el “surrealismo etnográfico” teorizado por James Clifford como con el realismo mágico predominante en el canon de la literatura latinoamericana (es en este sentido que se refiere en el subtítulo de su artículo al “marxismo mágico” del testimonio de Mármol). Sin embargo, esta asociación lleva el riesgo de lo que Foucault llama la “reducción de las prácticas discursivas a las trazas textuales” (*Historia* II: 371). En el caso de lo maravilloso en *Miguel Mármol* se debe considerar, obviamente, el uso textual y discursivo de la magia y lo sobrenatural, pero, a la vez, advertir que como práctica discursiva implica “acontecimientos”, “implicación de sujetos”, “transformaciones” (Foucault, *Ibíd.*), un continuo histórico *realmente existente*³⁰² que resulta vital en una narración política como lo es la

³⁰¹ Como ya se ha sugerido, este tiempo es para Mármol y Dalton un tiempo en que incuba una negativa total del nacionalismo oligárquico.

³⁰² El orden discursivo instala una narrativa, o diversas narrativas (más o menos autorizadas) sobre los hechos. “Pero—como dice Eagleton—esa ficción no es una *mentira*. No es que la continuidad narrativa simplemente orqueste una cacofonía de ruidos históricos en una cohesión momentánea. Porque *existen* continuidades históricas reales y es un funesto índice de nuestro ofuscamiento teórico que haya que empezar por afirmar algo tan obvio. La

de Mármol. En este sentido, lo maravilloso no es simplemente algo “archivado” en las categorías del realismo mágico (para aludir de nuevo al modelo de González Echevarría), algo traslúcido al acto de lectura y de interpretación homogénea, sino una cuestión de la hegemonía política, tal y como parece aflorar durante la dictadura de Hernández Martínez.

Se debe considerar en este caso, la transculturación no como un tránsito de lo regional (y étnico) a lo urbano (que podría considerarse el modelo que interesó más a Rama), sino como reverberación de lo “regional” (mágico y sobrenatural) en el discurso moderno (según el modelo centroamericano). En referencia al traslado de la oralidad a la letra (punto neurálgico para la teoría del testimonio), Rama tomó como paradigmático el caso de José Hernández y *Martín Fierro*. Es notable en este caso, la simetría con que la tradición oral es trasladada a la letra. “[P]uede decirse—dice Rama—que la letra urbana acude a [recoger el sistema de comunicaciones orales] en el momento de su desaparición y celebra mediante la escritura su responso funeral” (*La ciudad letrada* 86-87). Rama opone la urbanización e industrialización a las culturas rurales (vistas, a su vez, como culturas orales), en un proceso unidireccional e irreversible. ¿Cómo llamar, en este caso, ese lugar mixturado, característico de Centroamérica, que no es ni campo “premoderno” ni urbe moderna o industrial, aunque sufra y encarne la distopía de la modernidad y en donde el sistema de comunicaciones orales regionales ingresa a la ciudad (la de la letra, los medios de comunicación y la institucionalidad del poder) como elemento constitutivo de la disputa discursiva del poder?

De acuerdo con Rama, en América Latina “[l]a constitución de las literaturas nacionales que se cumple a fines del XIX es un triunfo de la *ciudad letrada*, la cual por primera vez en su larga historia, comienza a dominar a su contorno” (91). Pero en Centroamérica, como ya se ha

historia de, pongamos, la Cuarta Internacional es un texto extraordinariamente enmarañado, pero no es simplemente un elemento útil para el último reciclador discursivo.” (*Walter Benjamin* 119)

sugerido, las literaturas nacionales no son obra de los excéntricos modernistas de fines del XIX, sino de los “contradiscursivos”—y, por eso, neuróticos—vanguardistas que surgen en los tardíos 1920s y cuyo triunfo se consolida (si es que se puede argumentar tal consolidación) hasta los 1950s, ya virando a un contexto postvanguardista conversacional. Sólo desde la concepción nacionalista de los vanguardistas se logra completar el rostro nacionalista de los modernistas, como “voz de su pueblo” y como modelo cultural preeminente. Este hiato es imprescindible, sin embargo, porque figura una especie de herida interna de los propios vanguardistas. En efecto, marca una excentricidad ambivalente, que recuerda la incubación exterior de la literatura moderna, garantizando una retórica de universalidad pero frente a un contexto regional, étnico y oral que atemoriza y fascina. Esta “ciudad letrada” hace valer su autoridad, como se ha venido sugiriendo, reforzando los componentes orales y conversacionales, no necesariamente “negando”, sino estableciendo sistemas de disciplina e intercambio con la oralidad (estableciendo una batalla de control discursivo y varias salidas ideológicas; como podría advertirse si se confrontara a Coronel con Dalton). Refiriéndose de nuevo al contexto de los centros urbanos latinoamericanos, dice Rama:

La literatura, al imponer la escritura y negar la oralidad, cancela el proceso productivo de ésta y lo fija bajo las formas de producción urbana. Introduce los interruptores del flujo que recortan la materia. Obviamente no hace desaparecer la oralidad, ni siquiera dentro de las culturas rurales, pues la desculturación que la modernización introduce da paso a nuevas neoculturaciones, más fuertemente marcadas por las circunstancias históricas. Para éstas, la *ciudad letrada* será ciega; también para el similar proceso que ocurre dentro de la misma ciudad,

donde se prolonga la producción oral mezclándose con la escrita y dando lugar a nuevos lenguajes, sobre todo a través de la mezzo-música y del teatro. (Rama 92)

Remarcando la diferencia del contexto centroamericano (la permanencia de lo rural, si bien monopolizado por la modernidad en un contexto urbano particular, semiurbano o semirural), se podría colocar el testimonio de Mármol en esas (o, quizá mejor, frente a esas) “nuevas neoculturaciones” a que alude Rama “más fuertemente marcadas por las circunstancias históricas”; en esos “nuevos lenguajes” precisamente y su ejercicio representacional. Lo maravilloso, sobrenatural o mágico se presenta así en ese espacio liminal en que la nacionalidad moderna (porque hay que enfatizar el uso institucional elaborado por la discursividad del poder) se ve asediada por lo “regional”. En este caso, hay que volver a recordar la articulación autobiográfica mística, tanto de Eunice Odio como de Ernesto Cardenal. En ambos casos, el cuerpo del letrado produce una encarnación (que se pretende) histórica. En Odio se trata de la reproducción de la estructura económica agrícola, en un espacio autónomo (la cocina) que sublima las relaciones de producción en la encarnación de una subjetividad profética (Cf. 6.7). Cardenal junta el paroxismo sexual (las bodas con Dios) y la derrota histórica (el triunfo de Somoza) en una figura de violación homoerótica (Cf. 7.0, pp. 284-286). En ambos casos, el cuerpo metaforiza y subsume la derrota de los subalternos; en Odio la de la sirvienta despedida y la del hombre proletario que muere y se transforma en mariposa; en Cardenal, la de las masas sandinistas. Al contrario de estas corporalidades, que son penetradas para consumir la alegoría histórica,³⁰³ en Mármol la encarnación corporal históricamente vencedora es ofrecida por medio un símbolo machista. “Marxismo y huevos: esa es la forma de la revolución. Por lo menos de la revolución salvadoreña, no sé de las demás.” (445).

³⁰³ Odio por los filamentos de luz, bajo la siempre amenazante espada de San Miguel; Cardenal, más directamente, por la extraña mezcla fálica de Dios y Somoza.

Al respecto, es importante confrontar esta idea con uno de los milagros que tienen a Mármol por objeto. Se notará aquí cómo el lado maravilloso queda subsumido por Mármol y Dalton al recinto de lo privado-femenino. Pero al mismo tiempo, cómo la magia se articula en contra del poder. Durante su cautiverio, Mármol deviene en un hombre anulado e invisibilizado, pues ha muerto legalmente, y como tal lo trata ley (381), siendo obligado a tomar otro nombre e identidad. Es como si el cuerpo “populista” de la nación hubiese “desaparecido” y en su lugar se disciplinara un nuevo “sujeto”, con tecnologías en que son decisivos los componentes mágicos. En la cárcel, se incrementa la fama de brujo de Mármol, y algunas veces él se aprovecha de tal situación (por ejemplo, para exigir algún dinero a los soldados). En un sentido más microlocalizado, el poder trata a Mármol de forma supersticiosa, tratando de desarticular dentro de la “magia” (al fin de cuentas, desaparecer a un hombre es un acto de la “magia” institucional) la lógica victoriosa de su cuerpo (“marxismo y huevos”). Posteriormente, Mármol recupera su identidad por medio de una huelga de hambre (382) que obliga al gobierno a reconocerlo como recluso. Sin embargo, durante los días de su invisibilidad, la hermana de Mármol lo convierte en objeto de un forcejeo con la voluntad del Santo Niño de Atocha. El director de la cárcel es el coronel Linares quien figura también en esta historia:

Me contó después mi hermana que en aquellos días ella estaba prendida del Santo Niño de Atocha, rezándole y poniéndole candelas para que intercediera ante Dios por mí y yo pudiera ser libre. Como el Niño de Atocha se venía haciendo el terengo y pasaban los meses sin que mi situación cambiara, mi hermana, que creía que el más culpable de mis penas era el director de Policía, le planteó un trato al santo de su devoción: “Santo Niño—me cuenta que le dijo—ya que no le quieres dar la libertad a mi hermano, te pido una de dos cosas: o que se muera de una vez

mi hermano para que tú lo recibas en tu santo seno, o que se muera quien más lo maltrata, para que se caigan los obstáculos a su libertad”. Mi hermana dice que entonces tuvo un sueño en el que se le presentó un ángel que le comunicó: “No tengas miedo, hijita, tu hermano va a vivir mucho, va a hacer huesos viejos”. (374)

Al poco tiempo, luego de que Linares maltratara verbalmente a la madre de otro preso comunista, y golpeará con “un feroz puñetazo” su escritorio, “le agarró un dolor fortísimo en la mano que se le fue agravando con las horas y se le pasó al brazo. A los ocho días se murió, entre terribles dolores...” (375). El comentario de Mármol a este acontecimiento milagroso es bastante significativo: “Yo ya de viejo la he fregado mucho [a mi hermana] con todo esto, diciéndole que debió buscar a un santo menos tranquilo, pues todo el mundo sabe que el Niño de Atocha tiene metido un gran clavo en el culo y ni parpadea. Pero la verdad es que en este caso, si la cosa fue culpa de él, fue rápido como una liebre” (374). Frente al cuerpo masculino de Mármol (marxismo/ ciencia y huevos/ valentía), el cuerpo penetrado y, por tanto, feminizado del Niño de Atocha constituye una figuración ambigua. Por un lado, es invocado desde el ámbito de lo popular para desautorizar al poder. Pero, por otro lado, conserva rasgos típicos del Estado autoritario: es muy tardío para intervenir en favor de los marginados, y sólo lo hace cuando está implicada la vida de alguna forma (la hermana de Mármol ofrece como posible sacrificio la vida de su hermano que es, al final, intercambiada con la de Linares). Con una visión carnavalesca, Mármol critica la posición de mediador entre el poder y el pueblo que parece poseer el Niño de Atocha. Esta posición media(tiza)dora alude también al rol que se le atribuye a las narrativas de los intelectuales y una de las fuentes fundamentales de su “angelismo”.³⁰⁴ En otras palabras, el lugar del Niño de Atocha es el que podrían reclamar Odio o Cardenal, con sus figuraciones

³⁰⁴ Aquí el personaje de Asturias, Cara de Ángel resulta muy sugerente.

alegóricas en que la historia penetra su corporalidad mística. En estos casos, para corporizar la historia, se debe alegorizar también el estado despótico (Cardenal) o desarrollista (Odio), que feminiza y adhiere a sus tecnologías la magia / etnia.³⁰⁵ En la lógica machista de Mármol, hay una preocupación por invertir esta figura. Si la revolución salvadoreña será hecha con “marxismo y huevos”, esto implica obviamente una pelea por “penetrar” y apoderarse de lo mágico/ popular. De ahí la importancia que adquiere la práctica espiritista del dictador Hernández, según la relata Mármol:

Fue por esos días que llegó a mi casa a pedir posada una muchacha con un niño agónico. La acogimos y le dimos de comer y de dormir, pero el niño murió y lo enterramos con contribución colectiva. Ella se quedó unos días y una vez me preguntó si no tenía otro pariente llamado como yo. Cuando dije que el único Miguel Mármol que conocía era el que miraba en el guacal de agua todas las mañanas, explicó que me lo preguntaba porque ella había estado de cocinera en Casa Presidencial y se dio cuenta de que frecuentemente llegaban a ver al general Martínez un grupo de señores encabezados por un alemán cuyo nombre no recordaba por enredado. Lo que hacían juntos era espiritismo. Un día fueron hasta la cocina y la agarraron a ella para médium. La durmieron y la usaron para convocar el espíritu de Miguel Mármol, el comunista que se había salvado varias veces de la muerte. “Cuando se presentaba el espíritu de don Miguel Mármol—agregó la muchacha—el presidente y los otros señores peleaban con él, y discutían a gritos, porque dicho espíritu era violento y soberbio y sabía muchas cosas.” Por cierto que en la época a que se refería la ex cocinera de Casa Presidencial yo había padecido de pesadillas y la más común era la que se refería

³⁰⁵ Para la asociación de magia y raza, Cf. Franco *The Decline & Fall* 159-173

a un encuentro con el general Martínez que siempre terminaba en grandes choques verbales. (401)

La narración comienza con lo que podría considerarse el sacrificio de una vida ante el estado despótico: el niño que muere en el desamparo social. Luego, ante los ojos de la madre luctuosa, Mármol es corporizado en dos vidas diferentes, en la dualidad del vivo-muerto. Y desde esa bifurcación simbólica, Mármol es capaz, como “espíritu”, de penetrar el cuerpo de la mujer subalterna. No hay que olvidar, sin embargo, que es el poder el que está en la tramoya de esta representación, aunque esté siendo repetida por la voz autobiográfica de Mármol. El acto institucional de ir a buscar a la médium “hasta la cocina” (el espacio privado y femenino) simboliza el deseo de control de los muertos y sus historias desde el cuerpo de una subordinada.³⁰⁶ La representación está llena de tirantez puesto que, a la vez, Mármol quiere mediatizar la historia espiritista con una fantasmal intervención que dé cuenta de su insubordinación, saber y valentía (un hombre “violento y soberbio y [que] sabía muchas cosas”). De esa manera, hay una batalla de control por el cuerpo de la médium como voz de la historia. Esta batalla ideológica (“grandes choques verbales”) está incrustada también en los sueños de Mármol. La médium (voz de la historia) ejerce, pues, cierto poder sobre el inconsciente de Mármol. La escena puede ser vista como un momento de epifanía en que Mármol y la mujer (ex-cocinera del presidente, y especie de nómada luctuosa en el presente) se identifican y descubren como voces (inter)penetradas. Para el esquema sexista/ moderno de Mármol esto no es tan fácil de reconocer: lo “regional” (la relación mágica con la médium, por ejemplo) quiere ser apartado de la centralidad socio-política y moderna del texto. No es extraño, por eso, el rompimiento

³⁰⁶ Hay que recordar aquí el acto simbólico de Odio de ir a la cocina para reproducir su experiencia mística. Cf. Cáp 6 7.

discursivo que esta epifanía implica, a pesar de su contenido contestatario. De ahí la reflexión de Mármol con que se continúa la cita anterior:

Como muchas cosas que me han pasado en la vida a las que nunca les he hallado el hilo y de las que decido olvidarme porque, por una parte, sus soluciones no dan de comer y por otra, porque para qué le vamos a buscar tres pies al gato. Con ser comunista y tener comprensión de los problemas de la sociedad me conformo. Cuando el pueblo haga su revolución vendrán tiempos buenos para escarbar en los misterios de la naturaleza y de la muerte. Lo único, que estos ojos que se comerán los gusanos ya no van a poder ver esos tiempos. (401)

La colisión de una narrativa moderna global (el comunismo) con las pequeñas historias autobiográficas (la magia, el espiritismo) establece una serie de discontinuidades significativas. Según Mármol, las discontinuidades se armonizarán, en todo caso, en el tiempo utópico y teleológico que, sin embargo, está clausurado por la materialidad y la muerte. Dalton al referirse en la Introducción a la articulación de lo sobrenatural en el discurso de Mármol, prefiere “mantener[lo] simplemente como un matiz de lo narrado, a un nivel que no perturbe los propósitos esencialmente políticos de la deposición del compañero Mármol y de mi trabajo elaborativo.” (23). Sin embargo, este “matiz” es políticamente muy significativo, tal y como se ha venido sugiriendo. Las discontinuidades deben ser llenadas, en efecto, por actitudes políticas que proceden, por así decirlo, del inconsciente político de las pequeñas historias. Bien sea en sueños o como fantasma, Mármol debe completarse retóricamente como héroe de su historia, en un impulso que politice la vida y la muerte.

7.6 CONCLUSIONES

La discusión sobre *Miguel Mármol*, así como las anteriores conclusiones sobre la poética conversacional (5.7), sugieren que el testimonio afecta necesariamente los sistemas de lectura, reafirmado una índole ideológica que a veces permanece escondida en la “forma”. La “inclusión de la realidad” en este género no implica tanto que se cierra la brecha entre significados y significantes para ofrecer una realidad “no-mediada”.³⁰⁷ Al contrario, es la fijación en las diferencias, y la fuerza material que adquieren, la que da sentido a una lectura no convencionalmente realista de este género. En este sentido, se ha propuesto en este capítulo que el testimonio no debería leerse con un sentido “realista” que emplaste subjetividad y discurso, sin tomar en cuenta el sentido hegemónico (en el sentido gramsciano del término) en que, por lo general, se ubican las discursividades. De esa manera se podría diferenciar la articulación testimonial, de las convenciones realistas favoritas de la literatura centroamericana: el costumbrismo y el regionalismo. Pero, mucho más estratégicamente, debe notarse el lugar conflictivo y variable, que tiene la poética conversacional frente al testimonio. El modelo predominante de esta poética (en el tránsito que lleva de Turcios a Coronel) es ortodoxamente fonocéntrico y simbólico. En cambio, Roque Dalton como editor del testimonio de Mármol, desarrolla un sentido mucho más radical que permite la inclusión contradictoria de su propia presencia de autor moderno y la de Mármol como dirigente político y “autor” en quien encarna una modernidad mediada por lo tradicional y la pre-modernidad; una articulación que podría llamarse de la modernidad abyecta o subalterna.³⁰⁸

³⁰⁷ Al respecto, Cf. la discusión de Colás.

³⁰⁸ Gramsci asocia cierto determinismo mecánico y una articulación casi religiosa de tal determinismo, con las clases subalternas, lo que implica una problemática esencial de la hegemonía. (Beverly *Subalternidad* 187-189). En el caso de Mármol y los comunistas salvadoreños es evidente este determinismo, al que se yuxtapone, sin embargo, otro, venido de los códigos judeo-cristianos. Como en el caso de los elementos transculturales en general, cuando se

En el modelo de testimonio de Miguel Mármol—el dirigente político salido de las clases populares que encapsula su autobiografía oral en un testimonio—resulta fundamental la ubicación del héroe en el desarrollo de la hegemonía. Por un lado, por su ubicación frente a la heterogeneidad que es convocada por la rebelión, y la tendencia a la unidad que, según Gramsci, caracteriza a las clases subalternas, pero también por su carencia permanente frente a la intervención de los hegemónicos y el Estado. Mármol (y en general el héroe de este tipo de testimonios)³⁰⁹ se coloca en una situación liminal, interpelando, por ejemplo, a la heterogeneidad desde una ideología de modernidad universalista (el comunismo) que resulta ambivalente. Mármol llama, en efecto, a construir una nueva hegemonía pero se ve precisado a textualizar la disciplina de la diferencia, insistiendo en la distancia entre comunistas y macheteros. En otras palabras, en la intervención de Mármol también opera una lógica de escisión y fragmentación, que el credo universalista no puede eludir. La de Mármol es, en este sentido parcialmente una intervención dentro de la lógica de los hegemónicos. Pero, sin embargo, por su posición estratégica dentro de la rearticulación de la hegemonía, Mármol se ve obligado a repensar también la situación estratégica de los medios y formas transculturales (espiritismo, brujería, narrativa popular en general), como operación ideológica de las dictaduras despóticas, como relato disfuncional en la lógica de lo nacional, y como apropiación de las clases subalternas. Estas contradicciones convierten a la transculturación en sí misma en un terreno de altercados, y no en una entidad cultural cuya operatividad política pueda detectarse de manera rotunda. Por otra parte, esta misma inestabilidad de los medios transculturales permite ciertas divisiones y colisiones en la exégesis del testimonio en general. Por ejemplo, los medios transculturales

retoman estos códigos finalistas sucede un contradictorio movimiento hacia la hegemonía y una reinscripción de modelos convencionales. En este sentido, es que puede hablarse de una modernidad fragmentada, encapsulada dentro de sus propias contradicciones, subalterna o abyecta.

³⁰⁹ Otro ejemplo, aunque contextualmente diferente, sería Omar Cabezas.

pueden ser vistos como un factor de identidad nacional o continental, generándose un entendimiento dentro de las coordenadas del americanismo, el “boom” y el realismo mágico. Sin embargo, la interpretación que resulta clave para una reescritura menos atendida ideológicamente a estos conceptos sería una que investigue la tensión entre la disfunción nacional de la transculturación y el rol de las clases subalternas dentro de tal disfunción. Sin duda el testimonio centroamericano resulta un terreno esencial para estudiar tal tensión, como lo demuestra la particular fuerza contradictoria del testimonio de Mármol.

8.0 TESTIMONIO, MODERNIDAD Y TRANSCULTURACIÓN

Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia (1984),³¹⁰ es indudablemente el texto autobiográfico centroamericano más célebre de los últimos tiempos. Mientras autobiografías de autores de tanto peso canónico como Rubén Darío han sido relativamente poco estudiadas, y, en general, el corpus de textos autobiográficos centroamericanos requiere recolecciones, descripciones y estudios meticulosos, el testimonio de Menchú ha acumulado una extensa bibliografía y provocado apasionados debates, convirtiéndose en el texto centroamericano paradigmático de la etapa revolucionaria. Si se tomara en serio el dictamen de José Coronel Urtecho de que “Centro América [es] la única sección del continente donde se [encuentra], por lo menos, una obra literaria de verdadero valor universal para cada una de las épocas de su historia” (*Reflexiones* 19), el texto de Menchú tendría que colocarse como el representativo del final del siglo y de la crisis del modelo liberal-oligárquico.³¹¹ A partir de la aseveración de Coronel puede pensarse brevemente el pretendido “universalismo” de los textos canónicos, entre ellos el de Menchú.³¹² ¿Qué se quiere decir cuando se habla de textos

³¹⁰ Se citará como *Me llamo Rigoberta Menchú...* (Menchú, 2000).

³¹¹ Elizabeth Burgos en su recuento sobre el testimonio de Menchú, dice: “Como Roberto González Echevarría ha explicado, para cada momento de crisis en Hispanoamérica hay un texto que surge como la “representación global” de la crisis. El testimonio de Rigoberta Menchú cumplió tal rol de “representación global” en la crisis centroamericana.” (“The Story of a Testimonio” 61). (“As Roberto González Echevarría has explained, for every moment of crisis in Hispanic America there is a text that emerges as the “global representation” of the crisis. Rigoberta Menchú’s testimony filled that role of “global representation” for the Central American crisis.”)

³¹² Coronel propone las siguientes obras canónicas: “La época prehispánica nos ha dejado el Popul Vuh (sic). La conquista, la Verdadera Relación (sic) de Bernal Díaz del Castillo. La colonia, la Rusticatio Mexicana (sic) de Rafael Landívar. Nuestra época independiente, a Rubén Darío.” (19)

universales? Sergio Ramírez reintegra el dictamen antes anotado de Coronel, a su propia interpretación de la cultura centroamericana llegando a una conclusión pesimista. Según Ramírez, la “universalidad” que invoca Coronel:

se engendra ajena al proceso centroamericano de cultura; o en un aislamiento temporal a través del cual cobra independencia para quedar fuera de los límites de ese proceso como el *Popol Vuh*; o porque resultan aportaciones metropolitanas a la periferia centroamericana, como los casos de Bernal Díaz del Castillo, que escribe sus memorias de soldado de la conquista de México desde su retiro de ancianidad en la Antigua Guatemala; o en el de Landívar, que recrea el paisaje del trópico con visión clásica y en lengua latina, ambos bajo condición de asilo y junto con la historia de éxodo del *Popol Vuh*, todas ellas voces que acceden desde fuera, voces de caminantes (*Balcanes* 51-52).

¿Es “universal” el texto de Menchú en el sentido que usan aquí Coronel y Ramírez? ¿Es la de Menchú otra de las “voces de caminantes” que enriquecen el canon moderno de la literatura centroamericana? En el esquema de Coronel, la literatura es una figura compensatoria de la modernidad, “el hecho es que Centro América ha revelado una capacidad creadora en el orden cultural que no se compagina con sus limitaciones y deficiencias en otros órdenes” (19). En el texto de Ramírez, la literatura no tanto compensa la modernidad sino que la anuncia como utopía, y son los caminantes (y, a partir de Darío, los exiliados) los que la infiltran como promesa en el territorio centroamericano. La diferencia entre Coronel y Ramírez, es que entre tanto en aquél la literatura *conserva y representa* los valores culturales, en éste la literatura es el único estamento sincrónico de la modernidad, contra un fondo culturalmente incongruente y aborrecible. Si en Coronel el todo, con sus jerarquías y estratificaciones, aparece convertido en

cultura, en Ramírez la literatura es modernidad y el resto de la sociedad economía dependiente, que se reproduce culturalmente en la cursilería y la colonialidad. El testimonio de Menchú resultaría probablemente abyecto dentro de ambos proyectos. Por un lado, por su abierta denuncia de la opresión indígena, desarticula la totalidad cultural invocada por el modelo conservador de Coronel. Por otro lado, proviene de los estamentos que en el esquema liberal de Ramírez son meramente económicos, y no culturales.³¹³ En efecto, negando cualquier valor a la transculturación, Ramírez concluye que culturalmente, los indígenas no son modernos, sino coloniales³¹⁴:

No podría hablarse [en Centroamérica]... de lo que para la conquista española y el período posterior de colonización se señala, no sin eufemismo, como “choque de culturas”; pues si lo elitista está recluso dentro de los límites artificiosos de una importación de formas que sufren apenas alteraciones locales y no tienen como consecuencia capacidad generativa, de otro lado lo que podría llamarse cultura popular es un conjunto circunstancial y despoblado de elementos que provienen de una transmisión oral y por tanto analfabeta y que seguirán paralizados en su origen colonial de procedencia (43).

Los trajes llamados indígenas resultan, según Ramírez, un buen ejemplo de tal paralización colonial, con su falso origen autóctono, su procedencia europea y su anquilosamiento (Ibíd. n. 68). El rechazo de la transculturación es significativo, porque, como se verá después, el de Menchú es un texto particularmente híbrido y contribuye a una redefinición de “lo que podría llamarse cultura popular”. Se notará también que el texto de Menchú está vitalmente vinculado con la “transmisión oral” que parecía culturalmente estéril en los esquemas

³¹³ Se verá después que Cardoza y Aragón, en un esquema liberal similar al de Ramírez, rechaza también la transculturación con razonamientos parecidos.

³¹⁴ Parece ser una persistencia de la interpretación liberal y marxista. Cf. Martínez Peláez 594-615.

liberales y marxistas.³¹⁵ No es simplemente que Elizabeth Burgos traslada la narración oral de Menchú a un libro, sino que la voz de Menchú aparece entrelazada con un sistema de comunicación oral que excede la sujeción y atadura exclusiva de voz y subjetividad (en un esquema parecido al de “El Archivo” de *Miguel Mármol* que se analizó en el capítulo anterior). Podría decirse que Menchú desmiente el vínculo identitario exclusivamente colonial de los indígenas, demostrando también una posicionalidad moderna, que no ha sido reconocida por los grandes modelos interpretativos de la cultura centroamericana; representados en este caso por Coronel y Ramírez, pero también por las interpretaciones implícitas en textos autobiográficos como los de Arévalo Martínez y Brañas, ya estudiados en esta tesis (4.0 y 6.0).

No sin razón, el testimonio de Menchú ha sido interpretado generalmente en contra de un universalismo o humanismo. De hecho, puede hablarse de una especie de reto postmoderno, hecho por Menchú, a la lógica humanista literaria moderna.³¹⁶ Junto a esa tensión frente al universalismo o el humanismo, sería preciso destacar la consagración global del texto de Menchú (sobre todo académica)³¹⁷ independiente de los estamentos letrados criollos. Podría sugerirse que la posición de Menchú como “caminante” o “exiliada”, no se basa en la sincronía excéntrica con la modernidad *estética* típica de los movimientos literarios modernos de la región (tal y como aparece descrita en el libro de Ramírez). Más bien, su colocación exterior (ya que el testimonio de Menchú es grabado en París, mientras ella vive en un exilio nada metafórico) articula la sincronía intrínseca de la identidad indígena con la modernidad *política*. Hay que considerar, en este mismo sentido, la relativamente escasa recepción del testimonio de Menchú en los espacios letrados centroamericanos. Desde luego, reseñar la recepción centroamericana de Menchú no es

³¹⁵ Es una de las tensiones visibles que enfrenta Roque Dalton como editor de *Miguel Mármol*, según se ha visto en el capítulo anterior.

³¹⁶ Cf., en especial, Beverley “The Margin”, y “Post-literatura”.

³¹⁷ Queda por investigar la recepción popular del testimonio de Menchú, vertido a varias lenguas y en incontables ediciones.

el objetivo de este capítulo, pero bastará con enfatizar que los debates neurálgicos iniciales sobre este testimonio estuvieron ubicados en las academias del norte (en especial, los Estados Unidos). Esta escenificación exterior es tan decisiva que el texto de Menchú puede ser visto también como un deseo metropolitano de construcción de un otro marginal exterior a la lógica capitalista y a la de la propia academia.³¹⁸ La crítica de este eje de pensamiento ha sido una constante en los debates en torno a Menchú y el género testimonio, pero, por razones obvias, en esta tesis se le dará más importancia al deseo representacional del propio texto de Menchú.³¹⁹ Por eso, también, es decisivo confrontar este deseo representacional con el que incubó en la izquierda centroamericana durante el auge revolucionario de los años 1970s y 1980s.

Al respecto es importante notar que el único experimento triunfante de revolución cultural en la región en los años 1980s (la revolución sandinista) ignoró el texto producido por

³¹⁸ Para la crítica de este deseo metropolitano, Cf., Larsen, *Reading North*, especialmente “Introduction” (1-22). Se puede deducir del texto de Larsen que la intervención deseosa del norte está contenida en textos como los de Beverley “The Margin at Center” y *Against Literature*, Yúdice “*Testimonio* and Postmodernism”, y Sommer “Sin secretos”. El volumen editado por Gugelberger, *The Real Thing*, está concebido como una crítica del momento de institucionalización académica del testimonio. Cf. en ese volumen especialmente, la “Introduction” de Gugelberger, y los artículos de Colás, Moreiras “The Aura”, y Beverley “The Real Thing”. El deseo metropolitano es uno de los ejes de ataque de David Stoll (1999) contra Menchú. Cf. al respecto el volumen editado por Arias *The Rigoberta Menchú Controversy*. Para redondear el panorama son importantes las lecturas del testimonio de Menchú hechas por Morales, *La articulación*, especialmente 127-200, Tischler “Rigoberta Menchú”; y Saldaña (151-190).

³¹⁹ A pesar de cierta pérdida de los matices, habría que suscribir la periodización y el objetivo de Saldaña, que se contraponen a la que Gugelberger presenta en su “Introduction”. Dice Saldaña: “Desde el punto de vista presente, es tal vez más adecuado caracterizar el período entero que va de la publicación en 1986 de *Testimonio y Literatura* de Jara y Vidal a la de *The Real Thing* de Gugelberger en 1996, como un sola etapa de la crítica del testimonio. Durante esta etapa inicial, los críticos estuvieron preocupados primariamente por la teorización de los parámetros del género, su lugar dentro de los estudios literarios de las Américas y la función de representación dentro del mismo. Con la esperanza de inaugurar la próxima etapa, una que lleve la penetrante crítica de la previa etapa más allá de los binarismos de las interpretaciones marxistas y postestructuralistas de [el texto de] Menchú, mi lectura pone atención a su desenvolvimiento no en los márgenes o el centro de la hegemonía, sino en su vacilación entre estos dos lugares de poder interrelativo.” (163-164). (“From our current standpoint, it is perhaps more accurate to characterize the entire period between the publication of Jara and Vidal’s 1986 *Testimonio y literatura* and Gugelberger’s 1996 *The Real Thing* as one single stage of testimonio criticism. During this initial stage, critics were primarily concerned with theorizing the parameters of the genre, the place of the genre within literary studies in the Americas, and the function of representation within the genre. In the hopes of inaugurating a next stage, one that extends the insightful criticism of this previous stage beyond the binaries of Marxist and poststructuralist reading of Menchú, my reading attends to her performance not at the margins or at the center of hegemony but in her vacillation between these two sites of interpellative power”). La propuesta de Saldaña excede la mera periodización en un sentido que parece bastante aprovechable. En el caso de esta tesis, se tratará de enfatizar el poder interrelativo del testimonio de Menchú frente a la cultura letrada centroamericana.

Menchú-Burgos, y el modelo de producción testimonial implícito en él. Lo que se difundió como testimonio en la Nicaragua revolucionaria fueron sobre todo memorias de guerrilleros que continuaban la tradición iniciada por el Che Guevara, un borde que, en cierto sentido, ya había flaqueado en la narrativa de *Miguel Mármol*. En el más paradigmático de los textos de guerrilleros sandinistas (Cabezas, *La montaña*), la montaña se presenta, en un primer momento, como un sitio de abyección que debe ser sometido a la lógica moderna y desarrollista del guerrillero. Como se ha mostrado antes, este proyecto está relacionado con el concepto del foco guerrillero y da paso tanto a un cambio de política del sandinismo como a una especie de apertura de la textualidad de Cabezas hacia la lucha por la hegemonía (5.7). Sin embargo, en ciertos aspectos de la política cultural sandinista predominó una idea meramente “cultural” y estética de las culturas populares. En general, podría decirse que dentro del bloque revolucionario triunfante, el conversacionalismo y sus modelos esencialistas luchaban por controlar las articulaciones culturales más heterogéneas. Esta tendencia propendió, en su experiencia más visible, encabezada por Ernesto Cardenal, a la enseñanza de técnicas de poesía moderna conversacional a obreros y campesinos. Este experimento partía de algunas presuposiciones, en general connotadas en cómo hacer aprovechable estéticamente la “premodernidad” cultural. Según estas ideas, la poesía es el lenguaje en que subjetividad y voz se transparentan, idea que es, como ya se ha visto, el fundamento de la actitud conversacional de Coronel.³²⁰ Se creía, además, que las clases subalternas y las culturas populares están mucho más cerca esencialmente de la enunciación de tal incontrovertible verdad, y—coyuntura postconciliar y auge de la teología de la liberación de por medio—que encarnan la presencia de dios sobre la tierra. En tercer lugar, en este esquema, los obreros y campesinos poseen por antonomasia una

³²⁰ Cf. arriba, Cáp. 5.6 de esta tesis. Se argumentará en este capítulo, que el testimonio se articula estratégicamente por la puesta en crisis de tal idea.

voz “comunal”, sin aspiraciones autoriales,³²¹ y casi como una consecuencia paradójica del punto anterior, lo popular requería de la decisiva intervención de las técnicas modernas (fundamentalmente las de Pound) para realizar tanto la cercanía de voz y subjetividad como la evidencia de la “verdad” histórica. Todos estos prejuicios fueron en realidad fundamentados por el grupo de vanguardia nicaragüense desde los años 1930s, y se articularon al sandinismo contemporáneo como parte básica de su política cultural. Hay que recordar que en los análisis liberales y marxistas centroamericanos la literatura encarna la modernidad como valor estético absoluto, de manera que ofrecer fórmulas estéticas de la alta modernidad (Pound) a las culturas tradicionales (obreros y campesinos) equivale a modernizarlas. Es notable que en comparación con el testimonio de Mármol o el de Menchú, la poesía de los talleres de poesía padeció desde el inicio de una falta de *autoridad* (en el sentido de la presencia de un autor “reconocible”), difuminándose en una voz mucho más “comunal” y “esencial” construida de una forma vertical.³²² Hay que notar, pues, que la “voz” de Menchú, dentro del contexto revolucionario en que surge, no es, en cierto sentido, una voz oficialista de la izquierda, pues no responde ni a la mirada civilizada guevarista de los relatos guerrilleros, ni al deseo de la izquierda intelectual criolla de encontrar una voz popular entrelazada de forma esencialista con la subjetividad (en la figura del poeta de la nación que interpela *las formas* de la modernidad). Al contrario, el

³²¹ Esta es una característica de los estudios folklóricos, como dicen Rowe y Schelling. “El hecho de que las piezas musicales y los objetos de arte visual sean anónimos no significa que fueran creados colectivamente en el sentido estricto del término. El deseo de que así fuese, y la transformación de la creación colectiva en un valor positivo, refleja la urgencia de establecer una oposición entre lo colectivo como auténtico y lo individual como alienante.” (6) (“The fact that musical pieces and objects of visual art are anonymous does not mean that they were created collectively in the strict sense of the term. The desire that they should be, and the making of collective creation into positive value, reflect the urge to set up an opposition between the collective as authentic and the individual as alienating.” Estas ideas son muy sugerentes para pensar la afirmación autobiográfica individual del testimonio, confrontada a una idealizada encarnación “directa” de la comunidad.

³²² Es interesante comparar este proceso de producción de poetas modernos, con la política agraria sandinista que pretendía producir campesinos modernos, vinculados con las haciendas estatales, y listos para encarnar un sujeto fundamental de la nueva nación. Al respecto, ver el detallado análisis de Saldaña (109-147). Para una visión mucho más optimista sobre los talleres de poesía y la política cultural sandinista, Cf. Rowe y Schelling 172-183.

testimonio de Menchú no presenta una forma poética, sino, como se verá después, alegóricamente jurídica.

Como en el testimonio de Mármol, Menchú habla a partir de una profunda disimilitud entre voz y subjetividad, cuestionando tanto la idea de transparencia entre estas dos instancias, como la falta de deseo individual / autorial en las clases subalternas. Aquí resulta decisiva la observación de Saldaña sobre la función autobiográfica en Menchú:

Sugeriría que negarle a Menchú una función autobiográfica mediada y compleja—una distancia representacional entre signo y referente—es participar del régimen desarrollista de sujeción revolucionaria... Es negarle la subjetividad asociada con una intervención autorial, una subjetividad inevitablemente recargada de intencionalidad, interés, deseo, artificio y poder para manipular y ser manipulada por esos factores en la representación por fines motivados políticamente. En otras palabras, Menchú se ve interpelada inevitablemente por la función autorial de la tradición literaria occidental cuando ella es convocada a dar testimonio a través de la representación. (162)³²³

Con esto quedaría en entredicho cualquier lectura que tomara la “sinceridad” y no la literariedad como eje de análisis del texto de Menchú³²⁴ (Cf. Saldaña 159). Puede sugerirse, entonces, un exceso autorial en Menchú, codificado en la insistente presencia del *yo* de la narradora que deviene en un medio estratégico para articular la diferencia. A pesar de la fragmentación traumática que impone la opresión, o quizá tomando como base tal

³²³ En el original: “To deny Menchú a mediated and complex autobiographical function—representational distance between sign and referent—I would suggest, is to participate in the developmentalist regime of revolutionary subjection... It is to deny her the subjectivity associated with any authorial intervention, a subjectivity inevitably inflected by intentionality, interest, desire, artifice, and the power to manipulate and be manipulated by these factors in representation for politically motivated ends. In other words, Menchú is inevitably interpellated by the authorial function of the Western literary tradition when she is called to witness through representation.”

³²⁴ Por supuesto, la intervención más notoria de las que toman la “sinceridad” de Menchú como eje, es la de Stoll, que precisamente elabora un cuestionamiento de tal “sinceridad” (Cf. Saldaña 159).

fragmentación, en Menchú la subjetividad es imaginada como comunal, aunque recogida en una voz (*yo* interpelativo), de manera que la similitud de subjetividad/ cuerpo e historia personal queda alterada. Siempre hay un exceso material (la comunidad, la narración antropológica, la lucha política, y, fundamentalmente, la tierra) que desmiente la abstracción de la subjetividad/ el cuerpo en la voz. O, desde otro ángulo, siempre hay un hueco por llenar entre estos dos elementos (subjetividad y narración de sí), en donde la condición colonial se constituye como maquina de la subjetividad.³²⁵ De manera que la voz de Menchú no se ha liberado de la materialidad para sumirse en una escritura que suplanta al cuerpo/ personalidad o su historia (por medio del deseo de una escritura llevada a su grado cero), y tampoco se ha reconocido en “conversación” con los fundadores del canon moderno de la historia nacional (que fue, como se recordará, la forma favorita para Coronel de “des/aparecer” en la escritura). Para ponerlo en términos cercanos a Walter Benjamin, la intervención autobiográfica de Menchú desmiente la estética del símbolo.³²⁶ La presencia del *yo* implica un exceso que es también, como dice Saldaña, “the theater of Realpolitik” (153). Para tratar de entender el funcionamiento alegórico de la autobiografía de Menchú en ese teatro de la política, habrá que enfatizar en este capítulo cómo tensiona políticamente la hibridez cultural, en este caso comparándola con algunos modelos dominantes. También será pertinente advertir cómo *Me llamo Rigoberta Menchú...* se articula desde la fragmentación personal y comunal, y cómo interpela “desde abajo” a la transculturación. En este sentido resulta decisiva la disposición “formal” de los asuntos vitales, en un entrelazamiento con las historias autobiográficas otras. En particular, se enfatizará la

³²⁵ En Deleuze, “el sujeto, [es] producido como residuo al lado de la máquina...” (*El Anti-Edipo* 28).

³²⁶ Según la descripción de Eagleton, “[e]n su inevitable acción idelizadora, el símbolo somete el objeto material a una fuerza del espíritu que lo ilumina y redime desde dentro. En un relámpago transfigurativo, el sentido y la materialidad son reconciliados en uno; por un instante frágil e irracional, el ser y el significado son armoniosamente totalizados” (*Walter Benjamin* 25). Cf. también Benjamin *The Origin* 159-163.

posición de Menchú frente a una instancia fundamental para los proyectos de la izquierda de los 1980s como lo fue la teología de la liberación.

8.1 TRANSCULTURACIÓN COMO DISTOPÍA

En su análisis comparado de textos de Miguel Ángel Asturias y Rigoberta Menchú, Mario Roberto Morales llega a la conclusión de que “[a]mbos [Menchú y Asturias] son narradores... de la transculturación...” (142-143). Morales se propone, entre otras cosas, “hacer una defensa de la literatura como medio válido de formulación estética de identidades transculturadas, mestizas e híbridas” (98). El proyecto transculturador *optimista*, que consiste en una reactualización de las culturas tradicionales por medio de las formas modernas,³²⁷ orienta la descripción de Morales. Su horizonte de interpretación es encarnado por los vanguardistas que “encontraron [en París] la parte oscura y perdida de sus identidades latinoamericanas” (99). Asturias es, en este caso, el héroe de la escritura transculturada, pero, sintomáticamente:

es padre de todo esto *en la ficción*, no olvidarlo nunca: su mestizaje intercultural se cristaliza en la ficción; su sujeto mestizo es ficcional, su realidad mestiza es ficcional. La novela, el relato, la leyenda, que fueron los géneros que cultivó con mayor fortuna, son ficcionales. De donde su propuesta debe ser juzgada estéticamente y, sólo después, evaluarse en sus implicaciones políticas (énfasis en el original, 111).

Aceptar que tal conquista es meramente estética y que se realizó sólo en la ficción es, en realidad, reconocer un fracaso político, consistente, como en el modernismo, en la estetización

³²⁷ Cf. Moreiras “José María Arguedas” 216. El libro fundamental sobre la transculturación es, por supuesto, el de Rama *Transculturación narrativa*.

de los valores de la modernidad sin una proyección cultural y una política práctica.³²⁸ O, en otro sentido, revelar una fractura fundamental en la hegemonía de lo nacional, por la que la transculturación aparece segregada del proyecto moderno. El horizonte político liberal, populista o socialista implícito en la propuesta de Asturias no fue nunca alcanzado, históricamente hablando, dentro del territorio centroamericano, de lo que, desde luego, no hay por qué culpar a Asturias. Los momentos históricos fundamentales en que se avizoró tal horizonte populista o socialista posible (la revolución de Sandino, la insurrección del 32 en El Salvador, la revolución guatemalteca del 44, las insurrecciones salvadoreña y guatemalteca y la revolución sandinista de los 1980s) fueron abortados y sustituidos por proyectos autoritarios apoyados por las oligarquías. Cabe enfatizar que en cada uno de estos casos el problema de la representación de campesinos e indígenas devino un asunto fundamental, si no el fundamental.³²⁹ Se procreó así una paradójica transculturación cultural *letrada* carente de intervención estatal moderna y sin representación política popular.³³⁰ Esta situación paradójica es un elemento decisivo para el auge del llamado género testimonio desde los años 1960s en adelante. Morales, de manera bastante comprensible, dada la coyuntura política y cultural guatemalteca, coloca las conquistas vanguardistas de

³²⁸ Se sugiere aquí, otra vez, una cronología particular de la relación entre populismo y transculturación en el ámbito centroamericano. Al contrario de casos como México, en donde el raciocinio populista del Estado se había vuelto un elemento fundamental de las narrativas (en Rulfo, por ejemplo, o Paz); los transculturadores centroamericanos creían o deseaban una más firme intervención “civilizatoria” dentro de las culturas segregadas del raciocinio estatal. Por eso, se puede pensar en una especie de “gubernamentalidad” de los vanguardistas centroamericanos. Para el caso mexicano, Cf. el ensayo de Larsen, “Juan Rulfo”.

³²⁹ Para el caso de Sandino y la insurrección salvadoreña, ver el Cáp. 7.1 de esta tesis. Para Guatemala, Cf. Tishler. *Guatemala 1944*; para la revolución sandinista ver el análisis de Saldaña.

³³⁰ Es preciso notar de paso la importancia que el populismo (casos de Argentina y México) tiene en los análisis llevados a cabo por García Canclini y su propuesta de “culturas híbridas”. Quedaría por explorar el sentido que tales “culturas híbridas” toman en condiciones en que el Estado despótico aplasta las culturas populares (caso muy frecuente en Centroamérica), vulnerando un espacio decisivo de la transculturación. El estudio de Ramírez *Balcanes y Volcanes* es fundamental para comprender cómo, en esas condiciones de represión, la cultura letrada se pensó a sí misma como escenario único de la identidad emancipada y el letrado como primer ciudadano moderno de naciones por fundarse. Otro asunto fundamental es la ausencia de industrias culturales nacionales en Centroamérica (cine, industria editorial, medios de comunicación nacionales) que contribuyeran a fundar el nacionalismo populista y, por tanto, las “culturas híbridas” al estilo de Canclini. En este sentido el modernismo dariano, con su componente fundamentalmente “exógeno” y estetizante, sigue siendo el gran modelo letrado aun hoy, cuando Centroamérica ha pasado a encarnar la “ciudad maquila”, probablemente sin haber pasado más que precariamente por la “ciudad letrada”.

Asturias en un horizonte utópico por venir. (Cf., por ejemplo, 106-107). La conquista estética del escritor se autoriza como horizonte utópico cultural, cuando quizá con igual intensidad podría proponerse desde el mismo Asturias un horizonte distópico de la transculturación, asunto probablemente poco explorado. Puede sugerirse, en ese sentido, que hay algo desconstruible³³¹ en los textos de Asturias que tiende a representar el fracaso político de su propio proyecto (acaso encarnado en el intelectual, Cara de Ángel, cómplice del poder de *El señor presidente*).³³² Cuando surge Menchú, la instauración del proyecto transculturador, exclusivamente en los términos de la vanguardia histórica, parece incongruente y extemporánea. Al contrario, Menchú es producida por una coyuntura en que las masas indígenas (el “otro” que pretendieron modernizar las vanguardias) siguen siendo marginadas por el racismo, la fragmentación y la pobreza, es decir, en general, la persistencia de la colonialidad. En esas condiciones, la “transculturación” ha devenido horrorosa, sobre todo en las prácticas represivas del Estado.³³³

La impugnación del “telos celebratorio” de la transculturación realizada por Moreiras, resulta oportuna en este caso. “[Q]ué pasaría—pregunta este crítico—si ese espacio indeterminado o entrelugar [de la transculturación] probara ser no el proveedor de una nueva coherencia histórica, como Rama quiso, sino más bien un espacio mestizo de incoherencia?” (“José María Arguedas” 216). Surge así lo que Moreiras llama el “lado siniestro o desfamiliarizante de la transculturación” (217), y el cual explora en el texto final de Arguedas, la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Aquí la transculturación está articulada como “máquina de guerra” asociada con la modernidad, que busca cómo doblegar la heterogeneidad radical indígena, dentro del proyecto moderno global. El proyecto de Arguedas es vivir

³³¹ Pensando la deconstrucción en un sentido, por decirlo así, “clásico” de búsqueda de colapsos textuales internos de la lógica (transculturadora en este caso) que orientaría los textos de Asturias.

³³² Muy sugerente es, en este sentido, el análisis de Martín “El señor presidente: Una lectura contextual”.

³³³ Se debe reconocer aquí el valor decisivo de *El señor presidente* de Asturias y de *Miguel Mármol* de Roque Dalton como textos que anuncian este devenir infame y supersticioso de la transculturación.

neuróticamente dos culturas, optando por el desdoblamiento y el rechazo de la teoría conciliadora (219), pero acaba representando, en el pueblo de Chimbote y por medio de su propio suicidio, el final virtual de la transculturación, es decir, de la imposibilidad de inscribir la tradición dentro de la modernidad en un ámbito de plasticidad. Si en Centroamérica la transculturación cultural representa un fracaso político e histórico implicado en la producción del género testimonio ¿cómo no asociar el texto autobiográfico de Menchú con la implosividad propia de la transculturación? Pero, a la vez ¿qué sostiene el fundamento de la comunidad que Menchú invoca una y otra vez en su declaración autobiográfica? ¿Cómo está situado ese fundamento en relación con los dos lados—el “optimista” y el “desfamiliarizante”—del proyecto transculturador?

Estas preguntas servirán para darle un marco al necesario reconocimiento del hibridismo del texto de Menchú—contrario a la ilusión de “pureza” o esencialismo que pudo haber despertado en determinado momento³³⁴—. En este sentido no deja de ser útil la caracterización que ofrece Morales del testimonio de Menchú. Se trataría, según él, de “un dispositivo ideológico para coadyuvar al esfuerzo de la guerra popular, en lo que se llamó el frente internacional. Y, por tanto,... un producto cultural colectivo, política y étnicamente híbrido.” (131). “Es mi argumentación—añade Morales—que este discurso expresa, más que la voz del subalterno o de su intelectual orgánico, las posibilidades revolucionarias de una creación político-ideológica colectiva que evidencia la alianza clasista y étnica que hizo posible el auge de la guerra popular revolucionaria en 1980-81 en Guatemala” (136).

Pero, como se ha sugerido antes, es ilusorio interpretar este hibridismo tomando como modelo único el de las vanguardias históricas. Se ha visto en el capítulo anterior la importancia decisiva que la postvanguardia tuvo en la incubación de una actitud conversacional crítica de los

³³⁴ Cf. al respecto, la crítica de Gugelberger en su introducción al volumen editado por él mismo *The Real Thing*.

intelectuales (en especial Roque Dalton) frente a la historia nacional. En este capítulo se sugerirá que el hibridismo del testimonio de Menchú trasciende (y, a veces, en un sentido negativo) tanto los parámetros de la vanguardia histórica como los de la postvanguardia. En especial es importante notar que, como se ha visto para el caso de *Miguel Mármol*, el testimonio expresa alianzas políticas e ideológicas, pero también colisiones de tales alianzas, cuestionando, en este sentido, la idea de una heterogeneidad identitaria sin conflictos.³³⁵ En otras palabras, la voz del subalterno activa no sólo el deseo de hibridación (por ejemplo, un problema para la interpelación nacional que realiza Menchú es la fragmentación lingüística y cultural) sino el aspecto distópico de la transculturación; de manera que dentro del testimonio esa “voz” es un elemento conflictivo que lucha por su autoridad.³³⁶ Como se ha planteado antes (7.6), lo que está en debate en torno a los usos de los medios transculturales es hasta qué grado permiten una alegoría de la unidad de las clases subalternas, o hasta que punto autorizan, más bien, una intervención de los hegemónicos, como potencial suplantación separadora.

En este sentido *Me llamo Rigoberta Menchú...* puede ser ubicado entre una serie de textos no sólo “transculturados”, sino distópicos con respecto a la realización de la síntesis cultural mestiza. Esto implica advertir una cronología de la modernidad sin populismo o modernidad despótica, para significar el sentido meramente “estético” de la transculturación en Centroamérica. Entre estos textos se colocaría posiblemente, el Asturias de *El señor presidente*, y el texto autobiográfico de Cardoza y Aragón *El río: novelas de caballería* (1986). Pero también la obra de poetas vanguardistas como Joaquín Pasos. El de Pasos resulta un caso

³³⁵ Morales, precisamente, sugiere esta falta de conflictividad en la heterogeneidad producida por una alianza política intercultural que aplanar la voz subalterna. Según su explicación, “[l]a voz del subalterno es... en el testimonio, un elemento más (si bien central) entre varios, en vista de que... se trata... de una creación colectiva que expresa alianzas ideológicas de clase y etnia, y discursos mestizados, transculturados, negociados e hibridizados, cuestión que funda al testimonio como un discurso genuino de la heterogeneidad cultural latinoamericana...” (149)

³³⁶ Al respecto, Franco notó desde los debates iniciales en torno al género la existencia de una “lucha por el poder interpretativo” (“*Si me permiten hablar...*”).

singular porque es generalmente exaltado por su habilidad para penetrar la inconsciencia o subconsciencia indígena, elaborando desde ahí sus poemas.³³⁷ Pasos articula frecuentemente el supuesto hieratismo y silencio indígena como un asunto relacionado con la temporalidad, específicamente la que instaura la muerte. Ese “Cementerio”—como titula uno de sus poemas fundamentales—es una “tierra sin horas”, en donde los indígenas son simbolizados por “los pájaros sordos” en una especie de relación museográfica con los objetos: jícaras, tinajas, carbones, mierda, cáscaras (Arellano *Antología* 330). ¿Cómo se instaurará la modernidad desde esta topografía muerta? Pasos ve su sueño (el sueño de la transculturación, podría sugerirse) devenir en piedra y luego en polvo.

La debacle del fascismo en el orbe global significó para Centroamérica, cierto ablandamiento político de las dictaduras. La coyuntura influye en el desplazamiento de las dictaduras de Hernández en El Salvador, y de Ubico en Guatemala. En Nicaragua, Somoza enfrenta victoriosamente la ola democratizadora.³³⁸ Como se ha visto, en el análisis de *Rápido tránsito* de Coronel, su reacción a la caída del fascismo está enmascarada como excusa de la temporalidad: por el deseo, apuntalado por la poética de Pound, de combatir el tiempo fragmentario de la modernidad. En el caso de Pasos, la respuesta al descalabro del fascismo es mucho más radical y dramática. Tomando en cuenta su indigenismo teórico, podría decirse que la guerra mundial y sus horrores, produce la inesperada diseminación de la temporalidad de la muerte, de naturaleza “indígena”, en el orbe global. Se trata, en su poema canónico “Canto de guerra de las cosas”, de una especie de tropicalización del paisaje de la muerte: “Los frutos no maduran en este aire dormido/ sino lentamente, de tal suerte que parecen marchitos,/ y hasta los insectos se equivocan en esta primavera sonámbula, sin sentido./ La naturaleza tiene ausente a su

³³⁷ Por ejemplo, Pablo Antonio Cuadra *Torres de dios* 29-34.

³³⁸ Cf. *Miguel Mármol* 434.

marido” (Arellano *Antología* 336). Podría sugerirse que desde su deseosa fantasía indigenista, Pasos lamenta el fracaso de la transculturación, o, menos poéticamente, de la conquista española. La colonialidad no se ha realizado plenamente en el sitio “natural” americano, el conquistador es ese “ausente marido” que ha deseado sondear infructuosamente la mentalidad indígena. La cultura centroamericana, segregada del universalismo imperial, camina hacia la muerte.³³⁹

8.2 CARDOZA Y ARAGÓN: EL DESARROLLISMO Y LA ALTA CULTURA

Al contrario de Asturias—en especial en *Hombres de maíz*—en Pasos la relación con la mentalidad “indígena” no simboliza una modernidad productiva. El hecho de que el universalismo esté en cierto sentido hecho trizas en el momento de la guerra mundial, cuando Pasos escribe, no coadyuva a una proclamación del tipo que fundamenta, por oposición, el texto autobiográfico de Cardoza y Aragón, que es cercano por publicación al de Menchú. Al preguntarse, en una sección de su libro, “¿Qué es ser guatemalteco?” Cardoza inicia su respuesta con otra pregunta igual de significativa: “Pienso en el devenir, siquiera medio siglo adelante. ¿Los quichés, cakchiqueles y kekchís se replegarán a un mundo sobrepasado? ¿Por qué no abrirían sus culturas a un mundo nuevo y propio?” (785) ¿Qué se opone a ese perturbador “mundo sobrepasado”, probablemente provinciano o aldeano, en todo caso premoderno, que Cardoza teme, y que por las fechas en que él escribía Menchú estaba representando? La oposición la brinda la consigna de alto modernismo que Cardoza mantiene: “soy compatriota de Virgilio y de Alonso Quijano, y de Stravinsky y de Omar Khayam, y de Cristo y de Lenin, y de Goya y de Goethe y de Quetzalcóatl.” (789). El mundo indígena ha sido evidentemente

³³⁹ Los vanguardistas nicaragüenses se declaraban imperiales e hispánicos, y de hecho fueron profalangistas durante la guerra civil española. Cf. al respecto Blandón, en especial 95-115.

“sobrepasado” por ese panteón curricular de Virgilio et. al. Cardoza quiere mantener un equilibrio, algo forzado, entre el vanguardismo histórico, el humanismo, el nacionalismo y el universalismo. En este sentido, su nacionalismo es, de hecho, como en el modernismo de Darío, una extravagancia: “Desde niño fui extravagante: nací guatemalteco, y, como si no fuese excesivo, nací en Antigua... Tierra sin resurrecciones si no es en la Palabra” (13). En este sugerido panorama de muerte y silencio social (“tierra sin resurrecciones”) es evidente la sobrevaloración (y sobrepeso) de la literatura (“la Palabra”).

El universalismo del estilo de Cardoza y Aragón, modelado en última instancia por el modernismo, es también distópico con respecto al objetivo híbrido de la transculturación.³⁴⁰ Podría decirse que Cardoza, en un modelo cercano en cierto sentido al de la izquierda guerrillera, reconoce el aspecto económico de la transculturación, incluso, consiente su aspecto arqueológico y museográfico (en las artes plásticas), pero lo niega en el ámbito cultural menos institucional, en las interrelaciones de rito y modernidad, palabra y cultura, ladino e indígena; el espacio que, precisamente, resulta tan decisivo para Menchú. Por eso, esta postura de Cardoza es muy sugerente para imaginar una recepción centroamericana letrada de *Me llamo Rigoberta Menchú...* De hecho, esta interpretación queda sugerida por varios factores: (1) Cardoza le da gran énfasis, al igual que Menchú, al rol de la Biblia como lectura de rebelión entre los indígenas contemporáneos; (2) Su texto quiere ofrecer una respuesta política a la posible alianza entre intelectuales e indígenas; (3) Hay sugerencias indirectas de una posible lectura de Menchú que produce cierto grado de ansiedad interpretativa:

Conozco testimonios de sobrevivientes de aldeas que desaparecieron, de mil horrores y crueldades premeditadas...

³⁴⁰ Cf. especialmente el Cáp. XIX de *El río*, “Si tú no crees, dios no resucita” (744-758).

Como las argelinas develaron su rostro, las muchachas guatemaltecas aprenden español a objeto de mejor denunciar y combatir; también han dejado momentáneamente sus atavíos de mariposas o pájaros para ponerse pantalones, las botas de los guerrilleros y empuñar el fusil.

La participación de la mujer no sólo indígena reclamaría estudio riguroso. (747-748)³⁴¹

Para entender por qué la modernización de las mujeres indígenas a través de la lengua dominante y el uniforme guerrillero es importante para Cardoza, hay que entender los presupuestos ideológicos de su análisis. Éste parte de reconocer que los intelectuales franceses del siglo XIX, tuvieron una posición política contraria al proletariado, “cuando el proletariado parecía el indio de Europa” (745). De la misma forma, recuerda Cardoza, Sarmiento estuvo en contra de los gauchos, redondeando así el espacio interpretativo de su análisis, el siglo XIX europeo y americano, como incubación paralela del nacionalismo y del esteticismo (sostenidos en la anulación política del Otro). En la creencia universalista de Cardoza, el XIX francés es un paradigma formal que quiere ser corregido. De hecho, hay algunos grandes poetas marginales (Verlaine, Rimbaud) que no defendieron “el orden burgués amenazado” por la Comuna. Ya que pretende ese legado de los artistas marginales, puede afirmarse por consecuencia que *el indio es el proletario* en el universalismo de Cardoza. Hay que notar que la imagen representativa de Menchú, no coincide plenamente con la que Cardoza desea, puesto que ella hace un uso político tanto de su traje indígena (como metonimia de su identidad) como de su posicionalidad frente al español como lengua del dominador. En otras palabras, el énfasis identitario de Menchú, se opone al énfasis económico de Cardoza.

³⁴¹ En la única referencia directa a Menchú dentro del texto de *El río*, es colocada en una tradición de resistencia femenina guatemalteca: “Hoy contamos con Rigoberta Menchú cuyo testimonio indio recogido por Elisabeth Burgos ha dado la vuelta al mundo en varias lenguas” (740).

¿Por qué es tan difícil para Cardoza reconocer la transculturación como artefacto cultural, valga la paradoja, presentándola, en cambio, como un problema directamente económico? Como expresa él, de manera incuestionable, la literatura indigenista es mayormente paternalista y fraudulenta, sirve para fomentar el folklore y no el agenciamiento propio de los indígenas. En ese sentido la palabra transculturada en que un mestizo o ladino pretende hablar como indígena le parece a Cardoza una cosa falsa. Podría hablarse de una no tan velada crítica de Asturias: “Hubo toda una corriente de concesiones al exotismo que nos pedía París, la especia, los chamanes surrealistas...” (750). Aun así, Cardoza reconoce los logros de *Leyendas de Guatemala* y *Hombres de maíz* (753). Se diría, pues, que lo que le parece fallido a Cardoza en la transculturación es, precisamente, la palabra que pudiera traducir la experiencia indígena (el eje del proyecto de Asturias). Sin embargo, la respuesta la ofrece la modernidad desde la universalidad. Cardoza se encuentra escuchando música de Bach, la que se transforma en el código humanista modélico para la modernización de los indígenas:

No admito que la miseria, el atraso, el total irrespeto que sufre sea la identidad del indígena guatemalteco. La situación, ¿es la identidad? Su combate es su identidad.

Las organizaciones indias necesitarán de intelectuales indios, no de mestizos soñadores, y menos de indigenistas.

Me puse a escribir estas líneas en seguida de escuchar a Yehudi Menuhin en *Apíadate de mí, Dios mío*. Se me saltaron las lágrimas, pensé en la bastardad de los nacionalismos, me di cuenta, nuevamente, que lo mío es lo nuestro, de que lo nuestro no siempre es mío. Con esa música estaba tensa e intensamente en mi

patria, porque también estoy hecho con esa voz luminosa, con esa llama que me hacía más hombre.

(...) Comprendo las leyendas, las palabras legítimas, el ritmo atormentado de voces escondidas de mi Guatemala morena y mágica. Las oigo mejor cuanto más abierto esté mi corazón. No vivo exento, escucho las lamentaciones de mi tierra con toda su pena íntegra porque Bach, al mismo tiempo que me exalta y me engrandece, hace que me sienta orgulloso de la estirpe humana. (751-752)

La interpolación de una meditación sobre los “intelectuales indios” en esta declaración rígidamente europeísta, resulta bastante significativa. Si Bach “exalta y engrandece” a Cardoza (“me exalta”, me hace europeo) es simbólicamente el medio único en que los hipotéticos intelectuales indios alcanzarían trascender lo dialectal. Es, además, una fantasía política de la alta cultura que no admite hibridismos, ya que todos están contenidos en el código europeo: “Bach está tocando su tun que es el [del músico de origen indígena Jorge] Sarmientos y es también el mío, que me fascina como no me fascina el tun de mis antepasados. Se han movido las constelaciones” (752). El rechazo de la transculturación en Cardoza, que invoca una y otra vez la necesidad de que los indígenas hablen por sí mismos y no a través de escritores mestizos, resulta ser mucho más conservadora de lo que parece. La alta cultura defenderá el humanismo de los indígenas mejor que cualquier invocación de lo “propio”:

No hay indios “misteriosos”, “mágicos” y otras pacotillas sucedáneas de la peor literatura reaccionaria y paternalista. Hago lo que puedo para que [los indígenas] vuelen del tun al Stradivarius. Como todos los pueblos, abrigan tradiciones orales, defensas de su imaginario y defensas físicas que les sirven menos que el carapacho al armadillo. (751)

Cardoza, al contrario de Asturias, rehuye el choque dialectal que puede producir la oralidad y la literatura híbrida. Si un modelo paradigmático de lo híbrido lo constituye la literatura del barroco, hay la posibilidad de un devenir espurio, que simboliza el proyecto completo de la transculturación: “El barroco es orgía de teoremas, no un motín, no una desbaratada proliferación formal cancerosa, no una paranoia celular” (753). La tradición oral, que el propio Cardoza evoca de su infancia, en realidad “se disuelve entre los sueños”, con lo que se sugiere su incorporación a la voz y subjetividad propia y de manera mucho más íntima y verdadera (*simbólica* y no alegórica, para ponerlo en términos de Benjamin).³⁴² En cambio, Cardoza lamenta que en ciertas danzas indígenas mexicana se usen, por ejemplo, plumas de nylon. Es el rol de la literatura indigenista moderna. “No hay [en ella] dialéctica real sino populismo pequeñoburgués.” (755)

Cardoza recurre a las artes plásticas como código de esa traslación imposible de las literaturas indigenistas. Las artes plásticas (hay que recordar que Cardoza era un especialista en el arte mexicano de la revolución) representan “[m]ateriales placentarios, eventual memoria colectiva, cuyas lenguas son como inarticulables pero cuya evocación concede una vislumbre de oro.” (755) Su propuesta es también una metodología de campo, y una autorización de la ciencia, en que “el arqueólogo ofrece su hallazgo cargado de silenciosas profecías.” (756) Aún así, la recolección antropológica le parece más dudosa, porque está basada en la lengua, o, más neurálgicamente en la relación intercultural: “En mi opinión es distinto el traslado de una tradición oral si es del mismo sistema de imaginar y sentir o de la misma familia de lenguas. La dificultad se me antoja casi insalvable cuando el despaisamiento es total en cultura, esto es, en sistemas de la memoria y la imaginación.” (756). Según la ilusión de Cardoza, “[l]a distancia desaparece en lo visual.” (756) De esa manera, con respecto a la representación indígena, el

³⁴² Aquí el paralelismo con Brañas es particularmente notable. Cf. arriba 6.2.

silencio (o el arte visual) es preferible: “Nada más los indios sabrían escribir su íntima palabra oscura” (756). A pesar de este esencialismo, que se convierte en una negativa cultural, Cardoza proclama la necesidad de una redención política que rearticularía no la transculturación sino la nación. La opresión no es un asunto de la representación, sino de una resolución política. La palabra proletarización es clave por eso al final de la reflexión de Cardoza, porque al fin es reconocido el indígena en un verdadero ámbito “universal”, no pintoresco. Lo que es asunto de representación, según Cardoza, son los mitos y los sueños. Y esa representación no es traducible por la palabra, porque el indígena no habla, sólo sueña, y el ladino/ mestizo hace mimetismo y folklore cuando quiere encarnar al otro. La operación utópica redentorista de Cardoza, en verdad todo un despliegue fonocentrista, indica simplemente que el intelectual universalista desea apropiarse de la diferencia como asunto meramente económico, negándola en el espacio cultural que queda suspendido hasta que la modernidad no se complete como tal. Esta modernidad, como puede notarse en el diagnóstico final de Cardoza, está basada fundamentalmente en el desarrollismo:

Todas las etnias se comunicarán mejor por alto desarrollo de sus economías, por idioma común además del propio, carreteras, electricidad, elevación masiva de la cultura, de la salud, con historia y destino común y otros nuevos factores: así cabe imaginar que el rostro de Guatemala será el rostro de una nación que dejó de ser feudo y en donde sus mayorías con voz y poder son rectoras. (758)

En el ensueño desarrollista, las diferencias desaparecen cuando se completa la modernidad. Hay que enfatizar que este ensueño es declaradamente izquierdista. “Fundaremos— dice Cardoza—las Repúblicas Socialistas de Centroamérica.” (757). Un paralelo con la política agraria sandinista, o con el prejuicio de lo premoderno que confronta Miguel Mármol y la

insurrección del 32 en El Salvador, resultaría ilustrativo de por qué el testimonio de Rigoberta Menchú ha tenido poca recepción relativa en Centroamérica, especialmente entre los letrados. En general, su hibridismo resulta intolerable y abyecto frente a ciertos presupuestos del universalismo criollo. La condena muy lógica y pertinente del folklore y la literatura indigenista paternalista que realiza Cardoza, oculta el agenciamiento posible (como en Menchú) desde dentro del hibridismo mismo. Sobre todo, Cardoza niega la permanencia secular del signo de la opresión como diferencia que define la identidad, ya que cree que el desarrollo logrará borrarla.³⁴³

Hay que decir, viendo las posiciones desarrollistas y su entrecruce con el ensueño universal de la alta cultura, que la comparación que Morales realiza entre Asturias y Menchú es productiva porque ayuda definir el terreno conflictivo en que se desenvuelven las propuestas de hibridez. Fundamentalmente, estos proyectos se ubican en el campo de la lucha por la hegemonía, en donde el peso de la tradición liberal y el universalismo letrados sigue teniendo una gran importancia. En ese sentido al colocar a Menchú en la tradición de Asturias, es pertinente observar que si por un lado el proyecto transculturador no ha tenido una realización política efectiva, por otro lado la versión optimista, populista o socialista de ese hibridismo (que se puede advertir, al menos parcialmente, en Asturias) estuvo lejos de ser la única presente en los debates culturales y las expresiones políticas centroamericanas. Por ejemplo, en un poeta vanguardista como Joaquín Pasos, el derrumbe del autoritarismo fascista implica el retorno de la

³⁴³ Como propone Fanon el tratar de ajustarse del oprimido al modelo “humano” establecido (europeo, blanco, masculino) produce una articulación pasional y neurótica. Cf. en especial el capítulo 5 de *Black Skins, White Masks* (109 y ss.). Según Bhabha: “Fanon realiza el deseo del colonizado de identificarse con el ideal humanista, iluminista del Hombre... Después, en una reversión de catachresis, muestra cómo, a pesar de las pedagogías de la historia humana, el discurso operativo del occidente liberal, la conversación y el comentario cotidianos, revelan la supremacía cultural y la tipología racial sobre la que el universalismo del Hombre está fundada... (*The Location of Culture* 237). (“Fanon performs the desire of the colonized to identify with the humanistic, enlightenment ideal of Man... Then, in a catachresis reversal he shows how, despite the pedagogies of human history, the performative discourse of the liberal West, its quotidian conversation and comments, reveal the cultural supremacy and racial typology upon which the universalism of Man is founded...”).

transculturación a un estadio natural, precivilizado y de muerte. En cambio, para Cardoza y Aragón la transculturación parece una expresión propia de la opresión, una especie de fantasmagoría cultural, que sólo podrá ser derrotada con la instalación desarrollista y la infraestructura moderna de la alta cultura y el universalismo. Lo que Cardoza no advierte, y sí lo perciben, aunque en forma disímil, tanto Asturias como Pasos (y, por supuesto, Menchú), es que la diferencia indígena es un asunto que tiene un largo alcance cultural, y que incrustada en el relato de la nación produce más diferencia (un horizonte utópico o distópico). Paradójicamente, Cardoza aparece colocado políticamente más cerca de la izquierda, y condena, por ejemplo, las posiciones políticas de Asturias,³⁴⁴ lo cual indica que no se puede identificar directamente la posición política personal con la articulación ideológica de los proyectos culturales. En Cardoza es visible también una incorporación del horizonte desarrollista de los proyectos guerrilleros de los años 1970s y 1980s, sobre todo en su ansiedad de identificar al indígena como el proletario del proyecto moderno global. En resumen, la transculturación y los proyectos y concepciones de hibridez forman parte esencial de los proyectos vanguardistas, pero no como tradición unitaria, sino como archivos disímiles, entre los cuales se ha estudiado en esta tesis los modelos del conversacionalismo (5.6, 5.7), el de la incorporación contracentífica (sobre todo Brañas, 6.1-6.5) y el de la permanencia universalista (Cardoza y Aragón). Como ha demostrado Saldaña, el testimonio de Menchú confronta la episteme de los relatos guerrilleros desarrollistas³⁴⁵, y, debe añadirse, que, aunque siguiendo estas tradiciones, articula una postura híbrida no reducible a las producidas en el archivo de las vanguardias.

³⁴⁴ “[Asturias] volvió [a Guatemala] en 1933 y de inmediato se comprometió mal, tristemente, es lo menos que se puede decir. Y casi diría que hasta su muerte. Imaginarlo demócrata no es nada fácil; revolucionario es demencia” (364).

³⁴⁵ Según Saldaña hay una crítica implícita en Menchú de las creencias guerrilleras con respecto a la agencia indígena, sobre todo, “Menchú re teoriza la subjetividad del agente revolucionario desde una posición indígena y de género” (154). (“Menchú retheorizes the subjectivity of the revolutionary agent from an indigenous and gendered position”).

8.3 RIGOBERTA MENCHÚ: FRAGMENTACIÓN Y TRADICIÓN

Es pertinente retomar aquí el esquema esbozado en el capítulo anterior (7.4-7.6) sobre la relación entre transculturación e historia de las clases subalternas. En efecto, esta interrelación resulta fundamental para analizar la vigorosa manifestación del yo autobiográfico en el testimonio de Menchú. Según Gramsci (493), la disgregación y fragmentación caracteriza la historia subalterna, y “la iniciativa de los grupos dominantes” parece ser una fuente primordial de este disgregamiento. Se puede sugerir a partir de esta idea que la transculturación, desde el punto de vista subalterno, está atravesada por este movimiento no dialéctico, en el sentido que la síntesis siempre parece realizarse en relación con la hegemonía. En el caso de Menchú, se presenta una autobiografía vertida en un testimonio oral que realiza tendencialmente una síntesis alternativa. Sin embargo, al realizarse como tal—en esencia, una historia personal opuesta a la simbolización de lo liberal-nacional—el mismo testimonio de Menchú establece un conflicto de apropiación y negación. Como en las narrativas subalternas que alegorizaba Brañas, han sido constantes, en efecto, las dudas sobre la autobiografía de Menchú y si sujetos como ella, tienen autoridad para narrar sus vidas y si, al hacerlo, se enmascaran, guardan silencio o mienten deliberadamente. Esta labor la ha cumplido de forma más visible en la última década, David Stoll con su texto *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. En un sentido paralelo, en gestos como el asumido por Elizabeth Burgos en su texto “The Story of Testimonio”, se advierte la necesidad de rescatar la autoridad científica (e, incluso la que da el estrellato intelectual) para reubicar la declaración original de Menchú y autorizar su propia intervención antropológica. Esto implica elaborar una separación entre la articulación política inicial—representada, sobre todo, por el “Prologo” de Burgos (*Me llamo Rigoberta Menchú...* 9-19)—y el énfasis más científico actual:

Aunque comencé el proyecto que se convirtió en libro como una acción política y no como investigación antropológica, mi educación con el antropólogo y psicoanalista húngaro Georges Devereux me llevó a aplicar sus enseñanzas. Para Devereux, la práctica de la entrevista era esencial para la investigación; sus enseñanzas estaban basadas en la antropología y el psicoanálisis, y su acercamiento difería del periodístico y el sociológico. Él creía que el entrevistador debía intervenir lo menos posible; las preguntas debían servir para inducir la generación de palabras del entrevistado, dando libre predominio al inconsciente—es decir, a la libre asociación, respetando los silencios hasta que el entrevistado los interrumpiera (“The Story of a Testimonio” 55).³⁴⁶

Esta revelación del método y del sondeo del inconsciente es muy importante, y habrá que volver a ella después. Por el momento cabe enfatizar la autoridad que se le atribuye aquí al método. Sobre la edición de las grabaciones, Burgos sugiere una influencia más cinematográfica que literaria, aprendida en las salas de edición junto a cineastas como Chris Marker y Costa Gavras. El sentido del tejido, y la búsqueda de una memoria de la literatura, la habría aprendido Burgos de Hélène Cixous. Y, la producción editorial misma resultó también un asunto relacionado con la familiaridad y la fama:

Si no hubiera contado con la ayuda de amigos que hice durante mi vida como “revolucionaria profesional”, nunca habría sido capaz de publicar un libro sobre una mujer indígena desconocida con la más prestigiosa editorial de Francia,

³⁴⁶ En la traducción al inglés, que se ha retraducido: “Although I had begun the project that became the book as a political action and not as anthropological research, my education with the Hungarian anthropologist and psychoanalyst Georges Devereux led me to apply his teachings. For Devereux, the practice of interviewing was essential to research; his teachings were based on anthropology and psychoanalysis, and his approach differed from the journalistic and sociological. He believed that the interviewer should intervene as little as possible; questions should serve to induce the generation of words by the interviewee, giving free rein to the unconscious—that is, to free association, respecting silences until the interviewee interrupted them.”.

presentar una entrevista en el semanario francés más prestigioso, producir un programa de televisión, el primer filme sobre Rigoberta Menchú. Llegué a publicar con Gallimard gracias a mi amistad con Ugné Karvelis, la segunda esposa de Julio Cortázar, quien dirigía la sección de literatura extranjera. De igual manera, en España, la publicación fue posible gracias a mi querido amigo Manuel Scorza, quien envió el manuscrito a su agente literario en Barcelona, Ramón Serrano, quien a su vez consiguió la ayuda de Carlos Barral. Y en Londres fue publicado por Robin Blackburn, a quien también había conocido en Cuba durante la Tricontinental. (56)³⁴⁷

Es importante decir que recuentos como este, son en cierto sentido ficcionales. El uso de la prosopopeya (convocación de los ausentes)³⁴⁸ indica, en realidad, la convocatoria de la autoridad intelectual sobre el texto. También hay jerarquías y silencios en estas prosopopeyas. Podría notarse, por ejemplo, que Roque Dalton no aparece entre los convocados como estrategias intelectuales de la forma del testimonio. Sin embargo, Dalton ofrece un modelo de testimonio paradigmático, cercano en cierto sentido al de Menchú (*Miguel Mármol*). Además, Dalton menciona a Burgos entre quienes “vieron crecer y desarrollarse” su poema “Taberna” (*Taberna* 146), cuya metodología conversacional de escucha del otro, de montaje cinematográfico y, sobre todo, de inclusión textual de una crítica de ciertos presupuestos de la izquierda, está entrelazada profundamente con el modelo testimonial. En cierto sentido, pues, la prosopopeya del texto de

³⁴⁷ En la versión en inglés: “Had I not been able to count on the help of friends I had made during my life as a “professional revolutionary,” I would never have been able to bring out a book on an unknown indigenous woman with the most prestigious publisher in France, present an interview in the most influential French weekly, or produce a television program, the first film on Rigoberta Menchú. I came to publish with Gallimard thanks to my friendship with Ugné Karvelis, the second wife of Julio Cortázar, who was responsible for the section on foreign literature. Similarly, in Spain, publication was thanks to my dear friend Manuel Scorza, who sent the manuscript to his literary agent in Barcelona, Ramón Serrano, who in turn enlisted the help of Carlos Barral. And in London it was published by Robin Blackburn, whom I had also met in Cuba during the Tricontinental.” (56)

³⁴⁸ Véase con respecto a la prosopopeya, el artículo de De Man “De-facement”.

Menchú (convocatoria de “fuentes”) excederá siempre el marco con que Burgos trata de autorizarse. Hay que notar, a propósito, que, si hay un inconsciente revelado por la entrevistada o testimonialista, hay también una especie de transferencia deseosa en la antropóloga. En el momento inicial Burgos lo propone así: “Sólo me resta agradecer a Rigoberta el haberme concedido el privilegio de este encuentro y haberme confiado su vida. Ella me ha permitido descubrir ese otro yo-misma. Gracias a ella mi yo americano ha dejado de ser una “extrañeza inquietante”” (*Me llamo Rigoberta Menchú...* 18). En el momento posterior, representado por “The Story of a Testimonio”, la interpelación a la autoridad intelectual coloca la transferencia en el ámbito más abstracto de la notabilidad jerarquizada, y la reapropiación autorizada. En todo caso la apelación natural inicial (el descubrimiento de sí en el otro) ha dado paso al énfasis de la sofisticación intelectual (la apropiación del otro por razones de autoridad intelectual). Estos cambios dentro de la hibridez misma (ya que indudablemente Burgos es co-autora de *Me llamo Rigoberta Menchú...*), gravitan sobre el texto; y no se refieren de manera exclusiva a Burgos. Como ya se dijo, el deseo metropolitano sobre (textos como el de) Menchú pudo a veces articular una especie de descubrimiento de sí, y luego, en casos notorios como el de Stoll, implicó la puesta en cuestión de la propia autoridad del texto. Stoll mismo contribuye, sin embargo, a advertir que en la prosopopeya de las fuentes (¿quiénes estuvieron involucrados en la creación de este testimonio y fueron investidos así de autoridad como fuentes del testimonio?) la voz e intervención performativa de la propia Menchú es el elemento decisivo. Stoll tuvo la oportunidad de escuchar la grabación del testimonio, archivada por Burgos, y explica: “Desde sus primeras palabras, Rigoberta suena en control. Habla detenida, cuidadosa y claramente con un característico deje maya, deteniéndose mientras busca las palabras y nunca puntuando su elocución con ehs o ers.” (188).³⁴⁹ Stoll concede autoridad a Menchú porque le interesa

³⁴⁹ En el original: “From her first words, Rigoberta [Menchú] sounds in control. She speaks slowly, carefully, and

evidenciar su habilidad para dominar su discurso y, según él, mentir. Su descripción interesa aquí porque sirve para evidenciar que la estratégica afirmación del *yo* le pertenece en gran parte a la testimoniante. Continúa Stoll, diciendo:

En las primeras dos horas de grabación, escuché pocas instigaciones de Elisabeth [Burgos]. Su pregunta de apertura es simplemente: “Tu vida, cómo es la vida de los indígenas?” Sus únicas preguntas son para clarificar detalles. Burgos nunca propone nuevas temáticas, cambia la dirección de la entrevista, o aguijonea a una entrevistada reacia a continuar. Rigoberta, por su parte, comienza con las famosas líneas de apertura del texto publicado: que ésta no es solamente su vida sino la vida de todos los guatemaltecos pobres, qué fue criada sin escuela, en las fincas de la costa, donde trabajaba hasta ocho meses al año. Desde el comienzo de la sesión, [Menchú] está creando el personaje de mujer guatemalteca común para sí, con poca instigación de la entrevistadora (188).³⁵⁰

Queda aquí evidenciada una tirantez, un debate sobre la verdad, que caracteriza el hibridismo del texto.³⁵¹ Según Stoll, Menchú miente de manera convincente, lo que la convierte en dueña de su propio relato en donde se acumula una falseada representación. Según Burgos, Menchú habla enmarcada por las técnicas (y las prosopopeyas) de la antropología, el psicoanálisis, el cine, la televisión y la industria editorial, que sólo pudo ser agenciada por su

clearly with a characteristic Mayan lilt, pausing while searching for words and never punctuating her elocution with “uh’s” and “er’s”.

³⁵⁰ En el original: “In the first two hours of tape, I heard little prompting from Elisabeth [Burgos]. Her opening question is simply: “Your life, how is the life of the indígenas?” Her only questions are to clarify details. Never does [Burgos] raise new subjects, change the direction of the interview, or prod a reluctant subject into continuing. As for Rigoberta [Menchú], she begins with the famous opening lines of the published text: how this is not just her life but the life of all poor Guatemalans; how she grew up without school, on the fincas of the coast, where she worked up to eight months a year. From the start of the session, [Menchú] is creating a persona for herself as a Guatemalan every woman, with little prompting from her interviewer.”

³⁵¹ En otro tipo de textos transculturados, por decir algo los de Asturias, el debate sobre la verdad epistémica está menos en la superficie de lo que está en el testimonio.

propia intervención como intelectual y revolucionaria profesional—lo que desde cierto punto de vista resulta indudable—. En ambos casos hay indicios de negación del saber producido por la propia testimoniante y por su testimonio. Hay que recordar, a propósito, la discusión de Foucault sobre la falta de científicidad de las ciencias humanas (*Las palabras y la cosas* 354-356). Hay, según Foucault, “figuras epistemológicas cuyo dibujo, posición y funcionamiento pueden ser restituidos en su positividad por un análisis de tipo arqueológico” (354). En cambio, hay:

otras [figuras epistemológicas (que)] no responden a [los criterios de objetividad y sistematización], es decir, su forma de coherencia y su relación con su objeto están determinadas por su positividad sola. Éstas bien pueden no poseer los criterios formales de un conocimiento científico: pertenecen, sin embargo, al dominio positivo del saber. Sería, pues, igualmente vano e injusto el analizarlas como fenómenos de opinión o el confrontarlas por medio de la historia o de la crítica con las formaciones propiamente científicas; sería aún más absurdo el tratarlas como una combinación que mezclaría de acuerdo con proporciones variables “elementos racionales” y otros que no lo serían. Es necesario remplazarlas al nivel de la positividad que las hace posibles y determinar necesariamente su forma. Así, pues, la arqueología tiene dos tareas con respecto a ellas: determinar la manera en que se disponen en la *episteme* en la que están enraizadas; mostrar también en qué se diferencia radicalmente su configuración de la de las ciencias en sentido estricto. Esta configuración que les es particular no debe ser tratada como un fenómeno negativo: no es la presencia de un obstáculo, no es una deficiencia interna lo que las hace fracasar en el umbral de las formas científicas. Constituyen en su figura propia, al lado de las ciencias y sobre el

mismo suelo arqueológico, *otras* configuraciones del saber (énfasis en el original 355).

Tanto la autobiografía en general, como el testimonio en particular pueden ser colocados entre estas “*otras* configuraciones del saber”, sobre todo por la relación, (evidenciada por Burgos, pero también por Dalton) entre testimonio, etnología, psicoanálisis y arte vanguardista. Stoll trata de determinar la verdad de Menchú presentando su testimonio como “fenómeno de opinión”, no necesariamente confrontando el inconsciente del testimonio (lo que dice y oculta) en su relación con la *episteme* (occidental). ¿En qué sentido es “científico” el psicoanálisis, por ejemplo, si no es como modelo de “habla” vinculado con la representación y la ideología? En efecto, dice Foucault, los sujetos y los discursos “muestran y ocultan en ellos lo que piensan, dicen, quizá sin saberlo, más o menos lo que no quieren, y en todo caso dejan una gran cantidad de huellas verbales de estos pensamientos, huellas que hay que descifrar y restituir en la medida de lo posible a su vivacidad representativa” (342-343). Aquí hay que enfatizar el componente “inconsciente” del testimonio, ya antes aludido en la descripción metodológica de Burgos. En este sentido, carecería de sentido proclamar que Menchú (o Darío, Turcios, Odio) *mintieron* (negaron o informaron a la “opinión pública”, o la tergiversaron) en sus recuentos autobiográficos. El problema es cómo llegar o acercarse a la “vivacidad representativa” de esos textos, lo que sólo puede hacerse reconociendo su doble articulación como signos y alegorías.

En esta doble articulación, la transculturación es un elemento esencial, sobre todo por su decisivo componente interpretativo. En efecto, la proclama híbrida del texto de Menchú puede servir bien sea para autorizarlo como intervención subalterna, o para proclamar una mera maniobra intelectual dentro del horizonte liberal. Pero incluso el argumento de agencia subalterna presenta algunas aporías. Por ejemplo, en el diseño del testimonio como relato de

saber alternativo, o en su ubicación como “inconsciente”, no deja de estar presente la tensión frente a, y *dentro* de, una corporalidad integral central (epistemología y subjetividad según el canon occidental, alegorizadas frecuentemente en el relato nacional). Esta centralidad implica de hecho, un conflicto de poder en donde queda implicada la hegemonía. En el caso del relato autobiográfico la proclamación unitaria del yo implica, de hecho, una estructuración (micro)política. Según la frase de Nietzsche, “nuestro cuerpo... no es más que una estructura social de muchas almas-. *L'effect c'est moi* [el efecto soy yo]: ocurre aquí lo que ocurre en toda colectividad bien estructurada y feliz, a saber: que la clase gobernante se identifica con los éxitos de la colectividad.” (*Más allá* 43). El problema de la transculturación según se ve reinscrita en el relato testimonial es, precisamente, su relación frente al efecto retórico y político del yo. O, abordado desde la doble articulación antes aludida, la forma de inscripción de una discordia con la clase gobernante, en sentido estricto (ya que se impugna la dictadura racista guatemalteca) y alegórico (ya que la subjetividad constituida como efecto retórico, pretende un devenir alternativo a la constitución centralizada dominante). Al leer a Menchú, hay que considerar, pues, estos conflictos que arrancan de una fragmentación producida por la maquinaria hegemónica, la recurrencia a un modo alegórico predominante dentro de la estructuración de la hegemonía cultural (la transculturación) y las posibilidades de descentramiento provocado por la creación retórica de un “efecto del yo”. Estos elementos se presentan textualmente en un solo sistema conflictivo, y no en una estructuración cronológica o sintética. En otras palabras, la expresión unitaria del yo y la comunidad indígena está atravesada por la marcas de la fragmentación.

Es muy sugerente, por ejemplo, seguir los momentos en que Menchú entra en crisis con la idea de comunidad que forma parte de su fundamento narrativo. “Una mujer de veintitrés

años, como yo, es una mujer muy sospechada por la comunidad, porque no sabe dónde ha estado, dónde ha vivido”, dice Menchú en cierto momento (86). Aunque esta reflexión se refiere, fundamentalmente, a la virginidad y la observancia comunal que la comunidad entera ejerce sobre las muchachas en el aspecto sexual, se vuelve una divisa significativa de la ubicación liminal de Menchú. La declaración autobiográfica, como artificio que recrea la verdad del sujeto, lleva el peligro de que puede ser leída como una oposición a la costumbre y la comunidad, una especie de “ladinización” de la representación. Este entendimiento o hibridación politizada, que convierte a Menchú en “una mujer muy sospechada”, es clave para la narración de sí: hasta dónde modernizarse sin dejar la identidad. Como ha sido sugerido desde el punto de vista científico, con buena o mala intención, el relato autobiográfico de Menchú está marcado por algunas inexactitudes antropológicas, la principal de las cuales quizá sea la difusión de una idea comunal de la identidad indígena, la que, al contrario, sometida a una secular lógica cultural colonial, pervive en la fragmentación.³⁵² El muchas veces citado comienzo del testimonio, y que Stoll pudo escuchar en la grabación, dice así:

Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo... Me cuesta mucho recordarme toda una vida que he vivido, pues muchas veces hay tiempos muy negros y hay tiempos que, sí, se goza también pero lo importante es, yo creo, que quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. La vida de todos los guatemaltecos pobres y trataré de dar un poco mi historia. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo. (21)

³⁵² Véase, en especial, el artículo de Earle. Esto que es una inexactitud antropológica, encarna, sin embargo, en Menchú, una proyección comunal y nacional utópica.

Aunque este es el inicio del testimonio como tal, no es necesariamente el inicio de la “preocupación de sí” o “cuidado de sí”³⁵³ en Menchú, como archivo de la memoria o como autobiografía; es decir, el signo (singularización autobiográfica, marcada por la seguridad de Menchú de quién es ella) tiene una complicación en el significado (“autobiografía comunal”). En otras palabras, Menchú (como Mármol) es “autobiógrafa” desde mucho antes del inicio del libro. Ha tenido que dar testimonio varias veces de su identidad, y esta vez (la del encuentro con Burgos que va a producir el testimonio como libro) marca, sin duda, un momento culminante y políticamente decisivo, que no anula un devenir (fragmentación subalterna, representación comunal) al asentarse en un signo (la autobiografía). El signo aquí, como en la alegoría de Benjamin, presenta una potencialidad material e histórica que necesariamente debe ser revelada por la exégesis. En este sentido la elaboración de esta afirmación del *yo* y la decisión estratégica de proyectarla en la comunidad (“los guatemaltecos pobres”) es más un resultado político, luego que Menchú ha sorteado varias instancias traumáticas que son rechazadas y empujan a la fundamentación de la personalidad. De manera que la afirmación del *yo* sólo puede provenir de una articulación muchas veces precaria y vacilante, y siempre conflictiva. Entre las instancias de este conflicto puede subrayarse: (1) la “proletarización” como maquinaria que pretende borrar la identidad comunal y como sitio de abyección, representada en la descripción del viaje en camión desde la comunidad a las fincas de la costa (donde Menchú y su familia van a trabajar en cortes agrícolas), y en que los indígenas se aglomeran junto con vómitos y deyecciones (*Me llamo Rigoberta Menchú...* 42-43); (2) la pronta identificación por parte de Menchú que su destino genérico (ser madre) implica quedarse cuidando a los hijos agonizantes hasta su muerte (un acontecimiento “normal” entre las familias pobres); (3) la destrucción de la comunidad y el asesinato de la familia de la propia Menchú durante su lucha de reivindicación agraria. Estos tres

³⁵³ Sobre este concepto, Cf. Foucault. *Tecnologías del yo*.

puntos se cruzan de manera política con la mítica fundacional de la frontera agrícola, el *topos* necesario para la comunidad indígena imaginada, de manera que la “preocupación de sí” se constituye como vínculo subjetivo/ ideológico con la tierra. Desde ahí Menchú puede: (1) rechazar el orden abyecto de la “proletarización”o modernización,³⁵⁴ (2) cambiar la identificación temible con la madre por otra con el padre, representado como un activista agrario,³⁵⁵ (3) encontrar una continuidad cultural a pesar de la destrucción de la comunidad y su dispersión.

Por supuesto, el vínculo subjetivo con la tierra constituye también una interpelación al concepto agrario estatal. En cada uno de los gestos de Menchú reseñados hay un deseo de intervención pública posible: apropiarse de la política agraria y definirla como comunitaria, convirtiendo en pública la identidad indígena como estrategia de sobrevivencia. De manera que antes de la poderosa afirmación del *yo* en el primer párrafo del testimonio de Menchú, hay que considerar la fragmentación de la personalidad frente a la versión de modernidad representada por la “proletarización”, el modelo de tradición encarnado por la madre y la política económica (antes que cultural) implicada tanto por el discurso estatal como por el de la izquierda. En ese momento crítico la adquisición de la lengua oficial, el español (la lengua del padre, en cierto sentido) implica la articulación política del deseo de la tierra / comunidad. La alegación de Stoll de que Menchú hablaba desde niña el español es inadecuada aquí ya que el “saber hablar español” que la testimoniante invoca una y otra vez no es solamente un asunto de verdad informativa o científica (en el ámbito del habla y la lengua), sino de capacidad cultural para interpelar al Estado, la nación y la izquierda, un asunto estratégico para la reivindicación

³⁵⁴ La izquierda intelectual centroamericana consideró la “proletarización” un objetivo para sacar a los campesinos del atraso. Cf. la discusión sobre Cardoza y Aragón, arriba en este capítulo. Para el caso nicaragüense, Cf. Saldaña.

³⁵⁵ Cf. la interpretación de la narración de Menchú como un “Oedipal bildungsroman” (Beverly “The Real Thing” 268).

comunal. La lengua española, en el sistema representativo del testimonio de Menchú, pertenece a lo que Rowe probablemente llamaría “el ocultismo de los aparatos del poder” (“La regionalidad de los conceptos”), es la lengua del derecho, del Estado, de la nación, de los ladinos, incluso, el lenguaje con el que la izquierda interpela al poder que quiere desplazar. No basta con tener una abstracta y mitificada adquisición del idioma por medio de los aparatos del Estado (la escuela a la que se supone asistió Menchú), sino una *competencia discursiva*³⁵⁶ para interferir el lenguaje del poder. La creación de tal competencia es un acto político, del que la elaboración autobiográfica y testimonial forman parte.

Podría decirse que en Menchú los medios de la transculturación aparecen unidos a la elaboración representativa de una comunidad utópica y de un hibridismo con la modernidad que potencia la identidad propia. Sin embargo, hay de por medio una interpelación política en que va implicada la subjetividad, constituida en relación estrecha con la tierra. Por supuesto, hay un grado de abstracción en este concepto de la tierra, como contrapropuesta frente al capitalismo/colonialismo agrario, y una discontinuidad y fragmentación que obliga a imaginarla y recrearla continuamente. No puede sugerirse, pues, que en el testimonio de Menchú se encuentra una “otredad” supersticiosa en vínculo estrecho con unidades elementales de la cultura (el nativo superproductivo en su hábitat). Hay que observar, por ejemplo, que la conceptualización de la tierra en Menchú (un elemento vinculante con el capitalismo) opera no solamente como ensueño utópico comunal sino también con un sentido negativo. El despojo, la fragmentación, el abandono, la dureza de la vida en la frontera agrícola, el designio del capital y la rotura de la continuidad de los ciclos agrícolas por la “proletarización” y la guerra, así como los designios culturales que Menchú no acepta (ser mujer, ser madre) articulan el trasfondo “concreto” en que

³⁵⁶ En este caso el español como lengua oficial implica una ideologización y un ordenamiento del mundo que implica la subordinación indígena. El problema es, por tanto, de interpelación, no simplemente del dominio abstracto de la lengua. Sobre competencia discursiva Cf. Eco 136-137.

se unen y colisionan tierra y autobiografía. El aporte de Menchú al hibridismo es la utilización política de estos dos elementos. El signo autobiografía precisa en Menchú de un movimiento alegórico que intercepta una temporalidad histórica alternativa (la de las clases subalternas). Al contrario, en una autobiografía más convencional se disimula la inscripción histórica bien sea porque el “efecto de sí” está por sobre cualquier historia, o por buscar una igualdad con la historia nacional. En Menchú, la interrelación entre autobiografía y tierra implica un uso estratégico del espacio y el tiempo, como rearticulaciones posibles de la modernidad,³⁵⁷ ya que es precisamente la ubicación liminal de Menchú (mujer que niega el designio de su género, campesina en vías de “proletarización”, indígena politizada por la teología de la liberación, mujer comunitaria que confía su declaración a una intelectual del primer mundo, etc.) la que potencia una articulación utópica de la comunidad agraria como medio de interpelación del nacionalismo.

8.4 HISTORIAS ORALES Y APROPIACIÓN DE SÍ

Curiosamente, tanto Cardoza y Aragón como Menchú invocan, en el comienzo de sus respectivas autobiografías, la vida prenatal:

Mi vida intrauterina—dice Cardoza—la recuerdo como la de un pez abisal en aurora inadvertible. Como júbilo o silencio o saeta perforadora de la tiniebla que me arrullaba. En el vientre más veloz corre el tiempo. Los nueve meses fueron más de nueve mil años de ventura (*El río* 13).

³⁵⁷ Sobre las temporalidades en Menchú, en vínculo con el tiempo local, utópico y nacional alternativo, Cf. el artículo de Tischler “Rigoberta Menchú”.

Quisiera narrar—explica Menchú—desde cuando yo era niña o incluso desde cuando estaba en el seno de mi madre, pues, mi madre me contaba [cómo] nació porque nuestras costumbres nos dicen que el niño, desde el primer día del embarazo de la mamá ya es un niño (*Me llamo Rigoberta Menchú...* 21).

En Cardoza este “recuerdo” de la vida prenatal sirve para desplegar un expediente existencialista. El nacimiento articula la temática de los grandes conceptos universales: la vida, la muerte, el sufrimiento. “Gritamos al nacer porque hemos visto la muerte.” (13). El sondeo de “la vida intrauterina” sirve para evidenciar la atadura universal de quien va a nacer; y el nacimiento es presentado como versión alegórica de la muerte. Muy diferente es la incursión de Menchú. Desde el seno de la madre, Menchú pertenece a la comunidad, porque las ceremonias del nacimiento así lo determinan. Menchú “nace” estratégicamente en la costumbre y la particularidad (mejor dicho, en la narración y la repetición de la costumbre), antes que en la universalidad. En ambos casos, la invocación de la vida intrauterina es ficcional, desde luego, pero su disparidad indica que universalidad y particularidad se exceden mutuamente. El sistema existencialista universal no abarca el nacimiento de Menchú, y la costumbre es indiferente ante el proyecto de Cardoza. Además, en Menchú hay otra tensión decisiva porque el rito de embarazo y nacimiento que narra en el capítulo II del testimonio (27 y ss.), tiene como centro significativo al *niño* y no a la *niña*. En la cita de Menchú se advierte esa tensión genérica (“nuestras costumbres nos dicen que el niño, desde el primer día del embarazo de la mamá ya es un niño”), que sugiere una especie de desafío a la costumbre. Si Menchú puede “recordar” su vida anterior al nacimiento, desplegada en la costumbre indígena, esta recordación implica una mirada crítica tanto de la vida propia, como de la costumbre misma y de los roles genéricos implicados en ella. La construcción prenatal de Menchú tiene, pues, en comparación con

Cardoza un excedente de desmitificación. Si éste interpela al ser universal y patético de la construcción existencialista, Menchú interpela a la vez a la construcción cultural de su propia identidad y el rol asignado a su género tanto como al *yo* autobiográfico occidental, produciendo otro de sus constantes escenarios liminales. En Menchú, el hecho de “recordar” la vida intrauterina no exalta el vínculo universal, sino la atadura comunal. Pero esta atadura es vista con un sentido crítico distante de una visión costumbrista.

Ya se ha visto que la tierra figura como uno de los elementos y conceptos eje de la narrativa de Menchú. En las ceremonias del nacimiento la tierra es atribuida a las niñas casi como un designio genérico, ya que “la niña tiene valor como algo de la tierra... La tierra es como una madre que multiplica la vida del hombre. También la niña tiene que multiplicar la vida de los demás hombres de nuestra generación y precisamente de nuestros antepasados que los tenemos que respetar” (35). De manera que el término *tierra* posee dos instancias discursivas ante las que la subjetividad de Menchú aparece vinculada de forma contradictoria. Por un lado, el aspecto político moderno, alegórico o metonímico, de la reivindicación agraria que en el texto tiene a Vicente Menchú, padre de Rigoberta, como protagonista. Por otro lado, el aspecto metafórico (la mujer es como la tierra) en que la costumbre adquiere un aspecto siniestro, el que puede advertirse en los juramentos de la novia durante las ceremonias de las bodas:

Entonces la muchacha dice, seré una madre, sufriré mucho, mis hijos también sufrirán mucho, muchos de mis hijos se irán a morir antes de ser mayores ya que así es nuestra situación, ya que los blancos nos han hecho esto. Me costará aceptar ver mis hijos muertos, pero tendré que seguir así, ya que nuestros antepasados tuvieron que soportar todo esto y no se rindieron de ver eso, y nosotros tampoco. Y así hace el compromiso la muchacha. (96)

Conocer el grado de exactitud antropológica de este tipo de declaración, no sería tan decisivo como lo es advertir su interiorización como preocupación fundamental de Menchú cuando confronta la aceptación de su género, dentro del canon de la costumbre, convirtiéndolo en uno de los ejes de su declaración autobiográfica. Pero el aspecto siniestro de la metáfora mujer/ tierra está también mediado decisivamente por el capitalismo agrario representado por las fincas.³⁵⁸ La “proletarización” de las comunidades indígenas, una práctica discursiva de lo que Tischler llama “ethos señorial” (“Rigoberta Menchú: memoria y sujeto” 67), no sólo rompe los vínculos políticos y metafóricos con la tierra (base de la comunidad y de la reproducción), sino que amenaza con fragmentarlos y dispersarlos. En ese espacio el designio genérico deviene espantoso:

Ahí precisamente se marca la situación de la mujer en Guatemala, porque la mayor parte de las señoras que trabajan cortando café y algodón, a veces caña, están con sus nueve o diez hijos. Entonces, entre esos nueve, diez hijos o más, hay unos tres o cuatro que más o menos están bien, que resisten un poco. Pero la mayoría están hinchaditos de desnutrición. Ante esa situación, la madre piensa que pueden morir cinco o cuatro de sus hijos, es difícil y el hombre se rebela ante esa situación. Trata de olvidarse de eso porque no hay otra salida. Entonces, es la madre la que tiene que despedir a sus hijos en la última agonía (57-58).

A lo largo del texto, Menchú expresa su temor de este destino, hasta terminar declarando su renuncia a la maternidad y el matrimonio (248-251). Como es de notarse, una metáfora asociada con la tierra es básica en esta renuncia: “Saber que uno tiene que multiplicar la semilla de nuestros antepasados, y al mismo tiempo yo, rechazaba el matrimonio, ésa era mi

³⁵⁸ Sobre las fincas como “espacio fundamental del capitalismo agrario guatemalteco” (64) y el “ethos señorial”, Cf. Tischler, “Rigoberta Menchú: memoria y sujeto”, en especial 64-67.

locura.” (248). De manera que Menchú integra a la “preocupación de sí”, un sentido de carencia y privación, todo vinculado con la articulación subjetiva de la tierra. La llamada ceremonia de los diez años, es fundamental en este sentido como reescritura de la ceremonia del nacimiento, reafirmación de la carencia y de la pertenencia comunal. En esa ceremonia, explica Menchú:

Me decían que iba a tener muchas ambiciones que enfrentar pero sin embargo ni iba a tener la posibilidad de encontrarlas. Que mi vida no se iba a cambiar, iba a seguir igual, de trabajo, de sufrimiento. Al mismo tiempo mis padres me habían hecho un agradecimiento por mi participación en el trabajo directo, ganando dinero para todos. Después me ubicaban un poco en mi situación como mujer. De que iba a tener mi menstruación, y que es cuando la mujer empieza a tener la capacidad de tener hijos... De una vez me ubicaban como gente adulta. Mi padre me decía: tú tienes muchas responsabilidades, muchas tareas que cumplir con la comunidad. Desde ahora, tienes que asumir un papel en favor de todos... Entonces me hacen recordar una vez más los compromisos que mis padres hicieron cuando yo nací. Y cuando me integraron a la comunidad. Que dijeron que yo era una niña que era de la comunidad. (71)

Saldaña argumenta que, en contraste con las narrativas guerrilleras, en la narración autobiográfica de Menchú no hay un momento dramático y único de toma de conciencia, sino un proceso continuo de concientización que desafía el modelo mesiánico de transformación revolucionaria (167). En este sentido el párrafo recién citado resulta particularmente ilustrativo, no sólo de la diseminación horizontal de tal toma de conciencia, sino de su funcionamiento, por decirlo así, abigarrado o metonímico.³⁵⁹ En efecto, en la recreación autobiográfica de la

³⁵⁹ La discusión de Sommer (“Sin secretos”) es fundamental para el análisis de lo metonímico en el testimonio de Menchú, y la interrelación de representación autobiográfica y política. Su intervención resulta fundamental también

ceremonia coinciden los deseos y las ganas,³⁶⁰ las ambiciones y las carencias, el presente y el futuro, el trabajo asalariado y el género, la menarquía y la adultez, la responsabilidad personal y la comunal. El ordenamiento vertical típico de las autobiografías letradas (su sentido de destino único y unificado) queda en cierto sentido intervenido o interrumpido por la aglomeración yuxtapuesta de factores vitales. Como bien señala Saldaña (167), el “nacimiento de la conciencia” que Burgos tomó (probablemente pensando en el modelo guerrillero) para el título del testimonio, es casi incidental. En efecto, se trata básicamente de la integración conciente de Menchú al trabajo asalariado en las fincas:

Yo veía a mi madre que muchas veces, a las tres de la mañana ya tenía la comida para los trabajadores que salen temprano a trabajar y a las once de la mañana, también ya tenía la comida, la comida al mediodía. A las siete de la noche estaba corriendo otra vez para dar de comer a la gente. Todos sus espacios libres tenía que también trabajar, en corte de café para ganar una ganancia extra de lo que ganaba. Entonces, ante esto, pues, yo me sentía muy inútil y cobarde de no poder hacer nada por mi madre, únicamente cuidar a mi hermanito. Y así es cuando a mí me nació la conciencia, pues. Aunque a mi madre no le gustaba mucho de que yo empezara a trabajar, a ganar mi dinero pero yo lo hacía y lo pedía más que todo para ayudarla a ella. (55)

La “conciencia” no funciona aquí como un sinónimo de singularización individualista o épica; implica, más bien, el destino comunal de Menchú. En efecto, al integrarse como trabajadora desde niña recibe un reconocimiento (durante la ceremonia de los diez años) en que

para el planteamiento del problema del sentido político de los “secretos” que Menchú resguarda, y que resultará vital en la discusión con que se cierra el presente capítulo.

³⁶⁰ Sobre la diferenciación entre el Deseo y los anhelos (o las ganas), dentro de la discusión del género testimonial, Cf. Jameson “El caso del testimonio” 142.

se puede advertir una especie de reescritura de la ceremonia de su nacimiento. El pasaje sugiere que ha habido una transmutación del destino marcado culturalmente (niña/ tierra/ reproducción), y que la niña se ha ganado un espacio para maniobrar en contra del destino que la horroriza. No es casual que a partir de la ceremonia de ingreso a la vida de adulta, Menchú adquiriera un rol identificado con el padre, y su funcionamiento como especie de intelectual orgánico de la comunidad:

Entonces me propuse a hacer muchas cosas por la comunidad; delante de mis hermanos, delante de mis papás. Así fue cómo me comprometí a servir a la comunidad y así es cuando empecé a hacer un poco la tarea de mi padre. O sea mi padre se dedica a rezar en casa de los vecinos, cosas de la comunidad. Cuando hay reunión, mi papá siempre habla un poco. Coordina muchas cosas de la comunidad. (72)

El “hablar español”, en el sentido de dominio de los lenguajes del espacio público, debe ser vinculado, asimismo con esta adquisición:

En la casa yo hablaba mucho con mi padre porque era la hija más consentida. Había mis hermanos y todos pero, no sé, me quería mucho mi papá y yo también me encariñé mucho, mucho con él. Hay veces que me daba la palabra para que yo hablara con la comunidad y para que la misma comunidad nos tomase cariño como le toma a mi padre. (110).

Esta autorización es mucho más singular por el carácter estratificado que el “hablar” tiene dentro de la sociedad comunal, y que la misma Menchú explica: “Lo que pasa es que el indígena siempre guarda un secreto. Ese secreto, a veces no es conveniente que los hijos lo sepan... Son los niveles que respetamos en la comunidad.” (110). Podría sugerirse que Menchú y

su padre ejercitan una estratégica flexibilización de las jerarquías del “habla” y el protagonismo público dentro de la comunidad, que tiene como trasfondo ideológico el espacio amalgamado en que se articulan los asuntos de la vida individual, ya advertidos en la ceremonia de los diez años. Esta disposición parece poseer también un despliegue material utópico, que se opone a la disposición espacial imaginada por la reforma agraria estatal, que de hecho es alterada (149-150). Menchú destaca, por ejemplo, el aprovechamiento de todo el espacio durante la etapa de siembra (76), así como la rearticulación simbólicamente comunal de las viviendas de la comunidad: “Que bajara toda la comunidad que vive lejos y que viviéramos juntos, con nuestras casitas bien estrechas, con nuestras casitas cercanas para que podamos llamarnos en caso que entre el terrateniente.” (149-150). De manera que Menchú propone aquí una refundación utópica de la comunidad que interpela al Estado (con base en los amagos de reforma agraria) y al nacionalismo,³⁶¹ subvirtiendo el espacio simbólicamente.

Dentro del funcionamiento “horizontal” de los acontecimientos autobiográficos vitales, el vínculo con la tierra/ comunidad implica, pues, un complicado sistema de plasticidad cultural en que constantemente el tiempo y el espacio son reformulados, y las historias se entrecruzan. En efecto, la historia personal de Menchú aparece entrelazada con otras historias, o con otros actos de narración autobiográfica que constituyen un archivo esencial. Por ejemplo, el temor a la procreación y el matrimonio proviene de otro testimonio, el de una amiga de Menchú que moriría intoxicada en los trabajos de la finca: “Y esa amiga me había dejado muchos testimonios de su vida. Me decía que nunca se iba a casar porque si se casaba implicaría tener hijos y tener hijos, le costaría ver un hijo morir de hambre o de sufrimiento o de enfermedad... En ese tiempo yo decidí decir que yo nunca me iba a casar también.” (114). Asimismo, las ceremonias son constantemente intervenidas por las narraciones de vida. Las ceremonias del casamiento, por

³⁶¹ Sobre la apropiación indígena del nacionalismo, Cf. Tischler “Rigoberta Menchú: memoria y sujeto”.

ejemplo, inician “con los abuelos que empiezan a contarle toda su vida de sufrimiento, su vida de tristeza, su vida de alegría. Cuentan como un panorama general de su vida” (92). También se puede advertir que Menchú resguarda las historias de vida de su padre y de su madre.³⁶² En fin, el texto de Menchú parece enseñar algo acerca del funcionamiento del archivo de historias orales, que constituía ya un elemento importante en *Miguel Mármol*.³⁶³ La narración central (la de Rigoberta, en este caso) se entrelaza con las otras narrativas tanto por la temática como por el aspecto escénico o performativo implícito (la revelación de viva voz de la “vida de sufrimiento”). Tanto el entrelazamiento con otras historias como la escenificación inducen a una relativización de la centralidad de la voz principal, así como a una mediación en las categorías simbólicas del espacio y el tiempo de la narración.

En resumen, la apropiación autobiográfica de Menchú implica tanto una afiliación comunal como un posicionamiento crítico ante ciertos designios culturales que la narradora no acepta. Fundamentalmente, su rol como mujer dentro de la comunidad es rechazado activamente, sobrepasando de la identificación metafórica entre tierra y mujer, por medio de una elaboración política alegórica utópica: la tierra como reivindicación comunal. La singularización autobiográfica de Menchú funciona en contra de la fragmentación característica de las historias marginales y subalternas. La intercepción de las ceremonias comunales con el rompimiento del designio genérico, implica, además, una amalgama con otras historias que interceptan la propia y la complican, en una especie de despliegue itinerante del signo-autobiografía. Menchú logra así establecer un entramado historias orales que se mezclan con la propia, por efectos de cercanía sintomática, o como modelos para el testimonio (en las ceremonias los miembros de la

³⁶² El capítulo XXIX (235 y ss.), sobre la madre, es muy ilustrativo al respecto, incluso porque muestra una carencia narrativa, ya que, dice Menchú, “ella más bien platicaba sobre mis abuelos, no sobre ella” (236). Puede sugerirse que el rol más tradicional de la madre de Rigoberta, implica cierta anulación de su historia por la de sus mayores.

³⁶³ Véase en el capítulo anterior, [7.2](#), la discusión sobre el modelo de archivo oral y el Archivo como modelo de la narrativa hispanoamericana, tal y como lo entiende González Echevarría.

comunidad cuentan sus vidas). Esta amalgama tiene, además, un funcionamiento alegórico de la materialidad deseada: la de una comunidad erigida en torno a la apropiación de la tierra.

8.5 TEOLOGÍA DE LIBERACIÓN Y SUBJETIVIDAD

Una de las fuentes textuales, performativas y “orales” del testimonio de Menchú es la evangelización y la Biblia, como resulta obvio por algunos giros estilísticos y el entrelazamiento temporal de los acontecimientos narrativos. Por ejemplo, las palabras de despedida de Vicente Menchú, tienen un resabio evangélico: “Hijos, cuídense mucho porque si yo no regreso, ustedes tienen que continuar el trabajo, porque no sólo yo lo hago sino que ustedes también son partes de todo.” (138). Resulta evidente también el tono mesiánico de las intervenciones del padre, modeladas probablemente por una lectura política de la Biblia: “Aunque mi papá, en ese tiempo, ya nos empezó a recomendar que no confiáramos sólo en él sino que confiáramos en la comunidad. “Ahora soy su padre”, decía, “pero después la comunidad será “el padre de ustedes”” (140). Aún así, hay otros códigos (los de la costumbre y el rito comunal) que aparecen yuxtapuestos, y con igual valor, o quizá con un secreto superior valor, a las intervenciones del cristianismo. En este sentido, es obvio que la Biblia y el cristianismo no poseen una jerarquía absoluta sobre la narrativa del testimonio. Esto es decisivo para imaginar el tipo de “transculturación desde abajo”³⁶⁴ que estratégicamente Menchú plantea en su autobiografía.

Dentro de las tres ceremonias del casamiento, hay una que resulta particularmente sugerente al

³⁶⁴ “Junto a mis reservas sobre la idea de una transculturación narrativa del subalterno colonial o postcolonial *desde arriba* (como lo sugieren Said y Rama), pienso que es también importante admitir la posibilidad opuesta de una transculturación *desde abajo...*” (Beverly “The Real Thing” 272, énfasis en el original). (“Along with my reservations about the idea of literary transculturation of the colonial or postcolonial subaltern *from above* (as Said and Rama suggest), I think it is also important to admit the counter-possibility of transculturation *from below...*”). Beverly menciona, precisamente, entre los elementos posibles de tal transculturación desde abajo el uso de la Biblia y el cristianismo por las comunidades indígenas mayas (273).

respecto. En efecto, si en las dos primeras ceremonias hay un énfasis en la particularidad, la tradición y la persistencia de la identidad, en la tercera ceremonia hay un ingreso más o menos abierto, pero muy crítico de las cosas de la modernidad:

En esta tercera ceremonia los novios se juramentan. Se trata más de la mezcla que va a vivir la pareja, que van a vivir los hijos. En la ceremonia anterior de lo que se trataba era de representar la costumbre de nuestros antepasados desde los primeros tiempos. Era lo que ellos usaban, era lo que ellos conservaban. Para representar la mezcla, traen cajas de gaseosa, un poco de pan, guaro comprado, velas compradas, todas esas cosas que son como un escándalo para el indígena y ahí es cuando viene la gran explicación también de cada una de las cosas que traen (96).

Según este planteamiento, *vivir* la mezcla es un destino al que se debe ser abierto, dejando ingresar las cosas ajenas; la pareja vivirá la mezcla como un “momento de peligro”³⁶⁵ de la identidad propia. Por eso, *representar* la mezcla es un asunto del ejercicio crítico sobre lo que no es propio. De hecho, la ceremonia consiste en gran parte en la crítica de los objetos modernos. Se puede sugerir que es con estos criterios (en la tensión entre vivir y representar) que ingresa el cristianismo, con sus santos y las lecturas de la Biblia, a la tradición étnica. De ahí la consideración un poco desapasionada con que Menchú evalúa la religión católica. Ésta “[n]o es la única forma estable para expresarnos sino que es un medio para seguir expresándonos y no abandonar nuestro medio de expresar lo de nuestros antepasados” (107). La presentación del santoral católico es bastante indicativa de la apropiación de la religión y la hibridación:

Los tíos enfocan un poco más las costumbres católicas. Ahí llevan un cuadrito, una imagen de santo. Y dicen, este es san Tal. San Judas, por ejemplo o san

³⁶⁵ De nuevo se alude a la VI de las “Tesis sobre la filosofía de la historia” de Benjamin citada por Randall 41.

Agustín o san Antonio que es el que trae más sorpresa o más cosas buenas según la ideología de todo el pueblo. Dicen, estos santos son santos, pero también no son los únicos. Está el dios del cielo, está el dios de la tierra. Y empiezan a recordar todo. Que canalizan en un solo dios, que es el dios único. (97)

La transculturación desde abajo implica, pues, una redefinición de las jerarquías culturales. Para esto es estratégica la proclamación de una identidad particular que interpela la pretendida universalidad de las historias oficiales. Así como en *Miguel Mármol* el reconocimiento político como *comunista* resultaba estratégico para el cuestionamiento del nacionalismo oligárquico, en Menchú este papel lo ejerce la identificación como *indígena*. Es importante notar que en ambos casos no se trata de un mero esencialismo, o una simple maquinación de los grupos de vanguardia (aunque, desde luego, la retórica de estos grupos forma parte importante de las argumentaciones subalternas). Ambas identificaciones refieren a intervenciones coyunturales sobre el mundo simbólico, excediendo precisamente las articulaciones tradicionales contenidas en las historias nacionales, de manera que los testimonios implican también una interpelación de los sistemas interpretativos. En Mármol, lo comunista también está mediado por lo étnico y lo que tradicionalmente se considera prepolítico o premoderno; y en Menchú lo indígena se rearticula de forma crítica dentro de un proyecto modernizador de la izquierda que se ve interpelado así por lo precapitalista y tradicional.

Con respecto al funcionamiento revolucionario del cristianismo, hay dos experiencias subalternas muy visibles en Centroamérica en que la teología de la liberación jugó un papel decisivo. Una es la experiencia comunal dirigida por Ernesto Cardenal en el archipiélago de Solentiname del Lago de Nicaragua. El otro es la experiencia de los indígenas guatemaltecos, representada en importante medida por Menchú y su testimonio. Es importante confrontar

someramente ambas experiencias para singularizar el proyecto de Menchú dentro de su interpelación crítica del proyecto de la izquierda. Se advirtió antes que hay un giro mesiánico en el testimonio, referido a la representación de Vicente Menchú. Esto implica, claramente, una política exegética con respecto al evangelio. Rigoberta, en efecto, integra las bases ideológica de la teología de la liberación (fundamentalmente la identificación del pueblo con dios) a su testimonio (156 y ss.). Aún así, no olvida afirmar que la jerarquía de tal labor exegética no es absoluta:

Consideramos que cuando empezamos a emplear la Biblia, cuando empezamos a estudiar la Biblia de acuerdo a nuestra realidad fue porque en ella encontramos un documento que nos guía. Tampoco es el documento principal para hacer el cambio, sino que cada uno de nosotros tiene que conocer nuestra realidad y optar por los demás. Era más que todo, nuestro estudio. Si tuviéramos otro medio como estudiar, tal vez sería diferente (160).

Al igual que las cosas modernas y el cristianismo, la exégesis bíblica implica un aprovechamiento crítico. “Lo importante—explica Menchú—es que nosotros empezamos a integrar esa realidad [de la Biblia] como nuestra realidad” (156). Esta misma actitud de lectura de la Biblia frente a la realidad, es la que llevó a la comunidad campesina de Solentiname a la radicalización y la lucha armada.³⁶⁶ El archivo de textos favorito de la experiencia de Solentiname fueron los evangelios, comentados en forma conversacional comunal. Estos comentarios fueron grabados y luego publicados en libro, convirtiéndose en uno de los textos característicos de la teología de la liberación.³⁶⁷ En contraste con Menchú, que permite (y se puede decir que pretende) una distancia frente a una jerarquía absoluta de la Biblia y el

³⁶⁶ Cf. el recuento hecho por Ernesto Cardenal en su autobiografía. *Las islas extrañas*. 505 y ss; y *La revolución perdida*. 27 y ss.

³⁶⁷ *El evangelio de Solentiname*.

cristianismo, en la experiencia de Solentiname hay una tendencia al sometimiento a una filosofía de la historia mesiánica. Obviamente, la comunidad de Solentiname no posee la politización previa que implica la reafirmación e invención, incluso, de una identidad propia, más allá de la fundamentada por la elite intelectual y política. Como se ha visto, en las experiencias salvadoreña del 32 y la indígena del 81-82 en Guatemala—dos derrotas populares bastante evidentes—resultan estratégicas las identidades que surgen desde abajo, y que, a pesar del fracaso político, pueden seguir cuestionando el nacionalismo tradicional (de hecho esta articulación contextual es un elemento decisivo para la lógica del género testimonio).³⁶⁸ El problema de la identificación mesiánica de la historia es el ya apuntado en el capítulo anterior con respecto a la lucha de Sandino: al invertirse toda la fuerza política e identificatoria popular en un sólo símbolo épico (Sandino, el Che, Jesucristo, etc.), se desarticula la reivindicación de lo particular (étnico, genérico, comunal), que queda arrollado por la lógica simbólica de la historia épica nacional.

En este sentido, es muy notoria cierta tendencia mostrada por Cardenal en su autobiografía en que la filosofía de la historia mesiánica tiene como objeto lo femenino, como representación, precisamente, de eso “otro” que debe ser doblegado por la representación simbólica y la práctica política. Cardenal cuenta su encuentro en el Chile de Allende, con un sacerdote, teólogo de la liberación, que le explica:

³⁶⁸ No es extraño que Stoll hable de una derrota militar de la izquierda y un triunfo político de Menchú, lo cual evidencia bien el eje ideológico de su libro. “The more important war was fought abroad, through images, and it is the international propaganda war that the guerrillas won with the help of *I, Rigoberta Menchú* as a testimonial linchpin for their claims” (Stoll xiv). Mucho más acertada parece la descripción de Tischler: “el testimonio de Rigoberta y el texto de Stoll (especialmente el primero, por ser más rico en muchos aspectos) son materiales que permiten penetrar campos complejos y nada evidentes de lo que me inclino a nombrar una *constelación revolucionaria*. Tal es el caso del *sujeto colectivo emergente* a principios de los ochenta, de lo que he denominado como *nacionalización revolucionaria* (desde abajo) del indígena y el campesino guatemaltecos, de la derrota por la vía del terror estatal del proyecto de nación que ese sujeto encarnó y del triunfo relativo de una *interpelación autoritaria* y una *mediación* de ese mismo signo como proyecto alternativo (reaccionario) de poder local y de nación” (“Rigoberta Menchú” 54, énfasis en el original).

La religión es funesta. La crítica que Marx hace de la religión es muy correcta, y es la misma que hace la Biblia. La religión jugó un papel importante en la humanidad, y aún lo juega en sectores de la sociedad más primitivos, y a éstos no hay que quitársela a la fuerza, pero poco a poco irá desapareciendo. La humanidad ahora está entrando a la fase del ateísmo, y es bueno que así sea. La humanidad actualmente es una niña de 12 años. Ya no quiere jugar con muñecas, ni oír cuentos de hadas (eso era la religión); ni depender de papá y mamá. Quiere ser independiente; cree que se basta sola. Esto es un progreso en su desarrollo (*Las islas extrañas* 353).

La interrelación del desarrollismo y la teología de la liberación en una filosofía de la historia es bastante evidente aquí, a lo que se añade una cuota muy lógica de vanguardismo. En efecto, en este esquema teológico, la humanidad es una niña que debe madurar como mujer, para el matrimonio, por lo que:

conviene hablarle de vez en cuando a la niña de su futuro matrimonio, para que no crezca egoísta, o se haga neurótica, o sintiéndose sola se suicide. Esa es la función del contemplativo, recordar a esa niña que está destinada a unas bodas. El ermitaño tiene también un papel importante. Hay células sexuales que maduran antes, sienten antes la necesidad de la unión. (353)

Sin duda, esta política vanguardista de “células sexuales que maduran antes” ordena en cierto sentido la experiencia comunal y contemplativa de Solentiname. Por otra parte, y decisivamente, Menchú se ve interpelada por este tipo de articulación en que el objeto de la historia se “feminiza” en un esquema patriarcal que tuvo mucha fuerza dentro de la doctrina

izquierdista intelectual.³⁶⁹ Estando Menchú en conflicto con el designio genérico de su propia cultura, el cual desafía, es lógico que muestre ciertas dudas ante un papel rector, único, descontextualizado y jerarquizado de la Biblia y sus figuras mesiánicas.³⁷⁰ Debe decirse, pues, que hay, en sentido contrario, una interpelación de Menchú a la izquierda, y dentro de ella a la teología de la liberación, que pretende modificar las estratificaciones tradicionales que esconden las nuevas exégesis bíblicas. La insistencia en los secretos comunales e individuales, parece estar relacionada precisamente con este tipo de excesos interpelativos, no accesibles dentro de la lógica de una filosofía de la historia que no da cuenta de lo particular, y toma lo “otro” (precapitalista, femenino, étnico) como su objeto. Esto lleva a pensar de nuevo en la estrategia horizontal y yuxtapuesta de las historias de vida que compendia, directa o alegóricamente el testimonio de Menchú. Como se ha visto, en Menchú hay una transposición de los bordes genéricos que auguraba la comunidad y la costumbre. Rigoberta ha logrado una identificación con el padre que permite tanto la conservación de la identidad como la refutación del destino horroroso de las mujeres. Menchú deviene, sin embargo, en guardadora de los secretos de su madre. El horizonte tradicional materno (la madre de Rigoberta fue partera y curandera) que en cierta medida ha sido desplazado, es, sin embargo, reintegrado de forma doble, como utopía y como escenificación horrorosa de la transculturación. Por un lado, la madre conserva secretos que no parecen accesibles a la autobiógrafa, pero que pertenecen a los saberes comunales utópicos. “[Y]o aprendí más de mi papá” declara Menchú. “Y eso lo lamento, porque mi madre conocía muchas cosas que yo no conozco” (244). Por otro lado, la madre de Rigoberta no puede

³⁶⁹ Cf. Ileana Rodríguez. *Women, Guerrilla & Love*.

³⁷⁰ Menchú invoca la importancia de figuras como las de Moises y Judith (156-157), para la interpretación revolucionaria de su propia realidad. Aquí el enfoque de la interpretación es importante, ya que no se trata de ofrecer una exégesis “pura” o “naive” de la Biblia, por el hecho de provenir “de abajo”, en lo que a veces insiste Cardenal, sin que ese “abajo” se articule en identidades y políticas propias, sino más bien aprovechar diversas fuentes culturales para reinventar la identidad propia y la resistencia.

escapar de su destino genérico siniestro, representado no solamente por la muerte uno de sus hijos en la finca, sino desplegado con un significado político de mucho más alcance, en la muerte de Petrocinio, quien es quemado vivo por el ejército como lección política anti-guerrillera.

Es conocido el cuestionamiento de Stoll sobre la presencia de Menchú en esta escenificación de la muerte de su hermano, uno de los puntos culminantes de la escenificación de la transculturación horrorosa. “El punto importante—dice Stoll—es que su historia, aquí y en otras coyunturas críticas, no es el relato de la testigo que pretende ser” (70).³⁷¹ Hay que decir que dentro de la lógica del relato testimonial, la representación de la muerte de Petrocinio no es importante por una aparente disolución de la tensión entre significado y significante que prestaría la presencia de Rigoberta en el escenario de la muerte, sino por otros dos asuntos interrelacionados: (1) como escenificación del tiempo en que la transculturación desde arriba fracasa, y es puesta en cuestión desde un punto de vista alegóricamente jurídico (es *juzgada* como tal); (2) como instancia en que Rigoberta codifica los secretos de su madre. Ya en *Miguel Mármol* se vio que durante la instalación del tiempo de la hecatombe, los aparatos del Estado despótico convocan al pueblo para escenificaciones en que es “enseñado” sobre las desventajas de la rebelión. Es lo que puntualmente cumple el ejército guatemalteco al quemar a los prisioneros indígenas delante de sus familias, como escarmiento de su apoyo a los “comunistas”. Ante la persistencia ya no sólo colonial sino imperial y de conquista del Estado,³⁷² el testimonio de Menchú plantea un cuestionamiento de cualquier hibridación que se pretenda tersa, sin tomar en cuenta las incidencias históricas de la dominación. El segundo punto ha sido revelado en parte gracias a la intervención de Stoll. En efecto, Menchú ha reconocido que no estuvo presente en la

³⁷¹ En el original: “The important point is that her story, here and at other critical junctures, is not the eyewitness account that it purports to be”.

³⁷² Hay que recordar que las vanguardias reactivan metafóricamente estos elementos, por ejemplo, Joaquín Pasos.

muerte de su hermano, pero ha afirmado también que su narración recoge la que le comunicó su madre.³⁷³

Esto requiere repensar tanto la relación de Menchú con su género y su madre, tal y como es representada en el testimonio, como el sentido “jurídico” de las denuncias contenidas en su declaración. Se ha visto la distancia conflictiva que Rigoberta mantiene con su madre, sobre todo como encarnación de un rol funesto. Sin embargo, es obvio que hay un remanente genérico que no puede ser agotado por la identificación con el padre. Este remanente bien puede ser clasificado dentro de los secretos celosamente resguardados por Menchú. En efecto, declara ella: “Por muchos años no pude siquiera decir que mi madre contó la verdad sobre mi hermano Petrocinio, y admitirlo a mi misma, porque nunca quise que mi madre anduviera en la boca de cualquiera” (“Those Who Attack Me” 111).³⁷⁴ Hay que recordar, a propósito, el sistemático funcionamiento horizontal de las historias de vida en el testimonio, por lo que no es extraña la imbricación de la historia de la madre (resguardada como secreto) en la de la hija. Un nivel metafórico (*soy como mi madre*) parece interferir aquí la articulación metonímica, pues Rigoberta parece cumplir con el rol siniestro de su género, al contemplar la muerte de su hermano. Podría sugerirse, en este sentido, que los secretos se constituyen en un elemento amalgamador fundamental de estas historias por su implicación de confianza, reconocimiento de un destino común y recreación constante del presente. Pero, además, los secretos constituyen un punto de fricción de otro conflicto fundamental: el de la identidad comunal y autobiográfica frente a la argumentación “jurídica” de oposición que la propia interpelación de Menchú provoca. De hecho, resguardar los secretos de la madre constituye una instancia fundamental del

³⁷³ “Those Who Attack Me” 111.

³⁷⁴ Se ha retraducido del inglés, lo que dice: “[f]or many years I couldn’t even say that my mother told the truth about my brother Petrocinio, and admit it to myself, because I never wanted my mother to be in anyone else’s mouth”.

enfrentamiento “jurídico” en que la transculturación siniestra, con que se trata de “enseñar” al pueblo en el estado despótico, es puesta en cuestión. En la retórica antigua una causa judicial, tenía entre sus atributos la confrontación de algunas parejas significativas: Acusar/ Defender, Justo/ Injusto, Real /No Real. (Barthes *La aventura semiológica* 141). Por supuesto, son los elementos que activa un testimonio como el de Menchú. Siguiendo a Barthes, en el género oratorio judicial se plantea el conflicto por medio del *status causae*, que conduce a la definición legal del hecho (crimen, sacrilegio). En el vocabulario de Menchú, los hechos de intervención autoritaria y horrorosa de la transculturación tendrían que definirse probablemente como *escándalo*. En efecto, las alteraciones de las costumbres son articuladas frecuentemente bajo ese término en el relato de Menchú. Barthes define así la retórica propia de la defensa legal:

Una vez planteados los *status*, la *probatio* queda agotada; se pasa de la elaboración teórica del discurso (la retórica es una *tekhnē*, una práctica especulativa) al discurso mismo; se ha llegado al punto en que la “maquina” del orador, el *ego*, tiene que articularse con la máquina del adversario, quien por su parte habrá hecho el mismo trayecto, el mismo trabajo. Esta articulación, este paso es evidentemente conflictivo: es la *disceptatio*, punto de fricción de las dos partes. (142)

El estatus de este conflicto es, sin duda, representacional, en un sentido parecido a lo planteado por el testimonio. No sólo porque el testimonio “habla” en nombre de los otros (la comunidad), sino porque “tiene que articularse con la máquina del adversario”, es decir, se basa también en una interpelación. No es “la verdad” sino una puesta en cuestión de la verdad; la apertura de un conflicto sobre la verdad. Podría sugerirse el importante rol que los secretos de la autobiografía ejercen en ese “punto de fricción”. El caso de la transposición del testimonio de la

madre en el propio deviene, por eso, un punto decisivo de encuentro y confrontación con el adversario, y un funcionamiento alegórico de la general imbricación de “otras” historias en el testimonio. Por un lado, marca, desde el punto de vista del contenido (los indígenas quemados como escarmiento político) si no el “final” de la transculturación, en el sentido que lo propone Moreiras, la estratégica demarcación de un campo en que la plasticidad cultural de la construcción híbrida queda suspendida. Debe pensarse esta suspensión no como una instancia histórica circunstancial, sino como una larga duración colonial que convulsiona las identidades y condiciona la transculturación. Por otro lado, desde el punto de vista de la forma, es una instancia en que la materialidad (la presentación “jurídica” de los hechos escandalosos, de los cuerpos destrozados y el silencio/ secreto de la madre) excede su idealización en un símbolo meramente escritural de la subjetividad propia.

8.6 CONCLUSIONES: ALEGORÍA Y MATERIALIDAD

Al contrario de la autobiografía que se ubica sin mayor problema en un campo intelectual hegemónico, Menchú incluye en la suya, y de forma estratégica, el problema del carácter fragmentado de las luchas subalternas. La enunciación del yo se propone como una intervención alternativa al modelo liberal-nacional. Su modelo es, en este sentido, no solamente transcultural o híbrido, sino alegóricamente jurídico. Estos dos aspectos implican una especie de conciencia de la fragmentación de la historia propia que conduce a un encuentro o un engarce con la “máquina del adversario”. Este engarce es doble, ya que considera el aspecto “interpretativo” de la transculturación bien sea como apropiación cultural alternativa, o bien, según la expresión de Gramsci, como “iniciativa de los grupos dominantes”. Pero, además, el

aspecto alegóricamente jurídico del testimonio implica la apertura de un debate sobre la verdad, lo que significa, en última instancia (ya que por medio de su inscripción el testimonio parece abandonar el momento aurático de enunciación) la convocatoria de una exégesis diferente a la simple identificación entre signo y voz.

La advertencia de Menchú de que no se trata simplemente de una historia personal sino de la “vida de todos”, puede guiar esta exégesis en el sentido de que la materialidad no aparece sepultada aquí bajo el signo que se ha unido a la subjetividad (tal y aparece en el modelo del símbolo de acuerdo con la teoría de Benjamin). De hecho, el recorrido por los azares de la singularización autobiográfica de Menchú, la justificación de su papel contradictorio y liminal en todos los órdenes (incluso frente a su propia comunidad, como mujer “muy sospechada”), expone bien la dialéctica por la que su testimonio entra en relación con la historia de los otros. Aparece así un modelo de historia autobiográfica que precisa la inserción de otras historias, ya sea de forma yuxtapuesta o, incluso, codificadas desde dentro de la historia propia, pero sobre todo como *forma alegórica de una ceremonia*. En la concatenación de ceremonias que definen la periodización de la vida de Menchú, el acto de testimonio es, sin lugar a dudas, la “ceremonia autobiográfica” definitoria. Pero esta definición autobiográfica no comienza con el encuentro con Burgos, o con la edición de *Me llamo Rigoberta Menchú...*, sino en un itinerario de testimonios, y, mucho antes, en la adquisición de un modelo de habla que codifica una posicionalidad política dentro del régimen comunal. De hecho, Menchú altera el designio genérico femenino, y logra una identificación con el padre, y un lugar político dentro de un esquema que auguraba una conquista meramente como ente “natural”.

La fijación textual no implica, pues, necesariamente la anulación de la movilidad testimoniante y política de Menchú, y, se puede decir, incluso, que hay en su declaración un

deseo de reactivarla. Para eso insistirá en que su historia personal no es un signo que se clausura en sí mismo o que implica una igualdad con el relato nacional o comunal, sino la narrativa de una heterogeneidad. Este modelo narrativo lleva a plantearse un acercamiento alegórico, en el sentido de un itinerario interpretativo a través del movimiento que va del signo autobiográfico (la historia de Menchú) a los significantes “materiales” que se van incrustando en la historia principal (sobre todo la identificación con la comunidad y con la tierra). A pesar del abandono circunstancial del momento aurático en que el testigo denuncia un estado fundamental de injusticia, el testimonio sigue manteniendo marcas textuales de tal denuncia. El principal efecto de tal actitud de denuncia es que implica una apertura retórica frente a la “maquinaria del adversario”, provocando tanto un debate sobre la verdad como una batalla de apropiación, asociada con lo que Franco llama la “lucha por el poder interpretativo”. En las narrativas transculturales más convencionales, la moralidad interpretativa de tal apropiación era ofrecida por el relato nacional. Cabe dudar si en el caso de Menchú, vistas sus complejas estrategias retóricas, tal moralidad es la adecuada para reinscribir su proyecto híbrido.

9.0 CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo del desarrollo de esta tesis se ha querido reafirmar, en general, la vinculación entre las historias autobiográficas y las narrativas de la modernidad, particularizando esta relación dentro del contexto centroamericano. La modernidad aparece así escindida de forma triple: como razón periférica del yo y la cultura (el modernismo), como impulso del dominio discursivo de los otros para constituir la historia de sí (las vanguardias), y como intervención desde ámbitos no autorizados, ofreciendo la versión de una modernidad alternativa, abyecta o subalterna (el testimonio). Importa y es decisiva la diacronía de tal modelo interpretativo, relacionado con los cambios en las estructuras políticas y mentales que suceden al decantarse el liberalismo oligárquico y reestructurarse la modernidad. Pero también es primordial el componente sincrónico implicado en este diseño cultural. Fundamentalmente, porque el ámbito civil o secular de los relatos autobiográficos se ve asediado por otros campos y relaciones menos institucionalizados pero persistentes.

Estas conclusiones comprenden, pues, una reflexión final sobre estas particulares narrativas de la modernidad que son las autobiografías (9.1). Además, se tratará de sintetizar las principales implicaciones teóricas y metodológicas de la lectura de los relatos autobiográficos. Esto supone advertir el sentido político que adquiere la lectura de la autobiografía al aplicarse el fundamental modelo lingüístico de división entre significado y significante (9.2). Por otra parte, ha resultado evidente que un estudio como este provoca un conflicto en las relaciones del canon

y el corpus, por lo que conviene meditar los significados de tal tensión (9.3). Estos puntos (doble articulación y tensión canónica) confluyen en una reflexión a cerca del eje híbrido con que se ha pensado la cultura latinoamericana y centroamericana generalmente. Se plantearán, pues, para finalizar, conclusiones específicas de la relación entre escritura autobiográfica y lo que puede llamarse políticas híbridas (9.4).

9.1 LA NARRATIVA DE LA MODERNIDAD

La escritura autobiográfica centroamericana podría ser relatada como un avatar de la crítica y la crisis de la moralidad formal del liberalismo oligárquico. Se puede pensar la “moralidad formal” del liberalismo en relación a la constitución moderna de una sociedad civil a escala centroamericana. De manera general, los intelectuales han sido defensores y productores de esta posible sociedad civil, o, aprovechando la conceptualización de Gramsci, han constituido la “aristocracia” del pensamiento según el Estado.³⁷⁵ Sin embargo, este esquema secular, no es por entero aplicable en regiones como la centroamericana en donde los intelectuales se ubican en una situación liminal en que también representan una razón “patrimonial”, si se atiende a las persistencias postcoloniales.³⁷⁶ Dentro de esta lógica liminal, puede entenderse la inserción en los textos autobiográficos de la igualdad entre relato de sí e identidad regional (Hispanoamérica/ Latinoamérica/ Centroamérica) y nacional. En general, esta igualdad ha estado atravesada por un deseo de extrañamiento, por medio del cual el intelectual regional se constituye como *Otro*

³⁷⁵ Según Gramsci, “[c]on Hegel se empieza a dejar de pensar según las castas o los “estamentos”, para pensar según el “Estado”, cuya “aristocracia” son precisamente los intelectuales. La concepción “patrimonial” del Estado (que es el modo de pensar por “castas”) es en lo inmediato la concepción que Hegel tiene que destruir...” (318). La sociedad civil se entiende así como “contenido ético del Estado” (290).

³⁷⁶ El texto básico de este razonamiento es el de Ángel Rama *La ciudad letrada*.

autorizado, frente al sujeto occidental moderno. La escritura *personal* (textos autobiográficos, cartas, diarios, correspondencia íntima) no está libre de una articulación según estas coordinadas ideológicas.

Es en los relatos autobiográficos modernistas en donde opera mucho más claramente este proceso de extrañamiento cultural. Como se ha visto, en los libros autobiográficos de Darío y Arévalo Martínez resulta fundamental la *forma propia del signo*, que aleja de sí lo literal. La autobiografía está articulada como crónica periodística, novela o diagnóstico médico. En todos los casos, la historia personal aparece enmascarada según una estrategia retórica que enfatiza una singularidad cultural en cierta medida inescrutable. Es el rol que tienen el autorretrato, la igualdad de crónica y necrología, la música o la miopía, por ejemplo, como articulaciones de la singularidad. Se diría que tal posicionamiento tiene dos fuentes principales: (1) la necesidad de afirmarse como *Otro* hispanoamericano dentro de la globalidad; (2) la voluntad de encontrar formas “sensibles” de disciplinar a los grupos “materiales” (culturas premodernas, orales, étnicas) dentro del mismo territorio cultural y dentro del propio texto autobiográfico. Tanto en Darío como en Arévalo, diagnosticar es una forma de imponer máscaras, y de definirse como periférico. Incluso podría argumentarse que está aquí presente la semilla de un esencial “calibanismo”—por alusión al despliegue teórico que efectuaría Roberto Fernández Retamar (Cf. *Todo Caliban*) en los años 1970s—que pospone los conflictos por la hegemonía dentro de la cultura propia en nombre de una unicidad cultural que interpela la globalidad.

Los relatos autobiográficos producidos por las vanguardias enfatizaron un sentido heterológico o articulación a través la subjetividad de aquel *Otro* ubicado dentro de las áreas culturales propias, y que debía ser (re)integrado a la corporalidad de lo nacional. Se trató, ya bien, de una interpelación de los (supuestos) modelos comunales y orales; o del deseo de

“encarnar” el relato de los otros como propio, o autobiográfico. La forma aquí ya no es una máscara, como en el modernismo, sino que deviene *el proceso mismo de constituir un lenguaje comunicativo*. Los acercamientos vanguardistas tuvieron, al menos, dos versiones. Ya sea por el despliegue de una poética épica-histórica-cotidianista, que se desplaza desde la oratoria liberal (Froylán Turcios) y rearticula los razonamientos vanguardistas de la “New Poetry” (José Coronel Urtecho), articulando un pretendido acercamiento literal y denotativo. O bien, por la inserción en la retórica de discursividades contracientíficas (el psicoanálisis, la antropología, en César Brañas) o discursividades alternativas (el misticismo en Eunice Odio) que también interpelan el componente “mágico” presente en la hegemonía. Hay que notar que los modelos vanguardistas se ubican de manera más directa en el escenario de la hegemonía a escala interna, y, de hecho, en la ideología de construcción cultural nacional. En este sentido modelan hasta cierto punto los acercamientos al *Otro* del período postvanguardista, fundamentalmente el testimonio.

Este último es el modelo más notable de autobiografía durante la coyuntura postvanguardista. Aunque hay una variedad de formas que se tienen por testimoniales, en esta tesis ha interesado la versión más radical y polémica. Se trata de un tipo de autobiografía oral de un sujeto no autorizado o subalterno, “encapsulada” (o disciplinada) por una forma literaria que presenta fuentes muy diversas, entre las cuales están el conversacionalismo, el acercamiento contracientífico—por medio de la antropología y el psicoanálisis—, la intervención desde una racionalidad “mágica”, el arte de vanguardia y, una esencial, y poco estudiada intervención desde un agenciamiento moderno subalterno. La forma del testimonio implica un proceso de unificación de una narrativa fragmentaria y escindida, característica de las historias subalternas, convirtiéndose, en este sentido es un sondeo del “inconsciente” histórico. Esta forma implica, a la vez, una constante intervención de la “iniciativa de los grupos dominantes” que debaten *la*

propiedad (en el doble sentido de posesión y legitimidad) de tal narrativa. El testimonio replantea algunos aspectos fundamentales de la hegemonía bajo el signo transcultural que inauguraron las vanguardias. Básicamente, en el testimonio se vuelve evidente la articulación racializada de la nación, el funcionamiento supersticioso de la institucionalidad como interpelación del estado a la premodernidad, y el entendimiento “mágico” que difunde. La acción más estratégica del testimonio, según se ha visto, es retomar “para sí” tales principios híbridos, una tarea muy compleja y contradictoria. Además, resulta fundamental el aspecto alegórico-jurídico presente en el testimonio (en última instancia, el enjuiciamiento de la forma Estadonación en su forma despótica y racista) que precisa para realizarse una relación retórica polémica sobre las categorías de la verdad.

9.2 LA DOBLE ARTICULACIÓN

La lectura de los relatos autobiográficos presente en esta tesis, han querido figurar como experimento y búsqueda de modelo para un acercamiento a la autobiografía que no deje del lado la conciencia de una doble articulación. En efecto, los relatos autobiográficos pueden leerse como signos (narrativa de una vida) y alegorías (implicaciones “cartográficas” o ideológicas de la ubicación de sus discursos). Como se ha insistido antes, en Centroamérica se ha asumido tradicionalmente una relación denotativa de estos relatos; la que oculta, en realidad, una resonancia connotativa, referida, a su vez, al rol heroico, mítico o ideológico de la literatura dentro del relato nacional. Los propios autobiógrafos muchas veces, así como los receptores de sus textos, pretenden una similitud entre la narrativa de vida y “la vida realmente vivida”. Por lo que las historias de la literatura acumulan una serie de características psicológicas y morales de

los autores centroamericanos que pasan directamente a engrosar la ideología de la literatura como bien moral nacional. Se ha entendido en esta tesis que tal posición implica una pobreza interpretativa fundamental. A la vez, una crítica de los relatos autobiográficos no debe convertir el desmentido moral en sistema interpretativo, ya que esto no sería sino la versión denotativa negativa, encargada de señalar las faltas de veracidad dentro de un entendimiento de que “la vida realmente vivida” pertenece a la sanción proveída por la exégesis.

Más allá de las versiones positivas o negativas de este realismo rudimentario, es necesario comprender una operatividad autobiográfica mucho más decisiva, y típica de los géneros canónicos occidentales, que busca cómo fundirse en el signo. En efecto, el relato autobiográfico convencional trata de apresar tanto la forma literaria como materialidad, y la historia personal como alegoría de cierta meta-narrativa (la nación, la modernidad), en un signo unitario que presenta así una subjetividad singularizada. Esta operatividad es próxima a lo que Benjamin incluye en la estética del símbolo (como gran instancia representativa del romanticismo), cuando describe la potencialidad exegética de la alegoría barroca (*The Origin*, 159-167). Las ideas seminales de Benjamin, han servido en el desarrollo de esta tesis para pensar las fuerzas que, desde dentro de los relatos autobiográficos, operan en contra de la unificación simbólica. Estas son las que han sido primordialmente consideradas como fuerzas de fragmentación o alegóricas, presentes, para recordar algunos ejemplos, tanto en las vacilaciones que Darío advierte en su nombre (Cáp. 2.0), como en el grado tenebroso que la soledad/modernidad adquiere en Brañas (Cáp. 6.0), o la ubicación interpelativa de los testimoniantes Mármol o Menchú (Cáp. 7.0 y 8.0).

No hay que obviar, sin embargo, tanto las ricas posibilidades de la lectura autobiográfica hechas en exclusiva a través del signo, como la fuerte presencia que tienen estas

tendencias dentro de los estudios autobiográficos, y la exégesis literaria en general. De manera que no ha podido eximirse este estudio de una articulación contradictoria con estas tendencias. Vale la pena, por eso, ver de manera muy somera y muy esquemática, algunos resultados de tales interpretaciones. Por ejemplo, en el valioso estudio de Sylvia Molloy, *Acto de presencia*, hay una propensión a proyectar cierta subjetividad modelada por presupuestos intelectuales del liberalismo, en oposición y lucha heroica con un ambiente que trata de anular (y, en todo caso, modificar) lo mejor de tales impulsos. La narrativa autobiográfica deviene así una evidencia discursiva de los logros individuales, y de la lucha de una subjetividad cuya centralidad cultural está en entredicho e implica una crisis permanente. Desde esos presupuestos, la crítica autobiográfica se encarga de evaluar, apuntalar y sancionar tales logros. La operación de Molloy podría ser considerada, en este sentido, “calibanesca”—en alusión al proyecto de Retamar—por el deseo de constitución de un contracanon, que defiende subjetividades ubicadas en la periferia que, sin embargo, descentran por medio de su potencialidad como tales, una subjetividad central. En resumen, la operación de descentramiento del canon, precisa instaurar la identidad entre signo (narrativa autobiográfica) y significado (el intelectual periférico que interpela la modernidad).

Otra posibilidad de la interpretación simbólica es la lectura de las autobiografías a través de una tersa hibridación. En este caso, el relato autobiográfico deviene una instancia dialógica, con presencia real de las voces otras, y una dialéctica que logra incluirlas en una síntesis literaria. La interpretación que Rodríguez Cascante hace de la autobiografía de Cardoza y Aragón, ilustra bien esta tendencia, atendida a una interpretación bajtiniana. En cambio Loureiro, en su lectura de la autobiografía española (*The Ethics*), se remite a la ética de Levinas para argumentar que es la interpelación del otro la que fundamenta el yo, el que es producido como respuesta a tal convocatoria. En ambos casos, pues, debe hablarse de una articulación del yo y el

otro bastante transparente, cuyo resultado alegórico es un relato (el de la autobiografía) en que esta relación encaja de manera armónica. Este modelo parece ofrecer una respuesta ética y política a la propuesta influyente de De Man (“De-facement”) de lo autobiográfico como mera relación retórica entre un autor y un lector que fabrican una verdad que, en su mismo impulso discursivo, desactiva las implicaciones epistemológicas y políticas. La tarea de De Man es, pues, esencialmente, proyectar una relación retórica como símbolo, excluyendo los excedentes “materiales” que asedian al relato autobiográfico (relación con el otro, implicación política de la autobiografía y de la exégesis autobiográfica). El argumento de Jameson de que los textos del Tercer Mundo pueden ser entendidos como alegorías nacionales (“Third World Literature” 69), podría ofrecer tendencialmente otro modelo de lectura de las autobiografías a través de una instancia que podría llamarse una *alegorización estable* o *estabilizadora*. En efecto, esto implica, en cierta sintonía con el “calibanismo” de Retamar, y el contracanon a lo Molloy, que las narrativas de los intelectuales y letrados tercermundistas y postcoloniales *representan* la heterogeneidad de sus naciones a través de sus narraciones, entre ellas las autobiográficas. En este caso, si bien la interpretación alegórica altera la apropiación “estética” de los textos, e inserta en ellos la historicidad (sobre todo, la que deriva de los metarrelatos de la colonialidad y la emancipación), se ve obligada a estabilizar simbólicamente la alegoría en torno a la historia nacional.

Por los problemas particulares que ha planteado tanto el corpus analizado en esta tesis, como el contexto en que ha sido escrita, ha sido preciso tratar de articular una exégesis que opere *en contra* de una mera instauración simbólica de los relatos autobiográficos. Esto ha implicado detenerse en la lectura del des/ordenamiento de las fuerzas que operan a favor y en contra de la unificación simbólica, o de la singularización autobiográfica como retórica. Este tipo de lectura

implica una especie de fijación deconstructiva que obliga a recorrer las vacilaciones con que se va constituyendo esa gran autoridad central que legisla dentro de los textos autobiográficos. Por eso, el modelo de una cartografía resulta útil al dejar penetrar la “temporalidad” de tal constitución, así como las pugnas “internas” y la voluntad de poder que se va imponiendo. Por lo tanto, la fijación en los impulsos alegóricos, en tensión con la fuerza simbólica de las autobiografías, implica en esta tesis, necesariamente, una lectura política. Siguiendo a Benjamin se ha entendido el sentido alegórico vinculado con una hasta cierto punto enigmática articulación de la historicidad. El recorrido que la lectura alegórica impone (yendo del signo al significado y viceversa) se puede entender también como un impulso deconstructivo y como un vínculo con la “materialidad” del signo. Se ha optado, pues, por una lectura a través de una alegorización inestable, “fragmentada” y que revela su proceso. De esa manera, los relatos autobiográficos contribuyen a redescubrir el índice histórico de la constitución de las subjetividades, y las estrategias retóricas como maniobras de control e intervención en tal historicidad. Ir del símbolo a la alegoría implica recorrer el campo en que se articula de manera conflictiva la “hibridación” del yo y el otro. En este sentido, puede afirmarse que en esta tesis se ha querido leer la autobiografía letrada *a través* del testimonio y no viceversa. Esto es así por una razón contextual evidente, siendo el testimonio el modo autobiográfico fundamental de la coyuntura revolucionaria centroamericana de los años 1960s-1980s, que de cierta forma, acumula tanto el deseo de extrañamiento de los modernistas (la constitución de un Ariel/Calibán como razón regional) como el impulso heterológico de las vanguardias. En este sentido la “tradición autobiográfica inventada” a través del testimonio, que se ha intentado en esta tesis, permite ir en contra de una simple reivindicación *simbólica* de las autobiografías. En este sentido, esta operación se puede resumir en tres puntos normativos:

1. Enfatizar que los problemas de afirmación del yo en los relatos autobiográficos, no refiere únicamente a una defensa de cierto canon de derechos individuales, entre ellos—y como alegoría de los demás—el derecho de escritura. Se trata también, de una especie de voluntad de poder escritural, cruzada por fuerzas que amenazan con desintegrar la lógica constitutiva propia. En el caso de regiones periféricas (Hispanoamérica o Centroamérica) el “derecho” a una subjetividad occidental presente en las autobiografías, se mezcla con el deseo de presentarse como un *Otro* coherente, que ha superado las colisiones internas (nacionales y regionales).

2. En la interpretación autobiográfica es fundamental, por eso, teorizar de mejor manera el estatus de “la barbarie” (dentro) del (texto del) autobiógrafo periférico. Por un lado, se hace necesario repensar la hibridez o transculturación como modelo en que las culturas tradicionales se inscriben dentro del texto moderno. Un acercamiento meramente formal, que detalle encuentros polifónicos sin enumerar debidamente los pliegues en que no hay posibles resultados dialécticos, o en donde la pugna resulta mucho más aguda y airada, corre el riesgo de la autocomplacencia académica y política.

3. Por eso, resulta evidente, por otro lado, que los grandes modelos contracanónicos, ya bien en el estudio directo de las autobiografías, o en la teorización “calibanesca” y tercermundistas en general, tienen como tarea pendiente volver sobre las formas históricas en que las hegemonías han sido cimentadas en las regiones periféricas, y entre ellas la que ha tenido la literatura como relato general de lo nacional, y la autobiografía como incrustación fundamental de tal estamento. En esta tesis se ha preferido cuestionar la identificación alegórica entre subjetividad intelectual y nación, y se ha preferido ver tal deseo de igualdad como una estrategia de la modernidad que alude, sin embargo, a las estructuras internas. Los relatos

autobiográficos serían, pues, alegorías de la modernidad, y el denominador común de estas versiones de modernidad es la necesidad de enfatizar un extrañamiento dentro de la misma.

9.3 EL CANON Y EL CORPUS

Al estudiar los relatos autobiográficos ha sido necesario repensar y ubicarse en el campo liminal del canon y el corpus. Este estudio podría caracterizarse como “canónico”, en el sentido que trata de autores representativos de Centroamérica. Sin embargo, sería más propio caracterizarlo dentro de un movimiento por “rearticular el canon”, estableciendo fundamentalmente una crítica de sus lógicas institucionales, y sus azares marginales. Se puede retener aquí la observación de Mignolo, quien piensa que “hay una diferencia radical entre canonizar *Biografía de un Cimarrón* (o ejemplo semejante) con la buena voluntad de hacerlo ingresar al panteón de los estudios literarios, por un lado, y liberar los estudios literarios de las garras del canon para abrirlos a las incertidumbres del corpus (narrativa testimonial, subliteratura, cultura popular, etc.)” (24). En este caso, la segunda opción define mejor, aunque quizá no completamente, las intenciones que han guiado la escritura de esta tesis.

Para redondear más la ubicación incierta que se abre entre el canon y el corpus, es necesario preguntarse cuál es la situación y posibilidad de un canon literario centroamericano. Ilustrativa, al respecto, resulta la siguiente nota de Sergio Ramírez sobre Cardoza y Aragón:

A finales de los sesenta, en las tertulias de la Hacienda las Brisas, a orillas del río Medio Queso, con José Coronel Urtecho y Carlos Martínez Rivas, solíamos hacer un ejercicio lúdico, como lo cuento en *Estás en Nicaragua*, listas de centroamericanos partiendo de un concepto, elaborado entre risas de lo

centroamericano, como contrario de lo universal, y bajo esa guillotina iban pasando muchas cabezas. Muy pocos eran los que se salvaban de ascender las gradas de aquel patíbulo erigido con humor, pero también con rigor. A veces se salvaba Asturias. Siempre, en cada revisión, Luis [Cardoza y Aragón]. Él representaba, sin concesiones, la ruptura de todo el espeso muro provinciano que nos rodeó siempre y que ha disminuido hasta hoy muy pocos centímetros de su espesor (Prólogo xvii).

En esta anécdota se hace visible una operación de canonización fundamental (seleccionar a los centroamericanos universales) como mecanismo heredado de la Ilustración y la institucionalización revolucionaria del sujeto occidental (representados aquí por la guillotina). También se trata en cierta medida, de la institucionalización del extrañamiento cultural del modernismo; así, el artista periférico centroamericano no tiene otra opción que apropiarse del modelo de universalidad occidental para poder tutearse con el sujeto central de la historia. A la apropiación, le sigue un descentramiento, fundado y refrendado preferiblemente en términos del modernismo, lo que indica la persistencia de la inscripción arielista de la cultura. En la descripción de Ramírez, por ejemplo, Asturias resulta ser el “Calibán” de Cardoza y Aragón. De hecho, a la construcción de cualquier canon, corresponde la constitución de un contracanon que adquiere así una especie de ubicación interlocutoria frente a la centralidad del primero (Cf. Rojas 19). Sin embargo, estos contracánones no dejan de estar modulados por la identidad nacional o regional. En este sentido, la contraposición entre Ariel y Calibán resulta bastante adecuada para describir las colisiones dentro de la ideología universalista. El canon centroamericano tendrá diversos significados si se coloca en el centro del mismo el universalismo de Cardoza o, si por el contrario se toma como centro el proyecto transcultural de Asturias. En realidad, la constitución

de un contracanon anti-colonial, como el elaborado por Retamar, no está libre de una razón autoritaria (Rojas 30-31) que peligrosamente puede confundirse con una operación “subalterna”.

Por ejemplo, Rojas afirma:

Al constatar la hegemonía, el autoritarismo, de este canon latinoamericano [elaborado por Retamar], alguien podría replantearse aquella pregunta de Gayatri Spivak: “Can the Subaltern Speak?”. Y una respuesta posible sería: ¡claro que puede! ¡A veces habla hasta por los codos! Y cuando lo hace un subalterno o un marginal que pretende hablar por el resto de los marginales y subalternos, su voz puede llegar a proponer un discurso tan hegemónico como el que impone el Sujeto Moderno Occidental Blanco Masculino. (31).

Rojas confunde aquí la operación contracanónica con la que Mignolo llamaría de apertura “a las incertidumbre del corpus”. En efecto, la operación “calibanesca” sobre el canon no puede ser entendida como una modulación subalterna, aun cuando su discurso esté embebido por el deseo de impugnar la centralidad occidental. Hay una falsa paridad operativa política del sujeto occidental y el subalterno tanto dentro de las articulaciones “calibanescas” del canon, como en la interpretación de su autoritarismo que realiza Rojas. En este sentido puede pensarse que el canon está constituido fundamentalmente por “la iniciativa de los grupos dominantes”, y que esa operación es en términos formales y metodológicos productora de textos no-canónicos, y sostenedora, por un efecto negativo, del corpus. En cierta medida este corpus se interrelaciona con márgenes epistemológicos y opera en las regiones “inconscientes” del canon. Si “canon” puede ser entendido también como una homología de la subjetividad, resulta posible también “psicoanalizar” esta articulación subjetiva.

Ciertamente, algunos de los textos autobiográficos analizados en esta tesis podrían pasar a formar parte del canon de obras autobiográficas hispanoamericanas o latinoamericanas. Fundamentalmente, porque la articulación formal e ideológica que las conforman resulta peculiar en relación con el contexto, y su singularidad se vuelve paradigmática fuera de las fronteras regionales. Sin embargo, el cometido de este estudio no ha sido justificar tales eventuales inserciones. Más bien, se ha procurado “permanecer” dentro del propio razonamiento contradictorio de las obras en su relación entre lo particular y lo universal. En este sentido, junto con el deseo de advertir las operaciones alegóricas y deconstructivas que operan dentro de los textos particulares, ha sido preciso analizar estas obras, todas (potencialmente) canónicas, en su ubicación contradictoria con los discursos que tradicionalmente no están institucionalizados como literatura. En general, ha sido preciso detenerse, pues, en el *antes* del devenir canónico, en donde aparece desmentida tanto la singularidad absoluta de las obras como la colocación más allá de la circunstancia histórica (ya bien como forma o como metarrelato de la misma historia), que caracteriza a la proclamación canónica. La lectura de la autobiografía *a través* del testimonio ha implicado, en esta tesis, una intervención desde el corpus en el canon, como operación básica y necesaria de reflexión cultural. Como muestra Mignolo, la interrelación del canon y el corpus responde al despliegue de “estructuras complejas y fractales”. Desde ese punto de vista puede comprenderse “el movimiento constante, el aparecer y desaparecer, de la literatura en las prácticas discursivas y de las prácticas discursivas en la literatura” (34).

9.4 LAS POLÍTICAS HÍBRIDAS

Según se ha argumentado a lo largo de esta tesis, la autobiografía revela un proceso de constitución de una figura unitaria o “simbólica”, con elementos extraídos de la historicidad o la heterogeneidad. Esta construcción no está alejada de los debates por el poder, de ahí la implicación política de las voces híbridas, mestizas o transculturales presentes en las autobiografías. Si bien estas voces tienden de manera doble a una síntesis (como símbolo y como representación de una cultura mezclada), resulta estratégico leer y describir el proceso de constitución de tal síntesis. La proclamación híbrida es una tendencia característica de la autobiografía centroamericana, porque el designio de extrañamiento “exterior” (el yo como sujeto peculiar, decadente o “heterológico”) implica un código de alteridad, y porque se confronta la posibilidad transcultural desde una operatividad interna de apropiación. En este sentido los conceptos de mestizaje, transculturación y, más recientemente, culturas híbridas no han sido simplemente propuestas descriptivas de procesos de sincretismo localizados en las sociedades, sino articulaciones con vínculos ideológicos específicos.

Por eso, la doctrina mestiza se puede asociar con los relatos nacionales y, en general, los proyectos de afirmación identitaria regional. La teoría de la transculturación³⁷⁷ responde, por su parte, tanto al relato nacional como a la fuerza de la globalización moderna que parece inevitable, de manera que se busca un equilibrio entre ambos razonamientos, el que aparece figurado por la tecnificación literaria. Las culturas híbridas³⁷⁸ llegan en el momento en que se ha desplazado en cierta medida el razonamiento nacional-letrado, y las fronteras culturales dejan de estar subsumidas en la “subjetividad” del escritor mestizo. La literatura ya no parece ser el modo

³⁷⁷ Rama, *Transculturación narrativa*.

³⁷⁸ García Canclini, *Culturas híbridas*

cultural fundamental para dirimir las diferencias y sancionar las mezclas. La cultura, un campo mucho más amplio de discursos, ha pasado a ser el nuevo centro de la racionalidad interpretativa.

Esta última descripción, que podría resumir la trama de los llamados Estudios Culturales, es el contexto específico en que esta tesis ha sido diseñada, y algunos de sus elementos básicos han sido integrados a ella. Por ejemplo, la necesidad de leer los textos advirtiendo la presencia de otros modos culturales, que desautorizan “desde dentro” a los textos como formas absolutas de encarnar el símbolo (y, por ende, la mezcla cultural). En un sentido general, puede ilustrarse este movimiento que relativiza la autoridad incondicional del texto autobiográfico, en la presencia de la muerte dentro del texto autobiográfico de Rubén Darío. El despliegue alegórico, que opera para admitir la materialidad, sirve también, como ya se ha sugerido, como elemento básico de desconstrucción (desconstrucción del yo y, por lo tanto, de sus presupuestos híbridos). En otras palabras, la realización de la modernidad en la escala subjetiva que la autobiografía promete, aparece condicionada por la mezcla cultural, y aspira tendencialmente a su realización estentórea, pero la mezcla opera a veces en contra de una síntesis diáfana. Las terrores de Darío, las vacilaciones de Brañas, las contradicciones universalistas de Turcios, la brusca resolución racista de Arévalo Martínez, o el deseo de apropiación en Mármol, caracterizan bien estos momentos aporéticos de la mezcla cultural.

En general, los relatos autobiográficos indican los momentos en que la transculturación deviene distópica, bien sea porque su racionalidad es “menor” que el relato nacional o universal (como en el caso del testimonio), o bien porque la afanosa búsqueda de la síntesis no puede evitar la presencia de la muerte en el relato de vida.³⁷⁹ Si la autobiografía centroamericana busca, en última instancia, cómo definir la modernidad, y se ve obligada a desplegar este cometido a través de la mezcla transcultural, el resultado (que ideológicamente encarna en un sujeto

³⁷⁹ Por supuesto, es el modelo del *Trauerspiel* de Benjamin, el que sirve de sostén a este argumento.

extrañado o heterológico frente a la cultura universal) es esencial para la caracterización del relato cultural de la modernidad.

En este sentido, se ha trabajado esta tesis según la creencia de que, a pesar del desplazamiento de la literatura como discurso central, los textos literarios (entre ellos los autobiográficos) siguen siendo productos culturales de una riqueza estratégica. Sobre todo, ayudan a comprender que la índole democrática con que se enuncian por lo general los estudios culturales no implica una automática desjerarquización desde dentro de los relatos culturales, estando estos ubicados en los escenarios de la hegemonía, y muchas veces sin síntesis posibles (como parece ser la tendencia en el caso de las intervenciones subalternas). Se alude así, básicamente, a lo que Monica Walter al criticar los principios de identidad entre cultura popular y modernidad, típica de los estudios culturales, describe como “lo popular como alegoría de lo catastrófico y destructivo, como figura de choque y rebelión” (374). Al proponerse como relatos de la modernidad que no pueden dejar de lado un trato con la alteridad por medio de la operatividad híbrida, las autobiografías también encarnan cierto deseo democrático. La obsesión con el habla común, que arranca con la decantación paralela del modernismo y el liberalismo oligárquico, indica este horizonte utópico de la escritura autobiográfica centroamericana. Desde el punto de vista de la exégesis, no hay por qué atenerse, según se ha querido demostrar en esta tesis, simplemente a esta proclamación ideológica interna de los textos. Es necesario, en cambio, detallar la voluntad de poder oculta detrás de tal proclamación y puntualizar, sobre todo, su inserción como cultura en el campo de la hegemonía.

Un asunto esencial que también se ha enfatizado a lo largo de la tesis, ha sido la tensión genérica, en el doble sentido del género textual y el género sexual. Por un lado, han resultado evidentes lo que Mignolo llama “las falsas complicidades entre género y canon” (27). Los relatos

autobiográficos resultan tan ricos y tan estratégicamente situados desde el punto de vista del discurso, que iluminan por contraposición el eventual devenir de, por ejemplo, una historia de la novela centroamericana. El designio occidentalista quizá requiere la centralidad del género novelístico, pero la escritura autobiográfica (entre otros géneros “menores” ubicados en el corpus), ayuda a explicar culturalmente la complicación implícita en este requerimiento, y la necesidad de una intervención heterogénea, en que los relatos diseñan cartografías diferentes. En el mismo sentido, se puede relativizar la centralidad estentórea de la poesía dentro del canon cultural centroamericano, pues los textos autobiográficos no son menos complejos ni menos autoritarios o representativos que algunos poemas y poemarios consagrados. Aun más, es preciso advertir la posición estratégica que las autobiografías tienen en el diseño de las poéticas, por lo que se incrustan directamente en un eventual rearticulación crítica de lo que hasta ahora se ha entendido como la función y lugar de la poesía dentro del canon.

El género sexual, por su parte, es otro elemento fundamental de la definición autobiográfica centroamericana. El momento paradigmático, al respecto, puede haber sido señalado por Darío, en *El oro de Mallorca*, al relacionar la decadencia, y el lugar cultural singular del periférico, con la “educación de mujer”. Los modernistas fueron, así, “amujerados” con un sistema contradictorio que los singularizaba pero que, a la vez, tornaba abyecta tal singularización. En general, en los vanguardistas se puede advertir la tensión alegórica que quiere identificar mujer y nación, sin conseguirlo de manera cabal (sobre todo, es visible en Brañas). Podría decirse, pues, que la identificación “femenina” de la modernidad produce una especie de modulación universalista, que modula hacia fuera a los autobiógrafos, y que no alcanza resolución interna. Por otra parte, las dos autobiógrafas estudiadas (Odio y Menchú) plantean de manera más directa la problemática política del género. Bien sea catalogando la

singularidad como espacio “doméstico” en que la “magia” se inserta en la modernidad (codificando y ordenando las culturas no autorizadas), o como contradicción con un designio lúgubre que sólo tiene como opción la politización vital.

En resumen, pues, la hibridez presente en los relatos autobiográficos, funciona como una alegoría política que apunta a la articulación utópica de la modernidad. Sin embargo, tal dialéctica de mezcla (de razas, sistemas culturales, de géneros textuales y sexuales, e, incluso, racionalidades políticas y estéticas) no siempre se logra proyectar en una síntesis coherente, y, más bien, revela constantemente las contradicciones de tal constitución. En otras palabras, esta síntesis opera de manera neurótica, lo que, en la escala política implica la producción de subyugación y subalternidad. Podría añadirse, además, que la división entre hegemónicos y subalternos opera dentro de esta alegoría de una forma siniestra, encarnando la revelación de la historicidad como muerte, para recordar otra vez la parábola de Benjamin. Tanto en la crónica modernista como en los complejos planes de comunicación con los otros de los vanguardistas, o la crítica explícita del testimonio a la articulación despótico-populista del poder, se puede advertir que los textos autobiográficos centroamericanos dada su racionalidad política pueden dar cuenta de cierto sentido fúnebre de la historia.

Esto lleva a repensar el razonamiento “de mercado” potencialmente acatado por Canclini, al proyectar las divisiones entre hegemónicos y subalternos en un espacio populista. En este sentido, el estudio de los relatos autobiográficos ayuda a comprender que las relaciones de poder operan también en los espacios de la subjetividad. Se trata, como se ha venido repitiendo, de meras alegorías de historias personales, que, sin embargo, encarnan en un lugar estratégico de las narrativas de la modernidad, y con una potencia convocatoria para la lectura “subjetiva”. De manera que al deseo de que los productos culturales fueran superficies fácilmente

des/jeraquizables (una tentación general de los estudios culturales), hay que oponer la lectura densa que haga frente, precisamente, a un deseo “democrático” que aparece en los textos más como ideología que como “referente” verificable.

OBRAS CITADAS

Acevedo, Ramón Luis. *La novela centroamericana: desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1982.

Aguilar Leal, Roberto. Estudio preliminar y guía de trabajo. *Autobiografía* de Rubén Darío. v-xvi.

Aguilar Mora, Jorge. “El nihilismo y su laberinto”. *Sosnowski*, 3: 581-619.

Albizurez Palma, Francisco, y Catalina Barrios y Barrios. *Historia de la literatura guatemalteca*. Tomo II. Guatemala: Editorial Universitaria de Guatemala, 1981.

Althusser, Louis. “Ideology and Ideological State Apparatuses”. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 2001. 85-126.

Arellano, Jorge Eduardo. *Antología general de la poesía nicaragüense*. Managua: Distribuidora Cultural, 1984.

---. *Literatura centroamericana: diccionario de autores contemporáneos*. Managua: Fundación Vida, 2003.

---. “Rubén Darío en la Complutense”. *La prensa literaria* [Managua]. 14 de mayo de 2005: 10.

Arévalo Martínez, Rafael. *Manuel Aldano: la lucha por la vida*. Guatemala: Talleres Gutenberg, 1922.

---. *Una vida*. 1914. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes; Editorial Cultura, 1997.

- . *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. 1915. Ed. Dante Liano. Madrid; París; Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1997.
- Arévalo, Teresa. *Rafael Arévalo Martínez: biografía de 1884 hasta 1926*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1971.
- Argueta, Mario R. *Diccionario de escritores hondureños*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria; Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1998.
- Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Artemis & Edinter, 1998.
- . ed. *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2001.
- Aronna, Michael. "*Pueblos Enfermos*": *The Discourse of Illness in the Turn-of-the-Century Spanish and Latin American Essay*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1999.
- Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Edición crítica. México: Fondo de Cultura Económica; París: Editions Klincksiek, 1978.
- . *Hombres de maíz*. Ed. Gerald Martin. 2a ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogical Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- . *Speech Genres & Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Balderston, Daniel et al., eds. *Literatura y otras artes en América Latina. Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Iowa City, 2 al 6 de julio de 2002*. Iowa: University of Iowa, 2004.
- Banberger, Ellen L. *Rubén Darío: la influencia de una época*. Managua: Fondo Editorial Banco Central de Nicaragua, 1992.
- Barchino, Matías. “Oro de Mallorca de Rubén Darío: necesidad y fracaso de la ficción”. *Rubén Darío y el arte de la prosa: ensayo, retratos y alegorías*. Cristóbal García Cuevas y Enrique Baena, eds. Málaga: Universidad de Málaga; Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998. 227-244.
- Barnet, Miguel. “La novela testimonio: socio-literatura”. *Sosnowski*, 4: 795-819.
- Barthes. Roland. *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1967.
- . *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1990.
- . *Sade: Fourier: Loyola*. Trans. Richard Miller. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- . *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México y Madrid: Siglo Veintiuno, 2000.
- Belli, Gioconda. *El país bajo mi pie: memorias de amor y guerra*. Madrid: Plaza y Janes, 2001

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.

---. "Unpackin my Library: A Talk about Book Collection." *Illuminations* 59-68.

---. "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov.", *Illuminations* 83-109.

---. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* 217-251.

---. *The Origin of German Tragic Drama*. John Osborne, tr. London and New York: Verso, 1998.

Beverley, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

---. "The Margin at the Center: On *Testimonio*". Gugelberger 23-41.

---. "The Real Thing". Gugelberger 266-286.

---. *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Los Teques (Venezuela): Fondo Editorial A.L.E.M., 1997.

---. "¿Post-literatura: sujeto subalterno e impase de las humanidades". *Una modernidad obsoleta* 129-155.

---. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

---. "Prólogo". González-Stephan 25-30.

- . *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Trad. Marlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- ., y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- ., y Hugo Achugar. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. 2ª ed. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Blandón, Erick. *Barroco descalzo: colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*. Managua: URACCAN, 2003.
- Borges, Jorge Luis. *Páginas escogidas*. Managua: Nueva Nicaragua, 1988.
- Brañas, César. *Inquilinos: bocetos para la biografía de un niño*. Guatemala: Unión Tipográfica, 1957.
- . "Confines y problemas de la generación literaria del novecientos veinte". 1928. Albizuere Palma y Barrios 36-53.
- Burgos, Elizabeth. "The Story of a Testimonio". *Latin American Perspectives*. 26 (1999), 53-63.
- Cabezas, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. 4ª ed. Managua: Nueva Nicaragua, 1985.
- . *Canción de amor para los hombres*. Managua: Nueva Nicaragua, 1988.
- Cardenal, Ernesto. "Hora 0". *Antología*. Managua: Nueva Nicaragua, 1983. 57-75.

---. *Vida perdida*. Managua: anamá, 1999.

---. *Las ínsulas extrañas*. Managua: anamá, 2002.

---. *La revolución perdida*. 2ª ed. Managua: anamá, 2004.

Cardoza y Aragón, Luis. *El río: novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Casaús Arzú, Marta Elena. “El indio, la nación, la opinión pública y el espiritualismo nacionalista: los debates de 1929”. Casaús Arzú y García Giraldez 207-251.

---. “La generación del 20 en Guatemala y sus imaginarios de nación (1920-1940)”. Casaús Arzú y García Giraldez 253-296.

---. y Teresa García Giráldez. *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*. Guatemala: F & G Editores, 2005.

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. México: Porrúa, 1990.

Chakrabarty, Dipesh. “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts?”. Guha, *Reader* 263-293.

Chamorro, Violeta. *Sueños del corazón*. Madrid: Acento, 1997.

Colás, Santiago. “What’s Wrong with Representation?: *Testimonio* and Democratic Culture”. Gugelberger 161-171.

Concha, Jaime. *Rubén Darío*. Madrid: Júcar, 1975.

- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 2ª ed. Lima y Berkeley: CELACP; Latinoamericana Editores, 2003.
- Coronel Urtecho, José. Entrevista con Manlio Tirado. *Conversando con José Coronel Urtecho*. Managua: Nueva Nicaragua, 1983.
- . *Rápido tránsito: al ritmo de Norteamérica*. 1953. Managua: Nueva Nicaragua, 1985.
- . *Prosa reunida*. Managua: Nueva Nicaragua, 1985.
- . “José Coronel Urtecho siendo pintado por Dieter Masuhr o autorretrato con pintor”. *Prosa reunida* 243-275.
- . *Pol-la dananta katanta paranta dedójmia t’elson: imitaciones y traducciones*. Managua: Nueva Nicaragua, 1993.
- . *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua: de la Colonia a la Independencia*. 1962. Managua: Fundación Vida, 2001.
- Cuadra, Pablo Antonio. *Torres de dios: ensayos literarios y memorias del movimiento de vanguardia*. Managua: El Pez y la Serpiente, 1985.
- Dalton, Roque. “Prólogo”. *Mármol* 9-32.
- . *La ventana en el rostro*. San Salvador: UCA Editores, 1996.
- . *Taberna y otros lugares*. San Salvador: UCA Editores, 2000.
- . *Las historias prohibidas del pulgarcito*. San Salvador: UCA Editores, 2002.

- Darío, Rubén. *Obras completas*. Tomo I: crítica y ensayo. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- . *Obras completas*. Tomo II: semblanzas. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- . [La vida de Rubén Darío escrita por él mismo] “Autobiografía”. 1912-1915. *Obras I*: 15-177.
- . “Paul Verlaine”. *Obras II*: 292-299.
- . “Max Nordau”. *Obras II*: 451-463.
- . “Prologo que es página de vida”. *Obras II*: 622-629.
- . “El Oro de Mallorca” 1913-1914. Ed. Allen W. Phillips. *Revista Iberoamericana*. XXXIII (1967), 461-492.
- . *El mundo de los sueños*. Ed. Ángel Rama. Río Piedras: Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1973.
- . “La larva”, *Cuentos completos*. 1950. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 363-366.
- . *El Viaje a Nicaragua e intermezzo tropical*. 1909. Managua: Ministerio de Cultura, 1982.
- . *Poesía*. Managua: Nueva Nicaragua, 1989.
- . *España Contemporánea*. Madrid: Alfaguara, 1998
- . *Autobiografía*. Managua: Distribuidora Cultural, 2003.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984.

---. "Mysticism". *Diacritics*. 22 (1992), 11-25.

De Man, Paul. "Autobiography as De-facement". *MLN*. 94 (1979), 919-930.

---. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche & Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson. New York: Columbia University Press, 1983.

---., y Félix Guattari. *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1985.

Delgado Aburto, Leonel. *Márgenes recorridos: apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 2002.

---. "De la memoria política, los que narran y los fragmentos". *La prensa literaria* (Managua). 7 de diciembre de 2002.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª ed. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

- . *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Trad. Julia García Lenberg. Madrid: Cátedra, 1998.
- Earle, Duncan. "Menchú Tales and Maya Social Landscapes: The Silencing of Words and Worlds." Arias, *Menchú* 288-308.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Fanon, Frantz. *Black Skins, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.
- Fernandez Retamar, Roberto. *Idea de estilística*. 3ª ed. Habana: Ciencias Sociales, 1976.
- . *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 4ª ed. Habana: Pueblo y Educación, 1984.
- . *Todo Caliban*. Buenos Aires: Clacso, 2004.
- Fernández, James. *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. Durham and London: Duke University Press, 1992.
- Flores, Ronald. "El despertar del alma: una elegante confesión". Gómez Carrillo 7-8.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. 2ª ed. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . "Nietzsche, Genealogy, History". *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984.

- . *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- . *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Trad. Mercedes Allendesalazar. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1990.
- . "Governmentality". *Power: Essential Works of Foucault 1954-1984*. Ed. James D. Faubion. New York: The New Press, 1994. 201-222.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender & Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- . "El ocaso de la vanguardia y el auge de la crítica". *Nuevo Texto Crítico* VII (1994-1995), 11-22.
- . "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Sosnowski* 1: 264-275.
- . "*Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo*". *Beverley y Achugar* 121-128.
- . *The Decline & Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2002.
- Freud, Sigmund. *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York and London: W.W. Norton & Company, Inc., 1989.
- . "On Narcissism: An Introduction". *Reader* 545-562.
- . "Civilization and Its Discontents". *Reader* 722-772.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego: El siglo del viento*. Habana: Casa de las Américas, 1990.

- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Ghiano, Juan Carlos. “La versión autobiográfica de Darío”. *Rubén Darío: estudios reunidos en conmemoración del centenario 1867-1967*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1967. 29-63.
- Gilman, Sander. “Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature.” *“Race,” Writing and Difference*. Ed. Henry Louis Gates. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, 223-261.
- Gómez Carrillo, Enrique. *El despertar del alma: treinta años de mi vida*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes; Editorial Cultura, 2004.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- González-Stephan, Beatriz. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. 2ª ed. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.
- Graff Zivin, Erin. “Traducir lo raro: Darío, Ingenieros y Silva leen a Max Nordau.” *Balderston* 203-211.
- Gramsci, Antonio. *Antología*. México: Siglo XXI, 1985.

Gugelberger, Georg M., ed. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham and London: Duke University Press, 1996.

---. "Introduction: Institutionalization of Transgression." *The Real Thing* 1-19.

Guha, Ranajit, ed. *A Subaltern Studies Reader 1986-1995*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997.

---. "Introduction". *Reader*, ix-xxii.

---. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

Gutiérrez Girardot. Rafael. "La obra en prosa de Rubén Darío". *Insistencias*. Bogotá: Ariel, 1998. 23-44.

Herrlinghaus, Hermann. *Modernidad heterogénea: descentramientos hermenéuticos desde la comunicación en América Latina*. Caracas: Centro de Investigaciones Post-Doctorales, 2000.

Jameson, Fredric. "Third World literatura in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*. (1986) 65-88.

---. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio". *Beverley y Achugar* 129-145.

Khana, Ranjana. *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

Lang, Candace. "Autobiography in the Aftermath of Romanticism". *Diacritics*. 12 (1982), 2-16.

Lara-Martínez, Rafael. "El surrealismo testimonial: *Miguel Mármol* y el marxismo mágico".
Lara-Martínez y Seager 113-129.

---., y Dennis L. Seager, eds. *Otros Roques: la poética múltiple de Roque Dalton*. New Orleans:
University Press of the South, 1999.

Larsen, Neil. "Juan Rulfo: Modernism as Cultural Agency". *Modernism and Hegemony: A
Materialist Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis: University of Minnesota Press,
1990. 49-71.

---. *Reading North by South: On Latin American Literature Culture and Politics*. Minneapolis
and London: University of Minnesota Press, 1995.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

Liano, Dante. *Rafael Arévalo Martínez: fuentes europeas, lengua y estilo*. Roma: Bulzoni
Editore, 1992.

---. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria Universidad
de San Carlos de Guatemala, 1997.

Liscano, Juan. "Nota informativa". *Odio, Antología* 69-70.

Loureiro, Ángel G. "Direcciones en la teoría de la autobiografía". *Escritura autobiográfica:
actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral.
Madrid, UNED, 1-3 de julio, 1992*. Madrid: Visor Libros, 1992. 33-46.

---. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1996.

Mackenbach, Werner. “El problema de la nación en el pensamiento juvenil de Carlos Fonseca”. *Nicaragua en busca de su identidad*. Ed. Frances Kinloch. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, 1995. 431-456.

Maíz, Magdalena. “(Entre)textos: Perfil de la autobiografía moderna mexicana”. Diss. Arizona State U., 1992.

---. *Identidad, nación y gesto autobiográfico*. Monterrey: Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

Mariaca, Guillermo. “La modernidad y la crítica literaria latinoamericana”. *Nuevo Texto Crítico*. VII (1994-1995), 147-163.

Mármol, Miguel. Testimonio editado por Roque Dalton. *Miguel Mármol: los sucesos de 1932 en El Salvador*. San Salvador: UCA Editores, 1993.

Martin, Gerald. “*El señor presidente*: una lectura contextual”. Asturias, *El señor presidente* lxxxiii-cxxxix.

---. “Rafael Arévalo Martínez y su lucha por la vida”. Arévalo, *El hombre que parecía* 261-291.

Martínez Peláez, Severo. *La patria del criollo: ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1973.

Menchú, Rigoberta. Testimonio editado por Elizabeth Burgos. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.

- . "Those Who Attack Me Humiliate the Victims." Entrevista con Juan Jesús Aznárez. Arias, Rigoberta Menchú 109-117.
- Mendoza Teles, Gilberto, y Klaus Müller-Bergh, eds. *Vanguardia Latinoamericana: historia, crítica, documentos*. Tomo 1: México y América Central. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2000.
- Menton, Seymour. *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1960.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Mignolo, Walter D. "Entre el canon y el corpus: alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina". *Nuevo Texto Crítico*. VII (1994-1995), 23-36.
- Molloy, Sylvia. "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America." *Social Text*. 31-32 (1992), 187-201.
- . *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica; Colegio de México, 1996.
- Mondragón, Amelia. "Literatura y literaturas en Centroamérica." *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica: testimonios, entrevistas y ensayos*. Ed. Amelia Mondragón. Washington: Literal Books, 1994. 11-24.

- Morales, Mario Roberto. *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón: los discursos literarios y políticos del debate interétnico en Guatemala*. 2ª ed. Guatemala: Consucultura; Editorial Palo de Hormigo, 2002.
- Moreiras, Alberto. "The Aura of Testimonio." Gugelberger 192-224.
- . "José María Arguedas y el fin de la transculturación". *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. 213-231.
- Mudrovcic, María Eugenia. "El oro del linaje: Augusto Monterroso y la ley del nombre". Balderston 213-215.
- Nájera, Francisco. *El pacto autobiográfico en la obra de Rafael Arévalo Martínez*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes; Editorial Cultura, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro*. Tr. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- . "Ecce Homo". *Basic Writings of Nietzsche*. Trans. Walter Kaufmann. New York: Modern Library, 2000. 655-800.
- Odio, Eunice. *Antología: rescate de una gran poeta*. Ed. Juan Liscano. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
- . "Eunice Odio por ella misma: selección epistolar". *Antología* 68-222.
- . *Obras completas*. 3 tomos. Ed. Peggy von Mayer. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica; Editorial de la Universidad Nacional, 1996.

- Ovares, Flora, y Margarita Rojas. *El sello del ángel: ensayos sobre literatura centroamericana*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2000.
- . et al. *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Pacheco, José Emilio. “Nota sobre la otra vanguardia”. *Sosnowski* 3: 114-121.
- Paredes, Rigoberta, y Manuel Salinas Paguada. *Literatura hondureña: selección de estudios críticos sobre su proceso formativo*. Tegucigalpa: Editores Unidos, 1987.
- Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. 1954. Ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 1998.
- Paz, Octavio. “Los hijos de limo: del romanticismo a la vanguardia”. *La casa de la presencia: poesía e historia*. Tomo I de las Obras Completas. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 318-484.
- . *El laberinto de la soledad*. 1950. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. 1956. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. 3ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.
- Phillips, Allen W. “El oro de Mallorca: textos desconocidos y breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío”. Darío, “El oro de Mallorca” 449-460.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

---. "Sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa". Darío, *El mundo de los sueños*. 5-61.

---. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

---. Epílogo. Darío, *Poesía* 593-636.

---. *La ciudad letrada*. 2ª ed. Hanover: Ediciones del Norte, 2002.

Ramírez, Sergio. *Balcanes y volcanes y otros ensayos y trabajos*. 2ª ed. Managua: Nueva Nicaragua, 1985.

---. *Adiós muchachos: una memoria de la revolución sandinista*. Madrid: Aguilar, 1999.

---. Prólogo: el río de la poesía. Rodríguez Cascante xv-xxii.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. 2ª ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio; Ediciones Callejón, 2003.

Randall, Margaret. "¿Que es, y cómo se hace un testimonio?". Beverley y Achugar 33-57.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. 1900. Buenos Aires: Kapelusz, 1966.

Rodríguez-Lozano, Diana M. *Conceptos ocultistas en la narrativa de Rafael Arévalo Martínez*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1990.

- Rodríguez Cascante, Francisco. *Autobiografía y dialogismo: el género literario y “El río, novelas de caballería”*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2004.
- Rodríguez, Ileana. *House/Garden/Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women*. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- . *Women, Guerrillas & Love: Understanding War in Central America*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.
- Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Rowe, William. “La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura”. 3 de agosto de 2005. <<http://www.bbk.ac.uk/eh/staff/regionalidad>>
- ., y Vivian Schelling. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London and New York: Verso, 1991.
- Saldaña-Portillo, María Josefina. *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Sandino, Augusto C. *El pensamiento vivo*. Tomo 1. Ed. Sergio Ramírez. Managua: Nueva Nicaragua, 1984.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires en 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas*. Trans. John Gledson. London: Verso, 1992.
- Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.

- . "Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia?. Barnet/Montejo; Burgos/Menchú."
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. XIX (1993), 81-90.
- Smith, Robert. "Worstward Ho: Some Recent Theories." *Derrida and Autobiography*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 51-74.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin American*. Berkeley:
University of California Press, 1991.
- . "Sin secretos". Beverly y Achugar 147-165.
- Sosnowski, Saúl, ed. *Lectura crítica de la literatura americana*. 4 vols. Caracas: Ayacucho,
1996-1997.
- Squier, Ephraim G. *Nicaragua: sus gentes y paisajes*. 1852. Trad. Luciano Cuadra. Managua:
Nueva Nicaragua, 1989.
- Stallybrass, Peter, y Allon White. *The Politics & Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell
University Press, 1986.
- Stoll, David. *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder: Westview
Press, 1999.
- Sturrock, John. *The Language of Autobiography: Studies in the First Person Singular*.
Cambridge University Press, 1993.
- Taracena Arriola, Arturo. "Arévalo Martínez y la Guatemala de los años diez". Arévalo, *El
hombre que parecía* 235-245.

Tishler Visquerra, Sergio. *Guatemala 1944: crisis y revolución. Ocaso y quiebre de una forma estatal*. 2ª ed. Guatemala: F & G Editores, 2001.

---. “Rigoberta Menchú: memoria y sujeto. El tiempo roto de la nacionalización revolucionaria del indígena y el campesino en Guatemala”. *Memoria, tiempo y sujeto*. Guatemala: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; F & G Editores, 2005.

Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Habana: Arte y Literatura, 1982.

Turcios, Froylán. *Memorias*. 1939. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1980.

Vallbona, Rima de. “Corona fúnebre para Eunice Odio a los veinte años de su muerte”. *Volver a imaginarlas: retratos de escritoras centroamericanas*. Ed. Janet N. Gold. Tegucigalpa: Guaymuras, 1998. 273-292.

Valle, Rafael Heliodoro. *Historia de las ideas contemporáneas en Centroamérica*. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960.

---. “Historia Intelectual de Honduras”. 1947-1948. Paredes y Salinas Paguada 3-46.

Vargas Vila, José María. *Rubén Darío*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

Vela, David et al. “La Universidad Popular” Manifiesto 1922. Mendoça Teles y Müller-Bergh 160-162.

Verani, Hugo J. “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica”. *Sosnowski* 3: 9-41.

Von der Walde, Erna. "Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad". *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Ed. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Porrúa, 1998. 24 de octubre de 2004. <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/walde.htm>>

Walter, Knut. *El régimen de Anastasio Somoza 1936-1956*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 2004.

Walter, Monika. "Cultura popular como alegoría de la modernidad latinoamericana: caminos de un desafío teórico". *Nuevo Texto Crítico*. VII (1994-1995), 369-375.

Wentzlaff-Eggebert, Harald. "Los vanguardistas hispanoamericanos como críticos literarios". *Nuevo Texto Crítico*. VII (1994-1995), 165-174.

White, Hayden. "The Context in the Text: Method and Ideology in Intellectual History." *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990. 185-213.

White, Steven F. *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*. México: Banco Mercantil; Limusa; Grupo Noriega, 1992.

Williams, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London and New York: Verso, 1996.

---. "The Politics of Avant-Garde". *Politics* 49-63.

---. "The Future". *Politics* 151-162.

Woodward, Ralph Lee. "The Rise and Decline of Liberalism in Central America: Historical Perspectives on the Contemporary Crisis." *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*. 26 (1984), 291-312.

Wüderich, Volker. *Sandino: Una biografía política*. Managua: Nueva Nicaragua, 1995

Yúdice, George. "Testimonio and Postmodernism". Gugelberger 42-57.