

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
POSGRADO EN MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA

SUBJETIVIDAD E HISTORIA EN LUIS CARDOZA Y ARAGÓN

JOSÉ FRANCISCO BONILLA NAVARRO (102988)

Heredia, Costa Rica 2021

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del

Posgrado en Maestría de Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en

Literatura para optar al grado de Magister Litterarum

MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

Dr. José Vega Baudrit
Representante del Consejo Central de
Posgrado

Dr. Gabriel Baltodano Román
Coordinador Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana

Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Tutor de tesis

Dr. Mijaíl Mondol López
Miembro del Comité
Asesor

M.L. Karen Calvo Díaz
Miembro del Comité Asesor

Sr. José Francisco Bonilla Navarro
Sustentante

*A la memoria de mi abuelo Ismael,
porque todo se hace con amor; a
vos, madre mía,
el mayor ejemplo de esfuerzo pujante;
a Nazareth,
porque sigamos reforzando los lazos que nos unen; a
Gabriel, porque llegaste a nuestras vidas para traer
esperanza.*

Índice

Resumen	5
Palabras clave:.....	5
Keywords:	6
Introducción	7
0. Delimitación del tema	7
1. Problemas y objetivos	12
2. Hipótesis	14
3. Estado de los conocimientos	14
4. Marco teórico-metodológico	22
4.1. Con respecto a lo textual-literario	23
4.2. Con respecto a lo extratextual	24
Capítulo I	40
<i>Los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica: dos casos particulares</i>	46
Guatemala y los movimientos de vanguardia: el caso de Arévalo Martínez y <i>El hombre que parecía un caballo</i>	47
Nicaragua y la «Antiacademia nicaragüense»	52
La «Oda a Rubén Darío», de José Coronel Urtecho	55
“Dos perspectivas” y “Ars poética”, de Pablo Antonio Cuadra	58
Capítulo II	64
I. Dos concepciones de la historia	65
La historia del siglo XIX	65
Un nuevo concepto de historia: el giro lingüístico y los planteamientos posestructuralistas	68
II. <i>El río. Novelas de caballería</i> y algunos fragmentos poéticos: dos ejemplos de una historia ficcional	73
Capítulo III	92
La vinculación del texto y el contexto	92

Interdiscursividad en el ensayo	93
Sobre la identidad guatemalteca	94
La universalidad y su perspectiva epistemológica descolonial	100
Conclusiones	104
Bibliografía	116

Resumen

El presente trabajo aborda las relaciones entre la subjetividad, la historia y la literatura como discursos validadores de conocimiento dentro de la sociedad. Epistemológicamente, la investigación procura desarrollar una apertura discursiva y científica que tuvieron las disciplinas a partir de la década de 1960, pero trabajando desde un contexto y un referente enteramente centroamericano: la obra del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien se presenta como una voz histórica individual que da cuenta de muchos aspectos de la realidad centroamericana a partir de una revisión diacrónica del devenir histórico de la región. El marco conceptual desde el que se analiza el problema se sustenta en una aproximación interdisciplinaria: combina postulados teóricos de la literatura, de la sociología, la historia y la filosofía. Con respecto al contenido del desarrollo capitular, el trabajo se desarrolla en dos grandes líneas temáticas: atiende, por un lado, la caracterización de las algunas manifestaciones estéticas vanguardistas de importancia del continente como una antesala para el análisis específico del código artístico creado por Luis Cardoza y Aragón en Centroamérica; por otro, aborda el análisis de algunos textos del escritor guatemalteco a la luz de un paradigma teórico interdisciplinario con particular atención en dicho discurso como un producto cultural

complejo, dinámico y atípico. Finalmente, las conclusiones se subdividen en tres partes: sobre los contenidos abordados, sobre el apartado teórico-metodológico y sobre los aportes concretos de la investigación.

Palabras clave: subjetividad, historia, literatura centroamericana, novela guatemalteca, Luis Cardoza y Aragón.

The present study addresses the relationships existing between subjectivity, history, and literature as validating discourses of knowledge within society. Epistemologically, this research aims to be an example of the discursive and objective openness that scientific disciplines have had since the 1960s, working within an entirely Central American context and reference. The work is by the Guatemalan Luis Cardoza y Aragón, who presents himself as an individual historical voice that accounts for many aspects of Central American reality based on a diachronic review of the historical evolution of the region. The conceptual framework from which the research problem is discussed was constructed from an interdisciplinary perspective, as a mixture of theoretical postulates from literature, sociology, history, and philosophy. This study is developed along two main thematic lines. It addresses, on the one hand, the characterization of the certain important avant-garde aesthetic manifestations of the continent as a prelude to the specific analysis of the artistic code created by Luis Cardoza and Aragon in Central America. On the other, it examines a selection of texts by the Guatemalan writer in the light of an interdisciplinary theoretical paradigm, emphasizing that discourse as a complex, dynamic, atypical cultural product. Finally, the conclusions are divided into three parts: on the contents themselves, on the theoretical-methodological section and on the specific contributions of the research.

Keywords: subjectivity, history, Central American literature, Guatemalan novel, Luis

Introducción

0. Delimitación del tema

Si bien desde la segunda mitad del siglo xx se empieza a plantear una nueva concepción de la historia y el tiempo, con la llegada de las discusiones sobre la posmodernidad se afianzó, en los medios académicos y artísticos (Grützmacher, 2006), en especial el de la literatura, la relación, algunas veces¹ problemática y conflictiva, entre la literatura y la historia como discursos escriturales (Iggers, 2012, 26). Este nuevo paradigma conceptual propició una apertura discursiva y artística que modificó las formas y procesos para construir y validar el conocimiento de los saberes culturales, epistemológicos, sociales y académicos. Tal es el origen de los propósitos de este trabajo: mostrar la capacidad que tienen las ciencias y sus discursos de relacionarse, sin que se hagan manifiestas esas relaciones, y crear productos culturales complejos, que, a su vez, dan cuenta de contextos histórico-sociales también complejos; de ahí que el trabajo de investigación no pretenda polarizar conceptualmente las disciplinas involucradas en la discusión.

La relación entre la subjetividad, como recurso discursivo e inherente a lo literario y la historia, la cual se presenta como un discurso modificado según sus cánones tradicionales de verdad histórica es destacable como objeto de estudio para el presente

¹ Me refiero al conjunto de problemas que plantea Georg Iggers entre la teoría literaria francesa de la década de 1960 y la postura de los historiadores de la misma época, la cual consistía en la dificultad que presentaba para estos últimos la idea de concebir el discurso como único ente moldeador de la realidad.

trabajo. Con respecto a la historia, en realidad, lo que se ha puesto en entredicho es la imagen canónica de esta disciplina como discurso oficial de “la verdad”, tal y como era concebida en el siglo XIX. En el campo de la literatura, algunos de los planteamientos en torno a este asunto dieron origen a posturas tajantes como la que expone José Saramago en “Contar la vida de todos y de cada uno”,² postura según la cual la historia y la literatura son discursos completamente entrelazados y complementarios. La obra de Luis Cardoza y Aragón es compleja y diversa; entre otros motivos por inscribirse dentro de los planos de esta discusión. Uno de los ejes que cooperan con dicha complejidad discursiva es la relación existente entre subjetividad e historia: el eje temático base para el desarrollo de la presente investigación. En este sentido, la historia empieza a concebirse como un discurso dentro del cual lo literario toma relevancia, pues puede convertirse en el complemento discursivo de espacios que son tachados de *lo* oficial. Es en este universo temático en el que se inscribe la preocupación fundamental de este trabajo. Sin embargo, para entender de manera más contextualizada la obra de Cardoza y Aragón, conviene hacer una breve introducción con algunos datos de relevancia para el contexto histórico y cultural dentro del cual el autor se estrena en las letras.

Con el advenimiento del modernismo, la literatura hispanoamericana experimenta una transformación y renovación estéticas, temáticas y discursivas. Si bien, no debe tomarse metonímicamente la figura de Darío como la central, el poeta nicaragüense llegó a constituir una especie de eje transversal del movimiento. Antes de Darío, figuras

² Este texto es una de las conferencias incluidas en *Cuadernos de Lanzarote 1993-1995* (Madrid: Alfaguara, 1996).

emblemáticas como José Martí empezaban ya a marcar una ruptura con respecto al papel de las letras hispanoamericanas que se venía instaurando desde la concepción de modelos europeos tradicionales como el realismo. Por su poética, sus temas y sus

preocupaciones existenciales, el modernismo se configuró como la antesala de una revolución artística posterior: las vanguardias; movimiento literario que retomó y desarrolló del modernismo las preocupaciones existenciales del yo y la renovación lingüística, por ejemplo; pero desechó, entre otras cosas, la artificiosidad del lenguaje. No obstante, es necesario hacer una aclaración en este punto, pues la vanguardia hispanoamericana, aunque marco general de la centroamericana, se distancia en algunos puntos discursivos de esta última. Dicho abandono por la superficialidad de la lengua es propio de los movimientos de vanguardia en Nicaragua, por ello es posible hablar de una vanguardia centroamericana claramente diferenciada de su marco histórico general: la hispanoamericana.

En este contexto estético, no exento de perspectivas ideológicas en conflicto, empieza su obra el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón.³ Nacido en 1901,⁴ Cardoza y Aragón debe considerarse uno de los primeros exponentes centroamericanos de los códigos estéticos de vanguardia. Si bien se ha considerado como grupo fundacional de esta

³ Si bien suele inscribirse el inicio de la obra de Cardoza y Aragón dentro del contexto del auge de las vanguardias, Francisco Rodríguez (2004) apunta que el autor escribió textos desde los cánones tradicionales del modernismo; no obstante, Cardoza y Aragón, consciente de su anacronía estéticoliteraria, plantea a *Luna Park* (1923) y a *Maelstrom* (1926), textos escritos en París, como sus producciones iniciales. Estas últimas, desde mi opinión, textos adscritos por completo a los códigos estéticos del vanguardismo.

⁴ Según notas de Rodríguez Cascante (2004), a pesar de que la fecha de nacimiento aceptada por la crítica es el 21 de junio de 1904, Marco Vinicio Mejía encontró el acta de nacimiento del autor, la cual muestra que realmente nació el mismo día y mes, pero en el año 1901.

corriente estética a ciertos nicaragüenses como José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Bruno Mongalo, entre otros, Cardoza y Aragón da muestras literarias vanguardistas algunos años antes, si se tiene en consideración que los manifiestos de este grupo autodenominado *Antiacademia nicaragüense* datan de la

década de 1930. Lo que sí debe conferírsele a este grupo nicaragüense es su organización y delimitación como un grupo literario vanguardista; en este sentido lograron institucionalizar el movimiento, aspecto que no se dio en los demás países del istmo.

Entre sus títulos más destacados figuran *Luna Park* (1923), *Quinta Estación* (1972), *Lázaro* (1994), todos ellos en verso; textos de prosa poética como *Maelstrom* (1926), *Pequeña sinfonía del nuevo mundo* (1949); su ensayo *Guatemala: las líneas de su mano* (1955); y esa suerte de autobiografía que es *El río. Novelas de caballería* (1986). Es una obra basta y compleja, la cual permite entablar diálogos con los principales hechos históricos del siglo xx.⁵ Para el desarrollo de este trabajo se ha tomado en consideración tanto aquella autobiografía como su ensayo sobre la historia guatemalteca *Guatemala: las líneas de su mano*. Hay dos razones: por un lado, tanto en el género autobiográfico como en el ensayo, la subjetividad, como eje transversal de la creación literaria, alcanza una dimensión e importancia mayores; por otro, son textos donde el componente histórico no puede escaparse de una elaboración literaria inminente; es decir, es en estos textos donde historia y literatura están unidas desde el mero hecho de materializarse a través

⁵ En "Crítica literaria y discurso utópico en Miguel Ángel Asturias, casi novela" Francisco Rodríguez Cascante, apunta: "Evidencia de este recorrido es una vasta producción que se mueve por todo el siglo xx, dando testimonio de épocas y manifestaciones culturales tan significativas como el París de los años veinte, la escuela del muralismo mexicano y la problemática étnica guatemalteca", *Revista Comunicación* xi, 4 (2011).

de la escritura. No es que no exista esta relación en otros textos; sino que, por la naturaleza ontológica de los géneros en que están escritos, la relación propuesta alcanza un nivel de profundidad y problematización mayores. Además de los dos textos antes mencionados, se hace conveniente incluir dentro del estudio una entrevista concedida

por Cardoza y Aragón a Óscar Edmundo Palma, en octubre de 1950⁶. Mediante la lectura del texto completo de Navarrete Cáceres⁷, específicamente de la entrevista hecha por Palma, se aborda una de las facetas de Cardoza y Aragón que deja más al descubierto las posturas político-ideológicas que lo caracterizaron con respecto a los acontecimientos históricos que suceden en Guatemala a partir de la Revolución de Octubre, por ejemplo.

Ambos textos literarios, así como la entrevista, son de la segunda mitad del siglo XX, característica que permite unificarlos en un marco histórico general dentro del cual los enfrentamientos militares y civiles en Centroamérica se hacen cada vez más comunes. Producto de este inherente e ineludible contexto histórico, tanto *Guatemala: las líneas de su mano* como *El río. Novelas de caballería* se proponen como textos donde el componente histórico forma parte de la estructura discursivo-literaria que, en última

⁶ Esta entrevista forma parte del volumen *Luis Cardoza y Aragón y el grupo Saker-ti*, publicado por Carlos Navarrete Cáceres, del Centro de Estudios Urbanos y Regionales de la Universidad de San Carlos de Guatemala, en el 2002.

⁷ Aquí, se aborda la figura de Cardoza desde el tinte del intelectual incómodo, sin más clasificaciones que las autoconcebidas por el mismo Cardoza. Con este texto se analiza la figura del poeta de una manera más íntima y directa: permite acercarse al Cardoza ciudadano, no hay mediación literaria. Estudiar la entrevista, implica, además, un acercamiento más personal y rico, pues saltan, de una manera más prístina, sus modos de pensar y de concebir el mundo. En general, deja ver influencias literarias, políticas y culturales que maneja el escritor como parte de su figura de intelectual.

instancia, delimita un objeto de estudio propicio para explorar las relaciones entre subjetividad, historia y literatura.

Desde la perspectiva discursiva, los textos propuestos para el estudio figuran como *textos límite*⁸. Por su propia lógica de construcción y argumentación son textos que niegan las bases ontológicas sobre las que se construyen las formas de expresión con las que entran en diálogo en un determinado contexto histórico y se rompe con el concepto de *tradición*. Desde esta consideración

El texto límite se caracteriza por impugnar los procedimientos de verosimilización que particularizan el género en el que se inscriben. Tales textos ponen en evidencia el problema de la constitución del sentido, su propio proceso de significancia que se construye como una dialéctica de oposición y encuentro con las estructuras simbólicas de poder de la época en que se ubican (Rodríguez, 2004, 32).

Si bien, Rodríguez utiliza tal categorización discursiva de los textos de Cardoza para justificar el estudio del género en la obra del poeta guatemalteco, también se puede echar mano de ello para hacer una categorización inicial del corpus aquí elegido. En este sentido, se parte de la idea de que hay una *subjetividad límite* que crea tales textos. Dicha *subjetividad límite* se expresa al ser activada por un individuo o sujeto que pertenece a un determinado contexto histórico y locativo, pero que por convicciones estéticas, políticas, sociales y culturales *impugna* los procesos de construcción de conocimiento, del arte y del pensamiento que se establecen como válidos dentro de ese contexto. Así, al entenderse Luis Cardoza y Aragón como una subjetividad compleja, dinámica y hasta revolucionaria en el sentido artístico y cultural, sus producciones o discursos textuales

⁸ Para ver más ampliamente los alcances de tal aseveración, véase Rodríguez Cascante (2004, 21-34).

gozan de los mismos calificativos, ya que su discurso artístico se asume como el medio por el cual (re)elabora, (des)construye el contexto histórico y social de Guatemala y de su propia existencia histórica. Esto provoca que la lógica de construcción textual cardociana implica dejar al margen etiquetas nominales de época y de género al analizar su obra y, por el contrario, plantea un reto para el lector y para el crítico literario que consiste en entender dicho discurso como un conjunto de formas de expresión cuya *originalidad* —muestra misma de la subjetividad— radica en apartarse de los encajonamientos estéticos tradicionales de la crítica literaria centro y latinoamericana.

1. Problemas y objetivos

A diferencia de otros trabajos —ver más adelante el apartado «Estado de los conocimientos», pp. 14-22—, este trabajo se centra en la relación entre subjetividad e historia. Por ello, es fundamental preguntarse ¿cómo y por qué se manifiestan las relaciones temáticas y discursivas entre la subjetividad y la historia en *El río. Novelas de caballería* y *Guatemala: las líneas de su mano*, de Luis Cardoza y Aragón? En la respuesta radica el eje central de investigación de este trabajo. Para lograrlo es indispensable avanzar por etapas de manera paulatina y sistemática. De acuerdo con esto, los problemas específicos son los siguientes: a) ¿cómo se construye la subjetividad en el discurso literario vanguardista centroamericano?, b) ¿cómo se configura la concepción de la historia y la literatura en *El río. Novelas de caballería* y algunos fragmentos de su poesía?, c) ¿cuál es la relación entre el discurso histórico presente en

Guatemala: las líneas de su mano y el contexto social, histórico y cultural dentro del cual se inscriben?

Ahora bien, el objetivo general de este trabajo consiste en analizar el modo y las causas por las que se manifiestan las relaciones temáticas y discursivas entre la subjetividad y la historia en *El río. Novelas de caballería* y *Guatemala: las líneas de su mano* de Luis Cardoza y Aragón. Para ello es necesario atender el desarrollo de los siguientes objetivos específicos: a) describir las manifestaciones de las subjetividades en el discurso literario vanguardista centroamericano, mediante el análisis de dos casos particulares de las vanguardias centroamericanas: Nicaragua y Guatemala⁹, pues esto constituye el marco de referencia estético-ideológico en el que Luis Cardoza y Aragón

presentará su obra; analizarlo previamente permitirá descubrir claras rupturas a nivel discursivo e ideológico; b) analizar, de acuerdo con los planteamientos teóricos del *giro lingüístico*, la noción de historia y literatura en *El río. Novelas de caballería* y *Guatemala: las líneas de su mano*; al entenderse Cardoza y Aragón como una subjetividad que marca rupturas importantes con otros autores de la vanguardia centroamericana, los planteamientos del *giro lingüístico* permiten explicar teóricamente tal comportamiento a nivel ideológico y cultural, además de situarlo dentro de una corriente de pensamiento que justifica la apertura dialógico-discursiva que muestra su obra; c) relacionar, mediante el análisis de intertextos e interdiscursos, el discurso histórico mostrado en *Guatemala:*

⁹ Para el caso guatemalteco, se analizará el texto de Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo*; en el caso nicaragüense, la tesis se referirá a textos poéticos particulares de José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, ambos miembros del grupo de la Antiacademia nicaragüense.

las líneas de su mano con el contexto social, histórico y cultural dentro del cual se inscriben los textos.

2. Hipótesis

La hipótesis de este trabajo postularía que en la obra del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, la (re)construcción de acontecimientos históricos, dentro de la cual el componente subjetivo adquiere una importancia relevante, constituye la fuente de originalidad de donde emergen las nociones ficcionales que se combinan con las históricas y dan, como producto general, una concepción histórica ficcionalizada, sin menoscabo de su consideración como discurso social y culturalmente válido.

3. Estado de los conocimientos

Los trabajos que han tenido por objeto de estudio la producción literaria de Luis Cardoza y Aragón no son tan abundantes, a la luz de los propósitos esenciales de la presente investigación. De esta manera planteo una sección de estudios dentro de los cuales el problema de la memoria ha sido un eje central de análisis, para este caso sólo he encontrado un artículo que cumpla con dicho requerimiento; en otra sección, presento algunos de los estudios que se relacionan con Cardoza y Aragón desde un ámbito más global; es decir, los estudios que plantean como objeto de estudio los textos del autor y su propia figura histórica. Para referirme a la escasa primera sección, Norma Garza avizoró juego entre literatura y memoria presente en el escritor. En su artículo “Luis Cardoza y Aragón: ensayar la memoria” emprende un análisis sobre el papel de la memoria en *El río. Novelas de caballería*. Aquí la memoria está planteada como un

recurso utilizado para lograr la recuperación de un pasado histórico, dentro del cual la escritura desempeña un papel fundamental, por ello rescata la imagen poética del río como una metáfora del tiempo (2013, 172-179).

A pesar de que el artículo hace referencia al funcionamiento de la escritura en el discurso literario que construye el poeta, dicha referencia sólo se reduce al ámbito creativo de un único texto: su autobiografía. No obstante, dicha construcción de la historia se desarrolla también en otros textos del autor, dentro de los cuales el tema puede ser ampliado tanto dentro del ámbito discursivo como temático, ya que se empiezan a mezclar aristas de otra naturaleza, como la política, por ejemplo. El planteamiento teórico se basa en las propuestas de Emmanuel Lévinas sobre la concepción del “otro”, desde la cual se entiende al “otro” sobre la base ética que implica la responsabilidad de representar a esa otra entidad. Según esta lógica, apunta la autora, dicha responsabilidad, desde los parámetros de Lévinas, lleva al yo a considerar todo lo pasado y al otro como parte de sí mismo; esto hace que no sea una (re)presentación, sino más bien una presentación por su grado de desconocimiento. La noción de colectivo que se construye en torno a esta representación del otro se asemeja mucho al planteamiento teórico sobre la memoria colectiva de Halbwachs, sin embargo, esto lo desarrollaré en el apartado propicio más adelante. Cabe rescatar la imagen de la memoria proyectada desde una construcción palimpsestual, ya que es una construcción teórica que se puede amoldar a la construcción literaria que de ella hace Cardoza y Aragón.

Aunque el texto trata el tema de la memoria, en general el tratamiento teórico y literario es casi nulo, lo que podría constituir una debilidad epistemológica fundamental: entender la escritura del autor desde planteamientos que se han desarrollado en un contexto

específico; sin embargo, esto no anula la posibilidad de incluir posiciones teóricas de otros lares latinoamericanos, dada la importancia que le asigna la crítica literaria al autor y sus fuentes de pensamiento.

Francisco Rodríguez, en “Crítica literaria y discurso utópico en *Miguel Ángel Asturias casi novela*, de Luis Cardoza y Aragón”, ofrece un acercamiento al estudio de las letras cardocianas desde el enfoque teórico del discurso que manejan tanto Bajtín como Foucault. En este sentido, el autor asocia el discurso de Cardoza y Aragón con el marxismo revolucionario de la primera época; esto, según Rodríguez, se presenta como una apertura del poeta a las líneas discursivas de la modernidad, con lo que enfrenta los discursos de grupos históricos como las oligarquías y las dictaduras latinoamericanas. Hace hincapié en la dificultad de situar la obra de este último autor en una perspectiva genérica determinada y, como consecuencia, la discursividad literaria en el autor adquiere implicaciones críticas mayores. Así, Cardoza y Aragón entiende la crítica literaria no como un proceso no evaluativo, sino de intento de explicación y comprensión del texto desde una perspectiva dialógica; esto provoca que elementos extratextuales como la biografía del autor y otros datos no queden al margen de la reflexión crítica. Desde el punto de vista del discurso histórico se produce una relación importante, ya que literatura, crítica y biografía son ejes fundamentales en la construcción del discurso literario que se presenta en algunos textos del escritor, como *El río. Novelas de caballería*, por ejemplo. Asimismo, el investigador plantea que lo que Cardoza y Aragón hace de Asturias es una lectura completamente sesgada y reduccionista. Aquí es de vital importancia seguir el planteamiento del artículo, en el sentido de que, como lo menciona Rodríguez, para Cardoza y Aragón, son los textos que se codifican a través de la vanguardia artística los

que poseen interés para el desarrollo de una crítica literaria, por ello, rechaza textos como la trilogía bananera del mismo Asturias y “la incompreensión de la novela indigenista” (2001).

En otro estudio de Rodríguez, se abordan las principales orientaciones estéticoideológicas del autor. En “Del panlatinismo a las vanguardias: los ideologemas de la modernidad en Luis Cardoza y Aragón” (2011), propone que el poeta en estudio pretende plantear con su obra un proyecto poético y político de modernidad para América Latina, el cual tiene su origen en el panlatinismo y las luchas antiimperialistas que se desarrollan a inicios del siglo xx. Uno de los hallazgos principales de Rodríguez es el de poner en relación, una vanguardia poética con otra muy paralela: la histórica; es decir, que, a pesar de que el poeta luchaba, poéticamente, contra las doctrinas del realismo socialista, no abandona las luchas ideológicas que permeaban dicha corriente estética. Así, hay una renuncia vanguardista por aceptar al arte como un reflejo, en este caso literario, de la realidad, mas no así del pensamiento político en que se basaban las concepciones políticas del socialismo: hay una apropiación político-ideológica, pero no estéticodiscursiva de los cánones del realismo socialista.

Siguiendo a Rodríguez, la vanguardia centroamericana posee notables diferencias con la hispanoamericana en general, pues esta última cae en esencialismos estéticos y discursivos, un ejemplo de ello lo constituye el creacionismo de Huidobro en Chile. Tanto la vanguardia nicaragüense, como la planteada en la obra de Cardoza y Aragón poseen inclinaciones políticas relevantes: el afán por perseguir lo autóctono y la necesidad de plantear formas de gobierno democráticas como símbolo de modernidad son dos preocupaciones importantes de la vanguardia centroamericana, tanto nicaragüense como

la cardociana, respectivamente. En *Autobiografía y dialogismo. El género literario y El río, novelas de caballería* (2004), Rodríguez emprende un estudio detallado, como lo he mencionado páginas atrás, de la relación que se establece entre el género autobiográfico y el compromiso político, estético e ideológico de Cardoza y Aragón. Tomando como base los planteamientos teóricos sobre el dialogismo pone de manifiesto la complejidad de la obra de Cardoza y, a su vez, presenta uno de los estudios más detallados, desde la lógica discursiva, que se han hecho sobre el poeta.

Como parte de las preocupaciones por situar el papel de Cardoza y Aragón como intelectual en el espacio epistemológico de América Latina, Rodríguez, en este texto, plantea la necesidad de revisar las tareas de la historiografía literaria centroamericana al calor de los cambios políticos y culturales que propició el cambio de milenio y el ingreso a la posmodernidad. En este sentido, es consciente del problema epistemológico que ha caracterizado el tratamiento de los principales temas culturales, políticos e intelectuales latinoamericanos desde el eurocentrismo, y, por ello, dimensiona el desplazamiento de estructuras que implicaría el pensar desde América Latina para América Latina. Esta es una valiosa tesis de Rodríguez, pues asociado a la construcción que se hace de Cardoza y Aragón como subjetividad histórica, traza las líneas según las cuales se puede dimensionar la obra y el pensamiento en general del escritor guatemalteco.

Si tuviera que establecerse alguna relación entre este trabajo y los planteamientos de Rodríguez, tendría que decirse que ambos se centran en Cardoza y Aragón como sujeto histórico y además textualizado, pues ambas dimensiones son relevantes; sin embargo, el trabajo de investigador citado se concentra en

Reflexionar sobre una de las categorías básicas de la historiografía literaria, *el concepto de género*. Se estudia su constitución en la historiografía y sus modificaciones diacrónicas, con el fin de observar el tránsito desde la preceptiva hasta la historización de este, y las implicaciones de distinguir al sujeto histórico en su constitución, aspecto que nos parece central como respuesta al desencanto del presente, y en tanto forma de asumir desde nuestra situación periférica una categoría historiográfica medular que incluya no solo lo descriptivoorganizativo de los textos, sino que piense estos en su enunciación y en los sujetos históricos concretos que la realizan; es decir, que evalúen las dimensiones éticas de la enunciación (Rodríguez, 2004, xxv; destacado de JFB).

Rodríguez solo se ocupa del género, desde la noción de sujeto histórico; en este sentido, con el tratamiento de la relación entre la historia y la subjetividad, este trabajo pretende ampliar las discusiones críticas y académicas en torno a la personalidad intelectual del poeta guatemalteco; de ahí que se amplíe el corpus de análisis para este trabajo, ya que se tomarán en consideración, además de su autobiografía, su ensayo, sus entrevistas y algunos fragmentos de su poesía. Si bien, da cuenta cabal del problema del género, este trabajo asume, por su parte, dicha complejidad genérica que plantea el autor en sus textos como una particularidad estética revolucionaria en la tradición literaria centroamericana y, a la luz de esto, analiza las implicaciones estéticas y discursivas que, consecuentemente, se muestran en su obra al reelaborar —y reescribir, se podría decir— aspectos importantes del discurso histórico, social, político y cultural de Guatemala, visto desde una perspectiva tanto de lo íntimo-personal como desde los códigos estéticos de la tradición literaria guatemalteca y centroamericana.

Francisco Méndez se ha referido a Luis Cardoza y Aragón en *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central. Urdimbre de textos acromegálicos, invisibilizados por los discursos críticos*¹⁰ dedica un apartado al escritor; sin embargo, lo hace desde un

¹⁰ Francisco Méndez. *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central. Urdimbre de textos acromegálicos, invisibilizados por los discursos críticos* (Guatemala: Editorial Cultura, 2006).

marco epistemológico distinto al del interés que persigue este trabajo: su principal preocupación está orientada hacia el establecimiento de un nuevo canon vanguardista centroamericano, por tanto, el análisis que emprende de los textos y el pensamiento de Cardoza y Aragón obedece estrictamente a este sentido. A pesar de que el interés de Méndez es mostrar la faceta vanguardista del autor en estudio, su trabajo se ve reducido a un tratamiento meramente temático; no discursivo ni ideológico. El estudio de Méndez es clave en cuanto aborda algunas de las razones por las que debe considerarse a Cardoza y Aragón uno de los principales iniciadores de las vanguardias en la región, pero al mismo tiempo restringe la complejidad de la obra cardociana; algo que logra, por el contrario, el estudio de Rodríguez citado con anterioridad.

En su análisis de la discursividad en Cardoza y Aragón, José Eduardo Serrato Córdova¹¹ habla del poeta como uno de los principales escritores que moldearon la

vanguardia en México. Según Serrato, Cardoza y Aragón, junto con Salomón de la Selva y Arqueles Vela, provocó una verdadera renovación en los discursos estéticos imperantes en México para inicios del siglo xx. En este sentido, siguiendo los planteamientos historiográficos de este autor, Cardoza y Aragón se enfrenta a un

humanismo clásico cultivado durante todo el XIX [que] consideró a la literatura como una alta expresión del espíritu, concepto que pervivió en la poesía latinoamericana por años [...] pero al iniciar el siglo XX este discurso ya estaba desgastado y era insuficiente para expresar las necesidades sociales de una comunidad que empezaba a industrializarse aceleradamente y que, además, contaba con un tipo diferente de lectores con nuevas demandas culturales. El poeta mismo que era venerado como un apóstol de las letras se transformó en un asalariado más del estado (2009, 192).

¹¹ Este documento corresponde a un artículo que hace parte del proyecto *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, en su tomo II: *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo*, edición a cargo de Valeria Grinberg y Ricardo Roque-Baldovinos (Guatemala: F y G, Editores, 2009).

De esta forma, relaciona a Cardoza y Aragón con una de las principales corrientes vanguardistas de Hispanoamérica: el estridentismo mexicano. Del mismo modo, en este trabajo se resalta la importancia que significó para Cardoza y Aragón todo su bagaje cultural de origen europeo, así como también las ediciones que logró fuera de México; elementos que determinaron la acogida y la recepción de su obra artística. El estudio de Serrato Córdova menciona uno de los aspectos más importantes sobre la obra de Cardoza y Aragón, aspecto que sólo ha sido tomado en consideración por los estudios de Rodríguez Cascante: Cardoza y Aragón no somete el tratamiento temático de la ideología socialista a los cánones discursivos de esta corriente; por el contrario, hay un compromiso claro y definido por no restringir la creatividad del escritor; es decir, Cardoza y Aragón mantiene un compromiso discursivo con la vanguardia a nivel estético e ideológico. Serrato menciona que este compromiso estético del autor se vio materializado en una “escritura irracionalista”, cuya máxima expresión se alcanzó en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* (1948), texto en el que se identifican claras influencias del surrealismo bretoniano y donde el poeta rehúye a nacionalismos y fundamentalismos restrictivos (207).

Esta vasta obra literaria se ha estudiado desde una aproximación principalmente temática; no discursiva. Con la excepción de los estudios de Rodríguez Cascante y Garza, los demás trabajos reseñados hasta el momento conducen a establecer esta ausencia temático-metodológica como el principal vacío de conocimiento existente en torno a la obra de este autor guatemalteco. No obstante, cuando los estudios intentan hablar de la producción cardociana desde la perspectiva discursiva, únicamente se la

relaciona como fuente de renovación estética; muy pocas veces —los estudios catalogados como excepción— explican el funcionamiento y las particularidades de dicha creatividad artística. Desde el eje investigativo de este trabajo, la revisión hecha, hasta el momento, de las fuentes relacionadas con Cardoza y Aragón permite delinear el estudio de la construcción de la subjetividad y la historia —aspectos constitutivos del discurso artístico en el escritor— como un aporte al entendimiento de la complejidad discursiva, ya reconocida por investigadores como Rodríguez Cascante y Garza, que caracteriza la obra del intelectual.

4. Marco teórico-metodológico

En una aproximación temática —o de contenidos principalmente— como el que se desarrolla en la presente propuesta, las explicaciones teóricas conceptuales deben, necesariamente, enrumbarse en dos vertientes: una que se relacione con el núcleo temático central, es decir la subjetividad y la historia; y otra que dé cuenta de lo propiamente literario. Esta distinción configura dos ámbitos de análisis que, si bien podrían resultar metodológicamente distintos, se relacionan en tanto el campo propiamente textual genera las bases sobre las que se sustentarán las afirmaciones que trascienden ese campo por colocarse dentro de lo cultural que es, necesariamente, extratextual. Dentro del primer ámbito, busco ofrecer una explicación de lo estrictamente literario, auxiliado por algunos de los planteamientos teórico-metodológicos de la sociocrítica; aquí el corpus propuesto es el objeto de estudio concreto. El segundo alberga los postulados teóricos que permitirán trasladar la discusión del problema de investigación

de un campo más reducido como el textual a uno más amplio, diverso y complejo: la cultura.

4.1. Con respecto a lo textual-literario

Según los principios de la **SOCIOCRTICA**, el texto forma parte de un constructo social, político e ideológico dentro del cual descansa como expresión artística. Por ello menciona Cros que “todo texto literario es producto de un fenómeno de conciencia, o más bien de una serie de fenómenos de conciencia” (1986, 93). Dicha conciencia, siguiendo los planteamientos de Bajtín, existe cuando se encarna materialmente en signos. La dirección metodológica que se enrumba en este trabajo va del texto hacia el contexto; es decir, mediante un entendimiento previo del texto se podrá establecer relaciones productivas entre este y el contexto histórico, social, político e ideológico al cual el texto literario pertenece. Como el mismo Cros lo plantea, es mediante la puesta en evidencia de los códigos de mediación textual (1986, 111y ss.) que dicho proceso se puede lograr.

Así,

las mediaciones se nos muestran en el texto a través de un conjunto de huellas semióticas concretas y perceptibles, cuyos modos de presencia son diversos, desde la simple trasposición de ideosemas hasta el vertimiento de la semántica textual y de las estructuras por la ideología y el interdiscurso (1986, 113).

Para Cros son dos los códigos de mediación más importantes dentro de esta lógica textual: el intertexto y el interdiscurso. Por un lado, el intertexto funciona como una estructura donde se produce lo preconcebido, o bien como un “eje del sistema modelizante”; es, en este sentido, las relaciones meramente textuales pues es a donde pertenece el código de simbolización; por otro, presenta al interdiscurso, el cual

“materializa (...) estructuras mentales y las formaciones ideológicas producidas por una formación social” (1986, 116). La justificación primordial según la cual se plantea el funcionamiento textual desde la sociocrítica radica fundamentalmente en la cita anterior, pues su metodología evita circunscribir la discusión del problema a un ámbito cerrado y finito como lo es el texto; por el contrario, Cros plantea la necesidad de establecer las relaciones del texto con su contexto histórico; pues estas ayudan a completar el o los sentidos del texto. Esta investigación procura eludir los reduccionismos estéticoformalistas dentro del análisis y, como contrapunto, ofrecer interpretaciones sobre el fenómeno de investigación, dentro de las cuales los textos funcionen como puntos de inicio y generadores de las discusiones que pertenecen a un ámbito de la sociedad no literario; mas sí cultural; en ningún momento de forma contraria.

4.2. Con respecto a lo extratextual

4.2.1. *Los estudios culturales, la memoria colectiva y la imaginación*

Con esas estructuras de mediación entre el texto y el contexto que se plantean en la sociocrítica se empieza también a migrar del ámbito textual a uno mayor: la sociedad dentro de la cual se inscribe el texto como expresión artística, espacio que compone la matriz conceptual del segundo ámbito descrito arriba; no obstante, esta situación genera una implicación conceptual importante: dicha *expresión artística* configura un discurso y como tal se relaciona con una sociedad determinada. Desde el paradigma conceptual de los estudios culturales dicha *forma discursiva* constituye un *producto cultural* (Hall, 2010) contracultural, cuya funcionalidad es cuestionar y desvirtuar las concepciones políticas,

sociales e históricas tradicionales que maneja la élite política e intelectual guatemalteca de segunda mitad del siglo xx. En este punto, es necesario entender la cultura como una *práctica social*; perspectiva desde la cual “la ‘cultura’ es todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que se pueden detectar revelándose [...] en, o bajo, *todas las prácticas sociales*” (Hall, 2010, 32). Desde este paradigma conceptual de la cultura me interesa destacar no *la* práctica social (textual) específica de Luis Cardoza y Aragón; sino *las* prácticas sociales que rodean, se relacionan y contextualizan al escritor; es decir, destacar la importancia de la interacción entre las prácticas sociales; la individualidad y la especificidad del discurso sólo importarán como punto de partida y su relación con las demás individualidades.

Entendido el discurso literario de Cardoza y Aragón como una manifestación o práctica social de la cultura, práctica además contrahegemónica, es necesario apuntar a los constituyentes de ese discurso, por ello cabe destacar que dentro de la discusión teórica entre subjetividad e historia, el papel de la memoria como elemento constitutivo de ambas cobra un sentido fundamental. Los trabajos de Halbwachs y Ricoeur son importantes en este sentido. El primero, por establecer los fundamentos de la memoria en los colectivos sociales; el segundo, por su parte, por relacionar la memoria con los ámbitos de la imaginación; el segundo establece relaciones importantes con planteamientos filosóficos como los del francés Jean Paul Sartre. En este sentido, el análisis del papel de la memoria en el discurso literario analizado para este trabajo cobra especial interés por considerarse, esta, una parte esencial de lo histórico; además debo tomar en consideración la estrecha relación entre historia y literatura que se presenta en los textos propuestos como corpus de análisis.

Si se toma a Cardoza y Aragón como una voz individual que da cuenta de hechos históricos, sociales, políticos y culturales de una colectividad, entonces los aportes teóricos de Halbwachs son fundamentales dentro de la discusión. Este teórico alemán parte de la premisa de que el fundamento y sustento de la memoria colectiva se encuentra en el actuar de la sociedad completa. Es por ello que apunta el teórico:

La vida del niño está más sumida de lo que se cree en medios sociales por los que entra en contacto con un pasado más o menos lejano, que es como el marco en el que están prendidos sus recuerdos más personales. En ese pasado vivido, mucho más que en el pasado aprendido por la historia escrita, podrá apoyarse más tarde su memoria. [...] En ese sentido, la historia vivida se distingue de la historia escrita: tiene todo lo necesario para constituir un marco vivo y natural en el que un pensamiento puede apoyarse para conservar y encontrar la imagen de su pasado (1968, 210).

El mismo Cardoza y Aragón, en *El río. Novelas de caballería*, reconoce que volver al pasado por medio de la memoria implica, inexorablemente, una reconstrucción o desfiguración de la imagen de ese pasado; sin embargo

esa reconstrucción se opera según líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros otros **recuerdos o por los recuerdos de los demás**. Las imágenes nuevas se esbozan sobre lo que en esos otros recuerdos permanecía, a falta de ellas, indeciso e inexplicable, pero no menos dotado de realidad. [...] La memoria se enriquece así con esas aportaciones extrañas que, cuando se enraízan y encuentran su lugar, no se distinguen ya de los otros recuerdos (Halbwachs, 1968, 211. El destacado es mío).

En el sentido en que lo plantea Halbwachs, la memoria colectiva se asocia directamente con la historia de un pueblo o de una comunidad; es, en esencia, la prueba y la guía por definición de la base constitutiva de la identidad de los colectivos humanos. Así planteada, la memoria se vuelve el fundamento sobre la cual se construye lo histórico. Tomando en consideración que lo que pretende Cardoza y Aragón es hacer de su discurso histórico una construcción subjetiva alterna al discurso del poder, este

planteamiento teórico es importante en tanto la palabra cardociana intenta significar una colectividad reconstruida o restituida por una voz individual preocupada por dar palabra y existencia a grupos marginados en distintos ámbitos de la sociedad. Reconstrucción que, como lo indica Halbwachs, “tiene su propia perspectiva, pero en relación y correspondencia tan estrechas con la de los otros que, si sus recuerdos se deforman, le basta situarse en el punto de vista de los otros para rectificarlos” (212). Uno de los aspectos ontológicos más importantes de la memoria colectiva es su funcionalidad restrictiva; es decir que como discurso y como reflejo de un contexto, sólo puede circunscribirse a un grupo histórico concreto; en este sentido, no es un proceso continuo sino más bien un marco referencialmente temporal y espacial que explica o da sentido al contexto inmediato de un determinado colectivo humano (213-214). Por ello, “la memoria colectiva es un cuadro de semejanzas y es natural que se persuade de que el grupo permanece, ha permanecido idéntico, porque ella fija su atención en el grupo y lo que ha cambiado son las relaciones o contactos de grupo con los otros” (219).

Ricoeur (2003) problematiza la relación entre memoria e imaginación, la cual está mediada por la intención del recuerdo como acto de recuperación del pasado histórico. Mediante el planteamiento teórico de lo *dado-ausente* y *dado-presente*, idea que tiene su base filosófica en Sartre, configura una tipología del recuerdo dentro de la cual lo primero corresponde a lo no recordado como existente y lo segundo como lo contrario. De esta forma, todo lo histórico planteado por Cardoza y Aragón se mueve dentro de estos dos ejes fundamentales; así, lo *dado-presente* constituye el fundamento de la memoria colectiva en tanto son hechos conocidos, vividos y experimentados por la voz narrativa o discursiva presente en los textos analizados; lo *dado-ausente* se plantea como lo no

recordado, es decir que no hay un carácter referencial inmediato y que, por tanto, para el caso de Cardoza y Aragón, es llenado con el discurso literario ficcional. Al respecto, historia y literatura logran desarrollarse como complementos discursivos y epistemológicos funcionales para el gran objetivo: la construcción del discurso histórico alterno. A esta paradoja histórica, paradoja en tanto contradice los cánones tradicionales de la historia como disciplina portadora de la verdad incuestionable, Ricoeur la denomina *trampa del imaginario* (77-80).

Estas son dos aproximaciones teóricas del desarrollo del trabajo: una orientada al reconocimiento de la memoria como eje fundamental de una sociedad centrada en la historia como una muestra de identidad cultural; otra, asociada a las relaciones discursivas entre un discurso y otro; es decir, a las relaciones entre historia y literatura; discusión dentro de la cual el ámbito de lo subjetivo y ficcional cobra una destacable relevancia. Ambas aproximaciones se vinculan en tanto que sólo pueden ser mostradas en el texto como dispositivo de orden cultural; es decir que tanto el discurso histórico como la memoria adquieren relevancia material desde el texto, aunque no únicamente para él mismo, sino como muestra metonímica de las estructuras sociales donde se inserta. Esto delimita dos vertientes metodológicas importantes que serán desarrolladas en el apartado siguiente, en tanto el análisis discursivo se realiza en un ámbito mayoritariamente textual, mientras que las relaciones entre memoria-texto-historia necesitarán el establecimiento de relaciones más estrechas con ámbitos extratextuales como el contexto, por ejemplo.

4.2.2. Sobre la subjetividad como concepto, la teoría descolonial y el giro lingüístico

Uno de los apartados teóricos fundamentales en el desarrollo de esta investigación es la concepción y delimitación de la *subjetividad*. Este trabajo se circunscribe a un marco teórico general dado por la teoría descolonial latinoamericana¹². Tanto Boaventura de Sousa Santos como Walter Mignolo son autores de capital importancia. Para el brasileño, en la conceptualización de la subjetividad como concepto útil en la construcción de sujetos descoloniales, no hay un apego directo y eterno con “lo científico”, entendido como dogma; lo que se cuestiona es el saber en su relación con el poder. De Sousa Santos piensa que la subjetividad adquiere un papel preponderante dentro de los campos más esenciales del ser humano. Para este autor, la objetividad ha sido una herramienta de validación jerárquica que construyó Occidente para justificar las estructuras de poder que dominan la sociedad. Para De Sousa Santos, esta necesidad de *objetividad* entendida como acto de verdad comprobable tiene su origen en el positivismo del siglo

XIX, cuyo ejemplo literario más acabado se encuentra en las novelas realistas de esa época.

Desde esta perspectiva, el papel de la subjetividad radica en que es la voz de una “sociología de las ausencias”; es decir, un modo alternativo de plantear el conocimiento del mundo desde una visión más amplia que la occidental, pues este autor piensa que

¹² Como antes lo apuntaba el estudio de Rodríguez Cascante, la apertura de milenio propició la cristalización de una serie de discusiones epistemológicas que se generaron incluso hacia finales del siglo anterior (2004, xxiii). De ahí que este trabajo asuma, también, la responsabilidad de incluir dentro de su marco teórico-referencial epistemes que procuren reconocer las posiciones éticas del conocimiento.

dicha cosmovisión está mediada y, por tanto, reducida por los intereses de producción capitalista que rigen el pensamiento occidental. De este modo, la subjetividad encuentra un asilo en lo que propone como la “ecología de saberes”: un conjunto interrelacionado de *saberes otros* que no han sido tomados en cuenta dentro de los debates epistemológicos de la cultura occidental, pero que debe tener la misma validez dentro de las consideraciones epistemológicas con las que se trata de explicar la realidad de la sociedad en general.

Afirma De Sousa Santos

La primera lógica, la lógica de la monocultura del saber y del rigor científico, tiene que ser cuestionada por la identificación de otros saberes y de otros criterios de rigor que operan creíblemente en las prácticas sociales. Esa credibilidad contextual debe ser considerada suficiente para que el saber en cuestión tenga legitimidad a la hora de participar en debates epistemológicos con otros saberes, sobre todo, con el saber científico. La idea central de la sociología de las ausencias en este campo es que no hay ignorancia en general ni saber en general. Toda ignorancia es ignorante de un cierto saber y todo saber es la superación de una ignorancia particular (2009, 113-114).

Walter D. Mignolo, en “El lado más oscuro del Renacimiento” (2009), hace hincapié en la necesidad de considerar, desde las posiciones epistemológicas descoloniales, y como parte esencial de la construcción de las distintas subjetividades, “la territorialidad [aspecto comúnmente conceptualizado desde la colonialidad como un elemento de ruptura y separación] como el escenario de interacción de lenguas y memorias al construir lugares y definir identidades” (174). Siguiendo la lógica planteada por De Sousa Santos, Mignolo propone la existencia de una *semiosis colonial*, concebida como espacio de interacción de la diversidad; entendida esta última como un aspecto *sine qua non* de las subjetividades contemporáneas (174). Este concepto elimina la marginalidad asignada al espacio como un elemento meramente material y lo dota de una significación cultural más

provechosa que permite complejizar tanto la conformación de las sociedades modernas como la construcción de las subjetividades mismas, cuyo entorno es, al fin, la sociedad en general. Tal *semiosis cultural* es entendida por Mignolo como “un proceso performativo de interacción semiótica que [...] permite concebir los encuentros coloniales como un proceso de manipulación y control más que de transmisión de significado o representación” (174). Es similar el proceso planteado por Marie Louise Pratt (2010) y descrito por De Sousa Santos (2009), como las *zonas de contacto*.

En lo concerniente a la historia¹³, su percepción como una disciplina que es portadora de una inalienable verdad empataría con lo que el autor concibe como una monocultura, la cual está moldeada por ideas totalizantes y discriminatorias de todo aquello que no se considere desde la lógica de *lo objetivo*, o bien desde lo que él considera como un *pensamiento abismal* (160); es decir, un pensamiento donde las concepciones del mundo

están dadas a partir de una división bipartita: *lo que es* o *lo que no es*. Por ello, como lo apunta Iggers (2012), “la idea básica de la teoría posmoderna de la historiografía es la de negar que la escritura histórica se refiera a un pasado histórico real” (193); es esta la

¹³ En un momento determinado en que desarrollaba el planteamiento de este anteproyecto surgió, en las distintas conversaciones con profesores y guías académicos, la inquietud conceptual en dos aspectos que se relacionan: la *memoria* y la *historia*. La duda se centraba en saber elegir si el discurso de Cardoza y Aragón pretendía ser historia o memoria. En *Árbol de historias. Configuraciones del pasado en Severo Martínez y Luis Cardoza y Aragón*, de Ana Lorena Carrillo se presenta una luz a este respecto. El desarrollo conceptual que emplea la autora se enfoca en catalogar la historia como una “poética del saber”, en tanto se diluyen completamente las fronteras entre historia y literatura como disciplinas antagónicas. Por el contrario, unifica ambas por medio del concepto de discurso. Al considerar la historia como un discurso narrativo se le imprime la noción de “lo impropio” (2009, 33). Así concebida, no es una historia que busca la referencialidad entre objeto y palabra; es por ello que no puede, en este trabajo, cambiarse el concepto de historia por memoria, ya que esta última, por su mismo afán reivindicativo, estaría relacionada, sin otro destino, con un alto grado de referencialidad, no permitiría narración ni ficción; la historia, concebida desde este cuestionamiento, sí permite tales relaciones discursivas.

concepción teórica por la que se regirá el tratamiento y desarrollo del discurso histórico en este trabajo. Este planteamiento es propio de los autores¹⁴ que forman parte del *giro lingüístico*: una noción conceptual en torno al lenguaje que influyó en el pensamiento y las metodologías de trabajo de muchas de las disciplinas de las ciencias sociales y humanas. Como lo apunta Iggers,

[e]l elemento central de este “giro” consiste en el reconocimiento de la importancia del lenguaje o discurso en la constitución de las sociedades. Las estructuras y procesos sociales, que eran vistas como determinantes de una sociedad y cultura, son cada vez más entendidas como productos de la cultura en tanto comunidad comunicativa (2012, 200).

Las implicaciones teórico-metodológicas de concebir la historia como un discurso que se aleja de la búsqueda de una verdad sobre un pasado referencial permiten desligar, en este caso el discurso narrativo y ensayístico de Cardoza y Aragón, de toda búsqueda de objetividad y, por el contrario, asociarlo a un discurso de creación dentro del cual la imagen de la *objetividad occidental*, como lógica basada en la constitución de *un pensamiento abismal*, no tiene cabida. Contrapuesto a esto, el discurso histórico construido por Cardoza y Aragón puede concebirse como un discurso constitutivo de una *ecología de saberes* (De Sousa Santos, 2009) que entra en diálogo con otras visiones o, más bien, construcciones que de la realidad se han hecho en América Latina y, particularmente, en Centroamérica, las cuales se caracterizan por mostrar que la realidad

¹⁴ En este grupo pueden tenerse en consideración autores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes y otros.

no puede ser dividida tan tajantemente, sino que presentan, por decirlo de una manera más coloquial, realidades en gris, sin que necesariamente tengan que encasillarse en blancos o negros. En este sentido, el discurso de Cardoza y Aragón se perfila como un espacio que *pretende* incluir múltiples sujetos de enunciación que han quedado excluidos del discurso oficial entendido como una lógica reproductora de lo que se constituye como *lo objetivo*; es decir, lo necesariamente homogéneo.

Si esta *ecología de saberes* es un conjunto interrelacionado de conocimientos que han sido relegados de la historia oficial, ¿cuáles son los mecanismos o códigos que dan voz a estos *saberes otros*? Sin duda alguna responder a esta pregunta requiere un desarrollo mayor que en este trabajo no sería necesariamente pertinente, pues tendría que tomar en consideración el papel de la oralidad; sin embargo, para efectos de este trabajo, la escritura es uno de los códigos más significativos. Barthes la entiende como una función, pues “es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia” (1973, 22). El autor también relaciona el acto de escritura como una actividad típicamente subjetiva, esto es lo que produce la relación conflictiva entre literatura (como acto de escritura) e historia, ya que entiende la escritura literaria como “un pacto inteligible entre la sociedad y el autor; pero es también para este último el primer modo de conformar el mundo como lo desea. Es algo más que una experiencia literaria: es un acto humano que liga la creación a la Historia o la existencia” (41-42).

4.2.3. Los dos campos implicados: historia y literatura

La relación entre la historia y la literatura es un tema que, desde la historia como disciplina, puede abordarse según dos líneas específicas: una que está orientada a catalogar la disciplina como una ciencia que se rige por los parámetros objetivos de la ciencia occidental positivista; y otra que no deja al margen una consideración inicial que une, ontológicamente, ambos campos del saber: el hecho de que “la historia es [...] una construcción, más específicamente un producto de discurso y la discursivización” (White, 2016, 43). La existencia de tales conceptualizaciones de la historia como disciplina encuentra su punto de partida incluso desde el momento que se hace una sucinta clasificación de las ciencias: existen aquellos campos del saber que por la naturaleza de sus métodos para producir conocimiento parten de una distinción entre el *sujeto* y el *objeto* de estudio, tales como la biología, la física, la química, entre otras; no obstante, dentro del campo de la ciencias humanas y sociales (entiéndase la antropología, la sociología, la historia, la literatura, la epistemología) tal separación no tiene cabida (Lander, 2000). Por ello, no puede, incluso desde la concepción teórica atinente para este trabajo, hablarse de una historia objetiva relacionada con *la verdad* de los acontecimientos relatados, pues la historia no puede lograr la separación occidental de *sujeto-objeto*, el sujeto es su objeto de estudio.

Mientras Ricoeur habla de *la trampa del imaginario* para expresar la deformación de los hechos traídos al presente mediante el recuerdo, White (2016) acude a la idea de la *imaginación histórica* para exponer el método según el cual la historia ordena y da significado trascendente a los acontecimientos históricos que estipula como su objeto de estudio. Tal imaginación, desde las ideas planteadas por el historiador norteamericano,

es un claro ejemplo de que la historia se nutre de una dimensión tropológica para *ordenar* sus evocaciones. Por ello

la historiografía contiene un componente ineluctablemente poético-retórico [que] es señalado por la idea tradicional de que una representación específicamente histórica de los procesos específicamente históricos debe tomar la forma de una narrativización. [...] Así, una aproximación tropológica al estudio de los discursos históricos parece inminentemente justificada o incluso exigida, por un lado, por las DIFERENCIAS entre los discursos históricos y los científicos¹⁵, y, por el otro, por las SEMEJANZAS entre el discurso histórico y el literario (White, 2016, 46. El destacado es mío).

Este principio narrativo en la historia emerge con la principal funcionalidad de *ordenar* los acontecimientos seleccionados por los historiadores. Tal ordenamiento implica también la construcción de un significado con trascendencia social y epistemológica que da sentido al discurso histórico mismo. En este sentido, si se reconoce que el ejercicio historiográfico está transversalizado por *la narración* como recurso retórico, también deberían rescatarse al menos dos implicaciones: a) que la historia y la literatura son campos de conocimiento distinto, con mecanismos de validación y construcción epistemológicas iguales, en esta ocasión la retórica y la estilística; b) que tanto la historia como la literatura *representan* el mundo en el que inscriben sus discursos, pues

hay una estrecha relación entre la aprehensión del historiador de que «algo ocurrió» en alguna región del pasado y su representación de «lo que ocurrió» en su consideración narrativizada de ello. Y entre otras cosas que ocurren en el proceso están no sólo la percepción, la conceptualización y el pensamiento, sino también el lenguaje, la figuración y el discurso. [...] Y la principal forma por la que se impone el significado a los acontecimientos históricos es a través de la narrativización (White, 2016, 51).

¹⁵ Ver la referencia previa a Edgardo Lander y el concepto de objetividad occidental entendida como la separación entre sujeto y objeto de estudio.

Para oponerse a las relaciones entre historia y literatura debe partirse de sujetos que las conciben, a sendas disciplinas, desde concepciones maniqueas que dejen al margen

las particularidades discursivas que las definen. La tesis teórica no es, por lo demás, equiparar ambos campos de conocimiento para provocar la anulación de uno; por el contrario, se trata de demostrar que son disciplinas que producen y validan conocimiento desde procesos discursivos compartidos, ambas inscritas en la sociedad como puntos de enunciación y validación epistemológica del entorno que las rodea.

Desde el punto de vista metodológico, este trabajo se desarrolla en DOS FASES relacionadas de la misma forma que dentro del marco teórico; una *primera fase* propiamente centrada en el análisis textual y literario del corpus y la otra relacionada con la perspectiva de los estudios culturales, esta última siempre pensada como un mecanismo de desvinculación textual en el que los textos quedarán como la fuente generadora de la problemática investigativa. En el primer ámbito, será indispensable develar el universo textual del corpus seleccionado; el establecimiento de las principales temáticas tratadas y los sistemas de relación-oposición discursiva, el estudio de los rasgos estilísticos centrales serán aspectos de suma relevancia en lo que a lo exclusivamente textual se refiere. A este nivel, el texto aparece delineado como una producción artística, por su componente de elaboración estético-literaria, desvinculada con la realidad a la que pertenece; no obstante, la omisión de las relaciones entre su contexto sería un error grave para la presente investigación, puesto que considero, por la

naturaleza de los textos analizados, que es precisamente en la vinculación entre texto y contexto donde residen los aspectos centrales de la generación de sentido de la autobiografía y el ensayo objetos de estudio.

Consecuentemente, una *segunda fase* de análisis de esta fase textual se atiene a la instauración e identificación de esas estructuras de mediación entre el texto y el contexto; el análisis se centra, por tanto, en una perspectiva unidireccional del texto hacia su entorno, dentro de la cual la presencia de intertextos e interdiscursos materializará dichas relaciones de vinculación. Aquí el texto no es considerado ya únicamente como una producción artística; sino como una cuya existencia tiene relación con un contexto histórico particular, lo que hace del texto ya no un mecanismo restringidamente artístico sino una MANIFESTACIÓN CULTURAL directamente relacionada con su medio.

Conceptualizada y demostrada la concepción del texto como una producción artística relacionada con un contexto social, político, económico y cultural, será necesario ubicar el texto desde la perspectiva cultural, en este sentido es la cultura en sí, entendida como el conjunto de prácticas sociales relacionadas sistemáticamente (Hall, 2010, 32) el objeto de estudio primordial, dentro del cual el texto forma parte constitutiva de su naturaleza. De esta forma, Raymond Williams (2000) ha propuesto, desde el énfasis epistemológico de los estudios culturales, una “topología de formaciones culturales” para comprender la dinámica de la cultura contemporánea, la cual resulta útil metodológicamente hablando para la presente investigación. Dicha topología consta, como bien lo señala Jesús Martín

Barbero, de tres “estratos”; a saber: el arcaico, lo residual y lo emergente (1987, 90). *Lo arcaico* “es lo que sobrevive del pasado pero *en cuanto pasado*¹⁶, objeto únicamente de estudio o de rememoración”; *lo residual*, por su parte, constituye todo aquello que tuvo origen en el pasado pero que continúa manifestándose en la cultura del presente de dos posibles maneras: como una manifestación ya “incorporada” a los lineamientos de la

cultura dominante, o bien como una “reserva de oposición” a lo que se cataloga como dominante u oficial; desde esta lógica sería una *formación cultural alterna*. *Lo emergente*, por último, constituye toda renovación como práctica cultural misma y en lo concerniente a la producción de significados dentro de una cultura específica.

Desde esta consideración, el discurso literario de Luis Cardoza y Aragón cabe analizarse como una formación cultural que no se encuentra exenta de dicha clasificación; sin que, como es de suponerse, dichas etiquetas restrinjan la generación del sentido de las fuentes primarias de análisis: *El río. Novelas de caballería* y *Guatemala: las líneas de su mano*. Para el caso específico de Cardoza y Aragón importará identificar aquellas temáticas, discursos e interdiscursos que apunten hacia la existencia de una formación cultural residual alterna; del mismo modo, los recursos retóricos y estilísticos que se presentan en el corpus seleccionado se comportan como parte de *lo emergente* por estar asociados al modo renovado, desde el punto de vista estético, mediante el cual se presenta la formación cultural.

Desde el ámbito de la subjetividad, metodológicamente hablando, la perspectiva foucaultiana hace hincapié en la necesidad de tomar, como punto de partida para el

¹⁶ El destacado está en el original.

análisis de esta, las formas de resistencia contra los diferentes tipos de poder. No obstante, para estos efectos, no se podrá apartar el concepto de resistencia que ofrece Foucault; en este sentido *resistencia* se conceptualiza como “un catalizador químico que permita poner en evidencia las *relaciones de poder*, ver dónde se inscriben, descubrir sus puntos de aplicación y los métodos que utilizan” (1988, 5). Así, un aspecto que no se podrá obviar en el análisis que pretende este trabajo es la consideración de Cardoza y Aragón como una voz que materializa una *forma de resistencia* que, además, es capaz de entablar una *relación de poder*, la cual, a su vez, permitirá observar las posiciones de poder enfrentadas tanto en lo político (la oposición cardociana a las dictaduras, por ejemplo) como en el campo cultural (su posición vanguardista tanto en el ámbito artístico como político).

En síntesis, las nociones aquí planteadas dan cuenta, a nivel teórico-metodológico, de los dos grandes componentes temáticos: por un lado, del planteamiento de Cardoza y Aragón como una subjetividad histórica e intelectual con características particulares y destacables que entran en relación con los parámetros culturales y políticos de un contexto histórico centroamericano complejo; por otro, también se muestra una explicación de los productos culturales (textos) que emergen de la subjetividad cardociana a raíz de la práctica comunicativa que entabla con el contexto; de ahí la importancia y el énfasis que esta investigación centra en la (re)construcción de los hechos históricos que se mencionan en los textos literarios esbozados en el corpus supramencionado.

Capítulo I

Discursividad e historia en la vanguardia: los casos de Nicaragua y Guatemala

Los movimientos históricos de vanguardia han sido estudiados sustancial y numerosamente dentro del ámbito hispanoamericano. La globalidad y amplitud que genera esta delimitación geográfico-cultural ha dejado al margen el estudio de la época a nivel de la región centroamericana. Salvo pocas excepciones (Osorio, 1988; Monge, 2005; Méndez, 2006), los trabajos que han tomado como objeto de estudio las manifestaciones de los movimientos históricos de vanguardia en el continente han invisibilizado dichas manifestaciones para Centroamérica, lo cual dista mucho de tener por justificación la ausencia de esta tendencia estético-discursiva en la tradición literaria regional.

Las vanguardias hispanoamericanas fueron, en buena medida, una combinación entre las manifestaciones estético-discursivas que las delimitaron en el viejo continente y las apropiaciones específicas que hicieron los artistas de ellas en esta parte del mundo. No son un calco detallado del discurso europeo, cómo se verá más adelante, casos centroamericanos como los de Nicaragua y El Salvador dan muestra de ello. No obstante esta aclaración, a los movimientos de vanguardia en Hispanoamérica se los puede dividir, discursivamente, en dos vertientes esenciales: una cuya caracterización es plenamente estética, la cual se reconoce por ser una corriente basada en la experimentación formal del lenguaje y el discurso; y otra caracterizada por ser una vanguardia enlazada con aspectos socio-políticos e ideológicos de los contextos hispanoamericanos.

La obra de Vicente Huidobro constituye un ejemplo de la primera vertiente, que marca, dentro de la tradición literaria hispanoamericana, un antes y un después. Durante las

décadas de 1910 y 1920 se produce una renovación en la literatura hispanoamericana que residió, básicamente, en un replanteamiento de la noción creadora del escritor y el discurso que utilizaba como vehículo para mostrar su arte. Huidobro escribe un manifiesto que, desde un tono irreverentemente artístico, empieza a delinear los cánones estéticos que regirán este tipo de arte contestatario. En *Non serviam*, descarta toda la tradición naturalista que le fue heredada por vía directa a la producción literaria del continente, herencia adquirida según los códigos realistas de la literatura europea de mediados del siglo XIX, desde los cuales la literatura se encontraba en vínculo estrecho y directo con la naturaleza. Considerada así, la literatura constituía un mecanismo de reproducción de la realidad humana, presupuesto que dejaba al margen la asunción de la literatura como un sistema de modelización independiente. Así, el cambio que produce la presencia de las vanguardias en Hispanoamérica no está marcado por un simple desplazamiento historiográfico, sino que conlleva una trasposición de paradigmas que marcan el paso de una tradición literaria definida por la crítica desde un enfoque meramente temático a otro donde el discurso se empieza a catalogar como uno de los principales objetos de análisis y reflexiones. No hay que dejar de lado el hecho de que ya antes, si bien desde otras proyecciones estéticas, el movimiento modernista había empezado a producir cambios renovadores dentro del canon estético-literario de América Latina; no obstante, la profundización en la experimentación con el lenguaje, las técnicas discursivas de ruptura utilizada por los escritores alcanzan un mayor auge y desarrollo en esta etapa posterior.

Son tres los principios discursivos que surgen con el modernismo y que alcanzan un nivel de madurez con el desarrollo posterior de las vanguardias hispanoamericanas en un espacio macro; a saber: el surgimiento de la condición individual, el alto grado de

subjetivismo heredado de la tradición romántica y el idealismo. Según Martínez Domingo, el modernismo dariano empieza a crear ciertos espacios poéticos regidos por un proceso de “verticalización” que pretende lograr una trascendencia del poeta a un espacio sublime, incontaminado (Martínez Domingo, 1995, 67). Tal trascendencia adquiere también una importancia en los movimientos de vanguardia posteriores, ya que el arte literario empieza a desligarse de la realidad como referente legitimador de formas discursivas.

Pese a las contradicciones discursivas, teóricas y metodológicas que las generaciones o movimientos literarios tienen entre sí, estos pueden encontrar puntos de asociación entre ellos, aspecto que caracteriza la relación entre el modernismo y las vanguardias. En este caso, dicha relación está dada desde el tratamiento que ambos movimientos hacen del lenguaje como materialización consciente del discurso, de la forma, en sendos casos hay una conciencia clara de que empieza a tomar relevancia mayor el *cómo* hacerlo que el *qué* hacer. A esta vertiente de las vanguardias, pues, debe la crítica literaria hispanoamericana una de las principales rupturas que se señalan dentro de la historiografía literaria de la época moderna.

Non serviam se plantea no solo como un manifiesto de la vanguardia más radical que emergió en el continente, sino también como una catapulta desde la cual el escritor se redimensionaba con respecto al acto de escritura. Desde este planteamiento, el poeta, el escritor y el dramaturgo, en el campo de la literatura; o bien el pintor, grabadista o escultor, en el arte en general, eran sujetos transformadores de la realidad. Aquí, ya no importaba la mimesis exacta de la realidad, sino que la realidad es concebida de una manera subjetiva, peculiar, específica. Menciona Huidobro en su citado manifiesto

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores” (Osorio, 1988, 33-34).

En este manifiesto de 1914 se empiezan a notar las influencias filosóficas que acuerpan a los movimientos históricos de vanguardia, las cuales son, en suma, corrientes que nacen con una nueva sensibilidad: la conciencia del individuo como sujeto transformador del mundo. Dentro del fragmento citado, es posible establecer relaciones con las ideas del psicoanálisis, por ejemplo, las tesis freudianas sobre el sueño, según las cuales se modificaban las nociones de realidad de acuerdo con las experiencias del individuo. Para Freud,

el sueño no es comparable a los sonidos irregulares producidos por un instrumento musical bajo el ciego impulso de una fuerza exterior y no bajo la mano del músico. No es desatinado ni absurdo, ni presupone que una parte de nuestro acervo de representaciones duerme, en tanto que otra comienza a despertar. *Es un acabado fenómeno psíquico, y precisamente una realización de deseos, debe ser incluido en el conjunto de actos comprensible de nuestra vida despierta, y constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada* (1999, 196. El destacado es mío).

Esta definición teje relaciones ontológicas con algunos presupuestos artísticos de los que parten los escritores vanguardistas a principios de siglo. Se empiezan a manifestar en América Latina una de las nociones estético-ideológicas que marcaron a los movimientos históricos de vanguardia en los lugares donde estos se desarrollaron: la estrecha relación entre lenguaje y la concepción de la(s) realidad(es) inmediatas de los artistas. Esta relación es, como fin último, a la que apela Huidobro en la cita anterior y que Freud reafirma al concebir el sueño como proceso psíquico complejo anclado en nuestra *vida despierta*. Si verdaderamente este tipo de relaciones se tejieron con las vanguardias, el surrealismo es una de las manifestaciones vanguardistas que más lo

evidenció. Luis Cardoza y Aragón deja ver, en algunos de sus textos¹⁷, claras alusiones a este movimiento, incluso su tendencia poética transversaliza este hecho durante toda su obra. Textos como *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* o *Maelstrom* son paradigmas de este aspecto.

La crítica literaria suele catalogar a Huidobro como una de las principales aristas dentro de esta vertiente de las vanguardias hispanoamericanas, sin embargo, el peruano Alberto Hidalgo es también relevante. Recopila, junto con Borges y Huidobro¹⁸, la primera antología de la poesía vanguardista hispanoamericana, titulada *Índice de la nueva poesía americana*. En este poeta, al igual que con el chileno, es posible observar un afán experimental con el lenguaje que incluso llega a ser gráfico. En *Altazor*, de Huidobro, los poemas delinean formas muy heterogéneas, en algunos casos casi ininteligibles. Hidalgo, en “La nueva poesía. Manifiesto”, ejemplifica, a modo de *ars poética*, este nuevo presupuesto estético. Apunta el peruano *Yo soi un bardo nuevo de concepto i de forma, / yo soi un visionario de veinte años de edad, / yo traigo en el cerebro la luz inmensa i pura / que alumbrará la senda por donde se ha de andar, / yo soi un empresario vidente del Futuro, / i por eso os hablo, poetas; escuchad:* (Osorio, 1988, 48).

¹⁷ Con respecto a la presencia del surrealismo en la obra de Cardoza y Aragón, el lector puede consultar el capítulo siguiente, específicamente en la página 78.

¹⁸ Esto según notas de Nelson Osorio, ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas: Ayacucho, 1988).

En la obra de este mismo poeta es posible notar cómo las vanguardias se erigen desde la ruptura con los modelos tradicionales de la literatura hispanoamericana¹⁹, especialmente del modernismo, como una escuela representante del esteticismo preciosista que lo caracterizó. Hidalgo apunta: *Matemos las escuelas, los moldes i los métodos; / levantemos el culto de la Serenidad; / que nuestros versos sean sonoros y polífonos, / pero que no hagan ruido de flautas de cristal; / seamos eutrapélicos²⁰, ordenados i graves, / pero a la vez diversos cual las olas del Mar* (48). La alusión antimodernista se asoma, en el discurso, con la frase *pero que no hagan ruido de flautas de cristal*, posee un mismo acto ilocutivo que el que logra, posteriormente, el poeta nicaragüense José Coronel Urtecho, en “Oda a Rubén Darío”.

Hay, en estos poetas vanguardistas hispanoamericanos de principios de siglo, una noción de modernidad anclada en el progreso material de la humanidad. Esto constituye una característica definitoria, pues es lo que permite explicar el posicionamiento del individuo como sujeto histórico; por ello, también, se crea un desplazamiento del *locus* de enunciación del discurso literario, no es casualidad que las vanguardias tomen la ciudad como el espacio de prominente desarrollo. Así, el mismo Hidalgo propone: *Poesía es el*

¹⁹ Aquí nos referimos únicamente a un modelo literario. Sin embargo, las vanguardias, como se citarán algunos casos más adelante, son mucho más amplias artísticamente hablando. Algunas de las principales escuelas vanguardistas en América Latina fueron: el creacionismo, de Vicente Huidobro; el ultraísmo, de Jorge Luis Borges; y el estridentismo, de Maples Arce.

²⁰ Según el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española), esta voz tiene tres acepciones: 1. f. Virtud que modera el exceso de las diversiones o entretenimientos. 2. f. Donaire o jocosidad urbana e inofensiva. 3. f. Discurso, juego u ocupación inocente, que se toma por vía de recreación honesta con templanza. En los tres contextos semánticos es notable el hecho de que el poeta está señalando la ruta de una nueva literatura, con aires de “juventud”: de nuevo la contraposición con el modelo estéticoliterario anterior.

brazo musculoso del Hombre [...]// El acero brillante de la Locomotora / que al correr hace versos a la Velocidad; / el empeño titánico del robusto minero / que escarba las

entrañas del hondo mineral; / el veloz Aeroplano, magnífico i potente, / sobre cuyas dos alas silba el viento procaz (49). Las mayúsculas utilizadas por el poeta sugieren la importancia que desempeñan el aeroplano, la locomotora y la velocidad como símbolos de progreso para una sociedad heredera de los principios materialistas impulsados desde la Revolución Industrial, hito histórico de la modernidad occidental.

Esta característica sustenta la división entre los movimientos históricos de vanguardia a nivel hispanoamericano y los circunscritos al ámbito centroamericano. Esto porque a nivel micro, es decir el espacio regional de América Central, las vanguardias tomaron ambos caminos; por un lado, el grupo de la Antiacademia nicaragüense, asociado a los espacios de *lo propiamente nacional*; por otro, el mismo Cardoza y Aragón, con poemarios como *Luna Park* (1923), cuyo espacio de focalización es, por completo, la ciudad. Esta heterogeneidad en los modelos de representación vanguardista, con la que se define la región centroamericana, ha sido obviada en buena parte de la crítica literaria, aspecto que se tratará de subsanar en las páginas venideras, analizando manifestaciones nicaragüenses y guatemaltecas.

Los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica: dos casos particulares

Dentro de la historiografía literaria hispanoamericana, las vanguardias constituyen un importante tema de estudio y crítica literarias; esto considerándolo desde ese macroespacio subcontinental, desde el cual emergen tradiciones literarias de países como Argentina, México y Chile. No obstante, el estudio del movimiento en un espacio cultural más delimitado —hablo desde el ámbito centroamericano— carece de un abordaje tan organizado y exhaustivo como el hecho por críticos como Osorio, por ejemplo. Salvo casos particulares como el de Monge (*El vanguardismo literario en Costa Rica*) y Francisco Méndez (trabajo citado previamente en el estado de los conocimientos), los movimientos de vanguardia no han formado parte de los *corpus* de estudio en las agendas de los académicos universitarios regionales. Con esta afirmación, no pretendo hacer un estudio exhaustivo del tema, sino referirme a dos casos particulares:

Guatemala²¹ y Nicaragua²².

Guatemala y los movimientos de vanguardia: el caso de Arévalo Martínez y *El hombre que parecía un caballo*

Para estudiar los movimientos históricos de vanguardia hace falta mirar hacia atrás en el tiempo: implica comprender la relación, muchas veces conflictiva, entre la historia y el arte, el arte literario para ser específico. En este trabajo importa situar la importancia

²¹ Para el caso de Guatemala, hablaré, además de Arévalo Martínez, de Cardoza y Aragón. Aquí haré referencia a algunos textos que no están directamente incluidos dentro del corpus de estudio de esta tesis.

²² Se abordan estos casos particulares del ámbito centroamericano porque dan cuenta, ambos, de diferentes estadios de las vanguardias en la región. Por un lado, Guatemala, un país que se encuentra cara a cara con los movimientos históricos de vanguardia: tanto Arévalo Martínez como Cardoza y Aragón estuvieron en la Europa de principios de siglo XX; por otro, Nicaragua, cuyo aporte es haber alcanzado el más alto nivel de institucionalización del movimiento, así como de contextualizarlo al contexto político e histórico del momento.

histórica, discursiva y cultural que tuvieron los movimientos históricos de vanguardia en Guatemala; sin embargo, para llevar a cabo tal tarea es fundamental ubicar la relación de estos con el espíritu finisecular del siglo XIX.

Rafael Arévalo Martínez con *El hombre que parecía un caballo* (1918) ejemplifica el diálogo histórico entre el modernismo —movimiento finisecular— y las vanguardias. El estudio y análisis de la obra de este autor justifica el plural del último movimiento mencionado, sobre todo porque brinda, de manera más certera, las heterogeneidades y particularidades de una relación muchas veces negada por la crítica literaria centro e hispanoamericana: la herencia del modernismo hispanoamericano en los movimientos de vanguardias. Desde esta consideración, *El hombre que parecía un caballo* se erige como un texto cuya esencialidad es ilustrar la TRANSICIÓN de un modelo estético a otro, con la importancia histórica y cultural que ello implica para un estudio como este. Arévalo Martínez, un escritor marcadamente modernista, escribe un texto que sienta los fundamentos estéticos y conceptuales que sirven de base para establecer relaciones con otros textos literarios posteriores, como *Luna Park* (1923), de Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo.

¿Por qué el texto mencionado de Arévalo Martínez puede considerarse como un texto de transición? Desde una visión histórico-literaria, el modernismo, en su cenit, se desarrolló bajo un código estético de *lo preciosista*; la artificialidad de sus representaciones literarias fue su esencia. No obstante, producto de la inestabilidad política y económica que representó para Centroamérica la injerencia política

estadounidense en la región y el inicio de la I Guerra Mundial, la realidad descontextualizada y preciosista que definió al modernismo cayó como referente estético. Esto fue preparando las bases históricas de un nuevo movimiento que, para el caso específico de Centroamérica, terminó de formarse al hacer contacto con las particularidades culturales y geopolíticas de cada país centroamericano. Como apunta Muñoz Reoyo “el Modernismo constataba el desgaste de sus valores y experimentaba entonces la necesidad de encauzar el arte por derroteros distintos, más acordes con la adquisición de una nueva conciencia sensibilizada ante la angustia y desesperación con que el hombre se enfrenta a lo desconocido” (1997, 326).

Por su lenguaje elaborado, su búsqueda obstinada de *lo precioso y lo perfecto*, la mención de aspectos claramente burgueses como las joyas y esmeraldas, la narración de las transfiguraciones y transformaciones físicas del personaje principal (el señor de Aretal), el cuento de Arévalo Martínez supone un claro ejemplo del modernismo finisecular afrancesado; sin embargo, sería irresponsable no resaltar la técnica narrativa rupturista, la construcción de una SUBJETIVIDAD compleja y cambiante, la sustitución de un referente exótico y simbólico por uno más mundano y prosaico, como aspectos que lo acercan a un nuevo modelo estético-literario; uno que, como apunta Muñoz Reoyo, conduce hacia la búsqueda de una conciencia que no valora el esteticismo desligado de un contexto material e histórico de actualidad. Arévalo Martínez ilustra un problema de principios de siglo que marcó el cambio de un modelo estético a otro; cambio que tejió continuidades oportunas por su valor estético y rupturas tajantes en el ámbito cultural. Así las cosas, lo que desde el plano simbólico-textual se asume como las constantes transformaciones del señor de Aretal, en el plano histórico y epistemológico da cuenta de

un proceso de concientización que culmina con la pérdida del encanto preciosista y la asunción de una sociedad desencantada y compleja que busca nuevas formas de significar(se).

En el espacio textual, esto se codifica con la construcción de una espacialidad dual que se corresponde, a su vez, con una variación constante en el aspecto físico del personaje: su condición de hombre-caballo. Esta espacialidad está caracterizada por codificarse desde los cánones tradicionales de la proxémica occidental. “Y entonces, como a la rotura de un conjuro, por aquel acto de violencia, se deshizo el encanto del ritmo; y la blanca navecilla en que voláramos por el azul del cielo, se encontró sólidamente aferrada al primer piso de una casa” (Arévalo Martínez, 1918, 4-5). Desde las configuraciones estéticas del modernismo, el espacio de arriba se transforma en un espacio de *lo sublime*, cuya acción específica se reduce a la contemplación de dos elementos básicos: las joyas y la transformación física del personaje a raíz de la utilización de las alhajas. En contraposición, el espacio de abajo está relacionado con lo cotidiano, lo prosaico; o sea, existe una pérdida del encanto previo. La relación de ambas espacialidades se transversaliza a través del señor de Aretal, una subjetividad compleja y cambiante, cuya transformación implica la deformación tanto conceptual como icónica.

Así, desde una concepción típicamente crítica y metafórica, el relato de Arévalo Martínez apunta al descubrimiento de la subjetividad (sujeto histórico) como una nueva tesis del movimiento vanguardista: se da cuenta de la necesidad de abandonar la contemplación preciosista e inútil de la cotidianidad humana, para encontrar un espacio activo en la sociedad del nuevo siglo. Es un producto cultural y literario que ilustra una transición histórica entre movimientos y filosofías de vida que convergen en un

determinado período histórico. De aquí se deriva una consideración esencial: la literatura es un medio desde el cual el ser humano puede acceder a explicaciones históricas de su propia existencia y condición. Es a través del discurso como se encuentran relaciones entre la conducta humana y las manifestaciones artísticas, lo cual, como consecuencia, termina explicando y delimitando los intereses históricos, políticos y culturales de un determinado tiempo histórico. De aquí se deriva la importancia y trascendencia de estudiar a la literatura y la historia como discursos, pues, así, se puede afirmar que este cuento del guatemalteco representa un cambio —que se expresa como transición— en los códigos de representación estética del cambio de siglo; en otras palabras, historiza la existencia humana en cuanto sujeto capaz de encontrar en su propio medio natural e inmediato formas estéticas de arte.

Es indispensable detenerse en el estudio del texto de Arévalo Martínez, puesto que, al estudiarlo, brinda un panorama histórico sobre el comienzo de los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica. Para analizar esto con más detalle debe tenerse en consideración que al final del siglo XIX y principios del XX, el mundo artístico occidental, experimenta dos hechos destacables e influyentes en su devenir posterior: por un lado, la guerra hispano-estadounidense —en el discurso artístico hispánico— provoca la constitución de un modelo estético marcado por la crisis moral que se expresó en los ensayos de Unamuno o los poemas de Machado, por ejemplo, pero que, a su vez, encontró en el modernismo un movimiento que, sin bien marcadamente americano, construyó las bases para preparar una especie de gloria literaria posterior: la calidez y exquisitez literaria que la crítica hispanoamericana y europea le atribuye a la generación del 27. Cabe destacar el poema de Darío que ensalza la raza hispana y, casi épicamente,

cuenta sus grandes glorias; hablo concretamente de “Salutación del optimista”. Por otro lado, el comienzo del siglo xx está marcado por la esperanza de un devenir histórico esperanzador, lleno de progreso material; aquí baste recordar los manifiestos del futurismo europeo, por ejemplo; sin embargo, el comienzo de la I Guerra Mundial cambia dicha percepción de manera contundente.

Así planteado, los movimientos históricos de vanguardia son un movimiento literario marcado por la guerra, su desarrollo se ve minado por los embates históricos y culturales de esta. El texto de Arévalo Martínez aborda ambas realidades de manera simbólica, ya que discute, de una manera metafórica, la pertinencia de un modelo estético caracterizado por las representaciones preciosistas y exóticas, en una realidad que, además de truncada por las masacres de la guerra, necesita dimensionar la importancia de las subjetividades históricas que participan de ella. En otras palabras, después de acabada la guerra, las vanguardias se vuelven portavoces de modelos estéticos en los que primarán las distintas subjetividades que crean arte desde un referente histórico convulso y determinante: las nuevas realidades del siglo xx. Esto es uno de los aspectos por considerar en el estudio del modelo estético vanguardista de Cardoza y Aragón.

En síntesis, *El hombre que parecía un caballo* teje un puente de transición entre los principales movimientos literarios de fin y principios del siglo. Da muestra de la dependencia estética que existe entre los diferentes modelos estéticos para hacer arte. Es un texto que se debate entre la contemplación preciosista del modernismo y la retadora construcción de subjetividades históricas que se apropian de un modelo literario rupturista —e irreverente en algunos casos— para construir un nuevo marco estético literario: las vanguardias.

Nicaragua y la «Antiacademia nicaragüense»

Si bien, en Guatemala se puede hablar de movimientos de vanguardia desde la publicación, en 1923, de *Luna Park*, para el caso de Nicaragua tendrá que pasar casi un decenio más para empezar a notar en los periódicos de la época un afán por reinventar el arte y sus modos de crearlo. En este sentido, no deja de ser destacable el hecho de que el modernismo, en su figura dariana, todavía dejaba una gran herencia como vehículo de modelización literaria finisecular. La validez y vigencia de la ampulosidad estética modernista se empezaba a ver opacada: primero, por el fallecimiento de Darío en 1916; segundo por el constante afán de liberar los espacios poéticos centroamericanos de lo que la crítica antimodernista llamó *el afrancesamiento de las letras castizas*²³. Precisamente, el lograr tal liberación moldea, para el discurso literario nicaragüense de la década de 1930, la principal vertiente de representación discursiva: la poesía vernácula. En unos párrafos más adelante, hablaré del asunto.

De todos los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica, al nicaragüense se le reconoce el haber alcanzado una organizada institucionalización que le permitió hacerse con un espacio dentro de la tradición letrada hispanoamericana. Dicha institucionalización permitió, entre otras cosas, la creación de espacios de difusión como periódicos, revistas, cafés y también la escritura de manifiestos en los que se estipulaban las características particulares del movimiento. Todo esto converge, para el caso

²³ Para mejor comprensión de la crítica modernista y antimodernista, el lector puede remitirse al texto *El último baluarte del imperio*, de Margarita Rojas González (San José: Editorial Costa Rica, 1995).

específico de Nicaragua, en el concepto de *Antiacademia*, adoptado por todos los firmantes de la *Ligera exposición y proclama de la Antiacademia nicaragüense*, publicado en 1931. Este concepto, más que expresar una simple etiqueta nominalista, alberga el deseo de apartarse de los modelos del modernismo literario tanto en su aspecto formal como temático; los escritores nicaragüenses imprimen a este concepto lo que Huidobro

hace con el creacionismo, o Borges con el ultraísmo y Maples Arce con el estridentismo: es, en síntesis, una nueva forma de hacer poesía, de crear y de renovar la tradición literaria nicaragüense.

Conviene retomar algunos planteamientos recogidos en el manifiesto mencionado anteriormente. En primer lugar, debe apuntarse que *La ligera exposición y proclama...* constituye uno de los primeros documentos que hacen de las vanguardias un asunto de preocupación colectiva para los escritores centroamericanos, no hay noticia de otro documento centroamericano cuya naturaleza discursiva sea similar. Esto dimensiona también el movimiento desde los cánones que tradicionalmente se le habían atribuido en el campo hispanoamericano: la creación literaria como punto de renovación y ruptura históricas.

Para señalar ciertas las características particulares de la vanguardia nicaragüense, conviene detenerse en el análisis de dos aportes particulares: los poetas José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra; ambos, miembros activos de lo que se conoció como la Antiacademia Nicaragüense. Este análisis específico tiene como función esclarecer con mayor facilidad las particularidades estético-discursivas de los procesos históricos de vanguardia en Centroamérica, al momento de hablar sobre el discurso en Cardoza y

Aragón. En otras palabras, al ofrecer un panorama general de algunos escritores vanguardistas destacados de la región, se podrá tener mayor idea del cómo se aborda y se construye, a nivel estético, el discurso literario en los textos de Luis Cardoza y Aragón.

La «Oda a Rubén Darío», de José Coronel Urtecho²⁴

Si para señalar el comienzo de las preocupaciones vanguardistas en Nicaragua se toma como significativo acontecimiento la publicación del manifiesto *Ligera exposición y proclama de la Anti-academia nicaragüense* —publicado el 17 de abril de 1931—, este poema de Urtecho, se adelanta a los lineamientos estéticos lanzados en tal manifiesto, ya que se publica el 29 de mayo de 1927, en *El Diario Nicaragüense*. Con su título, el poeta deja entrever uno de los rasgos estéticos más llamativos y efectivos de su poema: la ironía, recurso retórico con el que combate las reglas estéticas que habían definido al modernismo como movimiento estrictamente preciosista. La palabra *Oda*, cuya carga semántica se centra en señalar la existencia de un canto memorable, se utiliza para construir un discurso laudatorio; se reafirma, generalmente, la figura de un sujeto histórico; no obstante, debido al tono irónico con el que se va construyendo el discurso poético, los semas de grandeza y exaltación del término van quedando reducidos hasta casi transformarse en un canto elegíaco que equipara la muerte histórica de Rubén Darío con la del modernismo como movimiento estético-literario.

²⁴ José Coronel Urtecho (1906-1994) fue un poeta, ensayista, traductor e historiador. Impulsó gran parte del movimiento vanguardista. Por su oficio como traductor adquiere grandes influencias de la literatura norteamericana, lo que deriva en publicaciones de antologías y artículos sobre la poesía norteamericana, alguno en colaboración con Ernesto Cardenal (1925-2020).

Otro aspecto destacable lo constituyen los subtítulos de cada una de las partes del texto (I. Acompañamiento con papel de lija; II. Acompañamiento de tambores; Final. Con pito); todos apuntan hacia una configuración estridente, no armónica, lo que relativiza la solemnidad de una oda. Los tres elementos que producen ruido, la lija, los tambores y el pito, funcionan como los guías de un relato que cuenta el acabamiento del Rubén Darío

poeta y modernista y prepara el escenario para una nueva etapa en la creación artística nacional, cuyas aspiraciones dejan al margen la solemnidad y el preciosismo precedentes: esta será la vanguardia nicaragüense liberada de la figura del modernismo.

La primera estrofa es esencial para entender la intencionalidad discursiva del poeta. Lo que se consideraba una sospecha en el título, termina de confirmarse con la primera palabra del texto: *Burlé*. Todo el texto será un canto burlesco a la figura dariana, cuyo primer objeto de burla es la tumba misma del poeta modernista (*Burlé tu león de cemento al cabo*). Además de ello, mediante la relativización de unos de los símbolos más emblemáticos del modernismo dariano —las perlas— Urtecho muestra al lector no solo la ruptura estética entre movimientos, sino también la intencionalidad política de esta nueva corriente artística; he aquí una de las principales diferencias entre las vanguardias centroamericanas y las hispanoamericanas en general²⁵.

*Tú sabes que mi llanto fue de **lágrimas**, / y no de **perlas**. Te amo. / Soy el asesino de tus retratos. Por vez primera comimos **naranjas**. / **Il n'y a pas de chocolat** —dijo tu ángel*

²⁵ En cuanto a esta diferenciación, téngase en cuenta que movimientos vanguardistas como los de Vicente Huidobro, Manuel Maples Arce y Jorge Luis Borges, centran su atención en la experimentación formal de la palabra. Para el caso centroamericano se torna un tanto distinto, pues la conexión histórica entre el movimiento literario y su época no es únicamente estética, sino que también, tanto para el caso nicaragüense como el guatemalteco, hay una conexión histórica mediada por el ámbito político.

de la guarda. Estos cinco versos de la primera estrofa apuntan hacia dos aspectos de suma importancia: por un lado, mediante la relativización del símbolo modernista de las perlas, se marca una diferencia entre una realidad histórica inmediata, cotidiana, en fin nacional y otra mediada por el signo literario estético y preciosista, alejada de todo contacto histórico inmediato con la realidad nicaragüense; por otro, y como consecuencia del primer aspecto, se reivindica el discurso artístico hacia *lo nacional*, el arte entendido

en estrecha relación con el componente histórico del momento, la necesidad de crear modelos artísticos que reivindiquen lo latinoamericano, por ello la alusión a las naranjas y la negación del chocolate, la figura del emperador y *los cuadros que nadie ha pintado*. Esto último inclina el arte nicaragüense de vanguardia hacia una perspectiva ética que ya formaba parte de una consolidada discusión en el ámbito artístico hispanoamericano: la capacidad de construir un arte propio, vernáculo.

Este acomodo ético-político que caracteriza el poema de Urtecho es el responsable de reprobarnos todos aquellos fundamentos mitológicos anacrónicos que constituyeron la estética modernista dariana en sus cuentos de princesas y faunos. En este sentido, el poeta reclama, mediante la reprobación artística de la figura de Darío, un espacio para la creación regido por paradigmas estéticos renovados, que no dejen al margen la consideración de aspectos propios a nivel cultural, económico y político. Para esta vanguardia ya no es posible que los ganaderos críen centauros, pero tampoco que la abuela escuche sinfonías parisienses.

El poema formula una crítica al discurso modernista a nivel lingüístico, simbólico, cultural y religioso, para hacerse lugar en un canon literario hispanoamericano que

heredaba estructuras discursivas europeas del siglo XIX, las cuales quedaban cada vez más desarmadas para explicar fenómenos culturales del continente. Son, los movimientos históricos de vanguardia, la corriente estético-ideológica europea más rupturista que influye en los procesos artísticos de América Latina en el siglo XX; pero tal influencia genera productos estético-ideológicos importantes que desembocan en textos como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera y *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, en Hispanoamérica; *El Cristo Negro* (1936), de Salvador Salazar Arrué y *Maelstrom* (1926), del mismo Cardoza y Aragón, en Centroamérica. Todos, son textos que están entre las corrientes estético-formales del modernismo y el vanguardismo y en ello, precisamente, radica su importancia como textos de la literatura hispanoamericana de principios de siglo pasado.

“Dos perspectivas” y “Ars poética”, de Pablo Antonio Cuadra²⁶

Formalmente, “Dos perspectivas” no es un poema sino un manifiesto. Hay que destacar la importancia de tales géneros discursivos en las vanguardias, no sólo latinoamericanas. El manifiesto implica el lanzamiento y colocación de una postura estética y ética con respecto a la conceptualización del arte desde una visión integral. La mayoría de las corrientes estéticas de vanguardia cuentan con manifiestos que ilustran

²⁶ Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), destacado poeta, cuya obra se construyó, en su gran mayoría, con cantos hacia lo que consideró una poesía vernácula. Es, quizá, uno de los poetas más representativos de la corriente nacionalista de la vanguardia nicaragüense.

su posición²⁷, sus reglas, sus modos de concebir el arte, las implicaciones sociales de este, entre otros. En este sentido, la presencia de manifiestos en la vanguardia nicaragüense constituyó un recurso de verdadera importancia para alcanzar la institucionalización del movimiento, ya que se lanza a la sociedad como una forma de arte colectivo, epocal, da muestras de que la coyuntura histórica de cambio, de ruptura con las estructuras dominantes posee, también, un correlato en la literatura; correlato que, para el caso específico de Nicaragua, llega un poco tardío, tomando en

consideración la institucionalización del movimiento a nivel latinoamericano, en países como México, Argentina y Chile.

Leamos las primeras líneas del texto de Cuadra: “Al viento varias páginas ya. Muchas personas tienden al viento su dedo para que pose este pájaro de visita bisemanal. Sin embargo, muchos admiran, en el malicioso animal, sus colores, su canto; pero no saben por qué viene, a qué su vuelo”. Aquí, Cuadra utiliza una de sus comunes metáforas asociadas con la naturaleza para hacer una distinción vital en su poética; en otras palabras, marca el estilo de su construcción poética y lanza una discusión que conceptualiza el arte: la diferencia entre la forma y el contenido. En el arte de vanguardia nicaragüense debe considerarse ambos, siguiendo las posturas de Cuadra, no importa únicamente los colores del pájaro que vuela ni su canto, sino también el porqué de sus colores y sus gorjeos. Esto reafirma la idea de que, para estos intelectuales

²⁷ *Manifiesto del futurismo*, de Marinetti; *Non serviam*, de Huidobro; *Anatomía de mi ultra y Ultraísmo*, de Borges, *Manifiesto estridentista número 1*, de Maples Arce, entre otros, son reveladores ejemplos.

nicaragüenses, hay presente una intencionalidad política y ética en el arte. Y eso queda un poco más claro al recordar las siguientes palabras del mismo Cuadra:

Estamos intervenidos por una raza distinta. Queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indoespañol. Conservar nuestra tradición, nuestras costumbres arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad; crearla todos los días.

Una literatura vieja, una política vieja de ideas estúpidas, un desmoronamiento cotidiano de todo lo que es verdadero arte nacional; sobre todo una literatura envejecida (recordando **que por medio de la literatura habla el hombre al hombre, la inteligencia a la inteligencia, el corazón al corazón**): todo esto cansa (Cuadra, 1931).

Estas palabras circunscriben, para el caso de Nicaragua, un panorama estético particular: su vanguardia está transverzalizada por una postura ética que reivindica, como lo hizo en cierta medida la literatura realista del siglo XIX, la necesidad de trazar y crear espacios nacionales, entendidos como *lo propio*, principio último que dejaría al margen las aspiraciones cosmopolitas del arte vanguardista latinoamericano y mundial.

“Ars poética” supone la ejecución de los principios planteados en el manifiesto anterior. Cuadra desarrolla un poema en el que su yo lírico exhorta a crear poesía desde la óptica de retorno a lo coloquial. En este sentido, el poeta retoma la idea de que la poesía debe codificarse a partir de elementos que la conceptualicen como acto comunicativo. Si se considera el periodo finisecular del siglo XIX desde una visión sincrónica, el arte de vanguardia en Nicaragua supone, en este punto, una ruptura estética con las corrientes modernistas que le precedieron, ya que un punto esencial del arte modernista fue reivindicar el esteticismo en las letras.

En el contexto de los movimientos históricos de vanguardia en América Latina, la vanguardia nicaragüense marca una pauta esencial que diversifica las consideraciones

estético-discursivas que se hagan de este movimiento a nivel macro. Si bien se reafirma la necesidad de crear bajo el precepto de un arte nuevo, rupturista con las formas tradicionales de literatura heredadas del siglo decimonónico, tampoco se alcanza, como sí se logra en casos como el argentino y el chileno, una experimentación lingüística y formal con la palabra. Esto supone un dilema: dimensionar estéticamente a la vanguardia nicaragüense implica señalar sus particularidades de realización discursiva, en el marco de lo que la crítica latinoamericana ha apuntado sobre las vanguardias desde una perspectiva del canon literario. Apuntar a tales diferencias abre un panorama heterogéneo y dinámico que, entre otras consideraciones, muestra la manera cómo grandes corrientes del pensamiento artístico europeo tomaron forma propia en el continente americano.

Guatemala y Nicaragua se erigen como modelos estéticos clave para lograr dos objetivos: en primer lugar, estudiar y diferenciar las manifestaciones artísticas de las vanguardias latinoamericanas con las centroamericanas; en segundo lugar, analizar manifestaciones específicas y contraculturales dentro del mismo movimiento, en este punto emergen autores como Pablo Antonio Cuadra, con su poesía vernácula y Luis Cardoza y Aragón con su vanguardia histórico-literaria. En ambos casos, obras con trascendencia histórica por su codificación estética rupturista y SUBJETIVA.

Si el texto de Arévalo Martínez muestra la transición de un movimiento finisecular importante como el modernismo hacia otro modelo de representación estética de principios de siglo como las vanguardias, la literatura nicaragüense de Cuadra y Urtecho da cuenta de una manifestación particular de este movimiento en toda América Latina. Con esto, cabe afirmar que si bien, como acomodo a una nueva realidad y contexto históricos, el modernismo cede su espacio a las vanguardias, estas últimas van a

reafirmar su condición de modelo estético creador y rupturista desde la construcción de subjetividades históricas complejas y variadas que diseñarán productos culturales de la misma naturaleza, teniendo en consideración principios ordenadores de gran sincretismo cultural e histórico. Los textos analizados de Cardoza y Aragón en esta investigación son un ejemplo de ello.

Como corolario, las observaciones hechas hasta aquí sobre dos manifestaciones de la vanguardia en Centroamérica cumplen la función de dimensionar las vanguardias centroamericanas como un marco estético previo a las manifestaciones artísticas de Luis Cardoza y Aragón y así tener claridad sobre las especificidades de su discurso literario. De aquí que, a partir de la caracterización hecha en las páginas anteriores, se puedan adelantar algunas consideraciones en torno al discurso vanguardista cardociano, aspectos que se desarrollarán con más esmero en el capítulo siguiente.

Desde su génesis, el discurso literario vanguardista cardociano se asume como un modelo rupturista que deja al margen las representaciones literarias que se relacionen con los parámetros realistas y modernistas de la época, aspecto que acerca al escritor guatemalteco a las manifestaciones de las vanguardias en América Latina. Sin embargo, no se debe perder de vista el hecho de que ya desde el modernismo se partía de la convicción ideológica de crear un arte desligado de la tradición anterior.

Otro asunto esencial que cabe señalar como continuidad estética de las vanguardias continentales en Cardoza y Aragón es la necesidad de establecer como *locus* de enunciación a la ciudad. Si bien, este afán cosmopolita se diluye en la mayoría de los discursos vanguardistas latinoamericanos —con excepción de Nicaragua—, para el caso específico del escritor guatemalteco, el cosmopolitismo se asume como un espacio desde

el cual se (re)toma el contexto histórico-social guatemalteco. Este último aspecto se asume como una de las rupturas más notables de Cardoza y Aragón con respecto a la tradición vanguardista del continente, ya que le imprime un aspecto político-ideológico al compromiso estético.

Si bien no puede adoptarse como un aspecto esencialmente vanguardista, sino que tiene sus raigambres en la tradición modernista, la asunción de la conciencia individual y subjetiva también es un aspecto estético-ideológico que establece una continuidad en el discurso artístico vanguardista de Cardoza. Esta importancia que adquiere el sujeto individual en el contexto de las vanguardias radica en la posibilidad de poder construir discursos alternos que buscan reinterpretar las realidades históricas, sociales, políticas y culturales en las que emerge el discurso literario.

Son tres los aspectos que marcan una especificidad del discurso cardociano con respecto al marco estético de las vanguardias centro y latinoamericanas. Dentro del campo político-cultural, Cardoza rompe con los discursos nacionalistas que se gestan en el período finisecular y adopta, por el contrario, una posición político-ideológica más integradora, dentro de la que toda manifestación cultural del mundo merece respeto por su condición única y heterogénea. Asimismo, utiliza el discurso literario vanguardista como un medio para (re)escribir, a manera de canto, el pasado de su cultura, su historia y su política y exaltar —en su presente— las grandezas y debilidades de Guatemala como nación en tanto integrante de un contexto mayor: el mundo. Consecuentemente, recupera y da la palabra, en sus textos, a grandes voces históricas de la región centroamericana. De aquí se desprende un tercer aspecto: su compromiso político-ideológico logra encontrar un diálogo fuerte y claro con su compromiso estético-formal, dicho dialogismo

se materializa en su discurso literario, su obra. Dentro del plano estrictamente formal, Cardoza y Aragón rehúye a toda experimentación formal vacía de contenido históricocultural y (re)diseña los planos metafóricos de la literatura centroamericana vanguardista que, por un lado, apenas marcaban una transición —el caso de Rafael Arévalo Martínez—; por otro, estaban muy asociados a la idea de arte vernáculo y folclorista como oposición al código estético modernista —el caso de la vanguardia nicaragüense.

Capítulo II

El río. Novelas de caballería: historia, verdad y ficción

Desde la segunda mitad del siglo xx, los estudios en América Latina sobre las relaciones entre historia y literatura se empezaron a estrechar en tanto campos disciplinarios que *generan* y *se generan* a partir de un discurso cuyo elemento constitutivo es la palabra. Este capítulo se articula a partir del análisis teórico y ontológico de la relación entre ambas ciencias; aborda —como puntos específicos— dos conceptualizaciones prácticas que han regido el papel de la historia dentro del quehacer disciplinario de las ciencias sociales y humanas a través del tiempo. Me refiero a la visión teórica de la historia que se implantó durante el siglo xix y al posterior cambio de paradigma que se empieza a gestar desde la segunda mitad del siglo anterior, pero que cobra un auge mayor después de la década de 1960 y cuya visión teórica central es concebir la historia como un discurso, lo que genera un distanciamiento significativo con

el planteamiento positivista que predominó durante el período decimonónico. En el marco de relaciones que se entablan entre la historia y la literatura será de vital importancia abordar las similitudes discursivas que las asemejan en tanto construcciones escriturales, esto sin dejar al margen que ambas representan la *realidad* desde un hecho lingüístico, no fáctico. El análisis de los textos seleccionados para el corpus funcionará como ilustración de estas relaciones discursivas y conceptuales entre ambas ciencias.

I. Dos concepciones de la historia

La historia del siglo XIX

La historia como disciplina y el proceso historiográfico como aspecto constitutivo de ella misma no han sido los mismos durante el devenir del tiempo. Como toda rama del conocimiento, en la historia, la modificación inevitable que produce el avance científico también se ha hecho presente en la concepción que de ella ha tenido, a nivel social y académico, tanto el historiador mismo como sus usuarios, quienes, en último término, la construyen y completan. De esta manera, la visión de la historia implantada en el siglo XIX corresponde a una de las dos concepciones teóricas que me interesa destacar para los fines propios de esta investigación. El siglo XIX fue para la historia lo que también representó para la filología: una profesionalización y consecuente institucionalización como disciplinas autorizadas, productoras de discursos que pudieran constituirse como puntos de enunciación legitimados y válidos para ser considerados dentro de la conformación de un mundo que se adscribía vertiginosamente al avance científico y la

búsqueda del progreso tanto social como económico y político. En este sentido, la profesionalización que alcanza la historia en el siglo XIX no es, para nada, casual ya que se convierte en la compañera que *atestigua* y *testimonia* los hechos históricos que marcan la existencia humana, en uno de los momentos cumbre donde las consecuencias de movimientos ideológicos como la Ilustración adquirirían mayor cristalización. Desde esta concepción se le otorga a esta disciplina un alto grado de referencialidad, a tal punto que todo lo que fuera (re)construido por todo historiador se adscribía a la verdad.

No obstante, ¿qué consecuencias, incluso más allá de la historia, trajo dicha profesionalización? En un primer nivel estrictamente ontológico-académico, el quehacer historiográfico debió, por medio de la figura del historiador, como lo menciona Sánchez Marcos (2012), recibir “ya una preparación específica (estudio de lenguas, metodología de la crítica de fuentes, paleografía y demás ciencias instrumentales de la historia) en centros universitarios” (334). Es en este momento cuando la academia se apropia de la historia y la proyecta como una herramienta que podía funcionar en dos sentidos: por un lado, en la reconstrucción de un pasado remoto o inmediato; por otro, para la construcción misma del presente.

Los enlaces que se producen entre el quehacer histórico y la academia se enmarcan en una relación dentro de la cual esta última se convierte en un ente legitimador del enunciado que produce la historia misma; es decir, la academia —representada, esta, en universidades, programas de estudio, teorizaciones respecto al proceso historiográfico, entre otras— funciona como el filtro mediante el cual el historiador adquiere la suficiente legitimidad para hablar y emitir un discurso cuyo aspecto singular es la tan anhelada *objetividad científicista* de corrientes de pensamiento decimonónicas como el positivismo,

por ejemplo; de ahí que el principal aspecto en toda investigación histórica o con perspectiva histórica debía cuidar muy bien el método mediante el cual construía o seleccionaba un objeto de estudio, pues las fuentes respondían a *realidades* asumidas desde la óptica de *lo veraz*²⁸.

Otra de las consecuencias que produjo esta profesionalización-institucionalización de la disciplina se dio en “la especialización, de forma análoga a como acontece en las ciencias naturales. Baste evocar, por ejemplo, los inicios de la egiptología y de la asiriología en Francia, Inglaterra y Alemania” (Sánchez Marcos, 2012, 350). Esa *especialización* se presenta también en el ámbito de las interpretaciones y visiones de la historia, amparadas en visiones filosóficas hegelianas, marxistas y comtianas, todas ellas ancladas en el racionalismo decimonónico (Sánchez Marcos, 2012, 357). Como derivación de la influencia que produjeron dichas posiciones filosóficas en la interpretación de la historia, se produjo una consecuencia que, desde las discusiones descoloniales latinoamericanas, ha sido un punto de discusión importante en los debates sobre la colonialidad del saber y el poder: la linealidad histórica marcada por Occidente estableció un parámetro de comparación dentro del cual el progreso social, cultural y científico centroeuropeo se universaliza y se toma como modelo de referencia. Esta discusión, específicamente en el ámbito literario, fue la preocupación de escritores como Alejo Carpentier, en textos como *Concierto barroco* y *Los pasos perdidos*. En dichos

²⁸ Más adelante, en el desarrollo del capítulo, se verá como este concepto de lo veraz podrá ser sustituido por lo verosímil, en tanto perspectivas metodológicas que obedecen a conceptualizaciones distintas de la historia como disciplina científica. Ver páginas 71 y ss de este mismo documento.

escritos se plantea la noción del tiempo histórico desde la visión eurocéntrica, lo que produce desequilibrios al momento de comparar la historia de América Latina con la noción de progreso que se instaló en la Europa posterior a la Revolución Industrial y la Ilustración.

Este proceso de profesionalización de la historia delinea otras implicaciones que se advierten en un segundo nivel: lo extra-histórico; o sea, es muy posible que a raíz del otorgamiento cientificista que le produjo su inclusión en la academia y su enriquecimiento teórico-metodológico, la historia se convierte en una *herramienta* estratégica para los estados que, incluso, se encuentran en construcción (Sánchez Marcos, 2012). Esta afirmación conduce a la importancia que, ya sea desde esta concepción teórica de la historia o bien desde la que se presentará luego en este mismo capítulo, adquiere la palabra como consagrada de discursos.

La importancia de situar aquí el papel desempeñado por la historia en el siglo XIX radica en la necesidad de mostrar dos concepciones que, si bien podrían resultar contradictorias, no causarían una inconsistencia teórica y metodológica; más bien ayudan para establecer —eso sí de manera sucinta— los roles que, de acuerdo con los contextos históricos que se estudian, ha desempeñado dicha disciplina y, además, comentar las relaciones entre esta y la literatura.

Un nuevo concepto de historia: el giro lingüístico y los planteamientos posestructuralistas

Si la historia en el siglo XIX estaba centrada en la (re)construcción de pasados heroicos y colectivos, a partir de la década del 60 se empieza a construir desde voces encarnadas

en sujetos individuales; sujetos que expresan el desencanto y el cuestionamiento al modelo de desarrollo que se había implantado desde el ingreso a la *modernidad industrial y económica*. Como lo plantea el historiador español citado más arriba

estos nuevos enfoques de los que nos ocupamos son tentativas históricas en un tiempo de incertidumbres o de crisis de paradigmas. Por otra parte, la quiebra de algunas utopías colectivistas influye también en ese interés por los sujetos y su praxis, en el seno del desarrollo de las grandes realidades históricas: el Estado, la clase, la nación, el mercado, etc (2012, 100).

El establecimiento de este nuevo paradigma trae consigo un problema que enriquece la discusión sobre la ontología misma de la historia y que, de manera muy álgida, cuestiona la función y la caracterización asignada a la disciplina en su período de apogeo profesional: el siglo XIX. En este sentido, ya el historiador no es considerado un sujeto portador de la verdad —verdad que había sido legitimada por la utilización del método científico perseguido por la filosofía positivista decimonónica— por el contrario, como producto del cuestionamiento que hacen algunos de los nuevos paradigmas conceptuales²⁹ tanto de la tradición centroeuropea como latinoamericana a la *objetividad* occidental, ahora se lo concibe como un sujeto individual, capaz de ejercer un discurso que puede ser direccionado al fortalecimiento de cierta hegemonía o bien a su cuestionamiento. De este modo queda al descubierto que la importancia que otorgaba la historia en el siglo XIX a la selección de las fuentes es interpretada ahora como una acción individual y, por tanto, subjetiva, del historiador y que, como consecuencia, es imposible

²⁹ En Europa, postulados de la teoría literaria posestructuralista como Jacques Derrida, Roland Barthes, y en un campo más amplio los de Foucault; en América Latina, los planteamientos descoloniales de Boaventura de Sousa Santos, Ramón Grosfoguel y Walter Mignolo confirman este giro a la valoración de la subjetividad.

producir un discurso histórico que sea delineado por *la* realidad; más bien se diría que está *anclado* a *una* realidad específica, particular; es decir, *subjetiva*.

En la disciplina propiamente histórica, el surgimiento de la *microhistoria* es un fenómeno que ejemplifica claramente la aparición de este nuevo paradigma historiográfico. Sin ser menester adentrarse en las discusiones conceptuales que marcan las diferencias —si las hubiere— entre la microhistoria y la historia científico-social (Iggers, 2012), este nuevo paradigma metodológico del ejercicio historiográfico permite visualizar las apreciaciones individuales sobre contextos histórico-sociales desde una voz particular. En este sentido, «la microhistoria es una extensión y no un repudio de la

historia científico-social precedente, un redescubrimiento de la cultura y de la individualidad de las personas y de los grupos pequeños como agentes del cambio histórico» (Iggers, 2012, 183). De esta manera, la voz literaria cardociana se convierte en un punto de enunciación que proyecta (re)elaboraciones narrativas que sugieren perspectivas no oficiales en los principales, y además grandes, hechos históricos de la sociedad guatemalteca y centroamericana del siglo XX, pues, desde el punto de vista de la microhistoria, los grandes relatos históricos de las sociedades presentan «discontinuidades de la historia [que] impiden una gran narrativa» (184). Desde este planteamiento, el giro subjetivo que toma la historia se relaciona de manera oposicional con el fin nacionalista que había tomado esta disciplina a lo largo del siglo XIX; es decir, mientras en el pasado la historia ayudó a configurar un modelo político y cultural hegemónico y homogéneo; ahora funciona como un *discurso* que puede ser enunciado

desde aquellos sujetos que gozan de los beneficios de pertenecer a cierto poder hegemónico; pero también emitido por quienes se consideran al margen del mismo.

Un reordenamiento temático también se ha propiciado a raíz del establecimiento de estas nuevas concepciones del quehacer historiográfico; es así como los grandes temas que eran capaces de generar una conciencia homogénea sobre la historia patria y la formación de los estados nacionales han sido desplazados a un segundo o tercer plano por aquellos motivos de escritura histórica que versen sobre temas de la cotidianidad humana (Iggers, 2012). Esto es más un regreso como *topos* históricos que un planteamiento nuevo. Así, la microhistoria establece relaciones metodológicas con Huizinga o Tito Livio, por ejemplo; ambos historiadores de diferentes épocas concentrados en el estudio del entorno humano inmediato (Sánchez Marcos, 2012).

Teniendo en consideración los planteamientos anteriores, es fundamental trazar líneas de relación entre las dos disciplinas implicadas en el análisis de los textos de Cardoza y Aragón: la literatura y la historia. Tal objetivo surge al margen de un afán separatista y clasificador para direccionarlo hacia un diálogo interdisciplinario que permite, entre otras cuestiones, entender el arte desde una posición más dialógica y compleja que significa realidades y contextos históricos del ser humano a través de su existencia.

Historia y literatura constituyen sendos discursos narrativos. Esta es una afirmación que definirá un patrón ontológico de ambas disciplinas. Más que un argumento para debatir la validez metodológica y conceptual de una y otra, constituye una premisa desde la cual se parte para relacionarlas. Para White (2003), «la historia es [...] una construcción, más específicamente un producto del discurso y la discursivización» (43),

proceso que está cargado de una profunda subjetividad al momento de escoger las fuentes para describir y abordar un determinado hecho histórico. Desde esta perspectiva, el historiador y el escritor son entes que utilizan la palabra para, esencialmente, narrar³⁰ y, además, con esta narración crear un producto cultural capaz de significar el contexto y las condiciones históricas dentro de las que el mismo texto adquiere sus dimensiones simbólicas y estéticas.

Tanto la literatura como la historia se organizan o se manifiestan mediante un lenguaje —a partir del idioma en que están escritas— para modelar un mundo particular. Esta es otra de las implicaciones que unen ambas disciplinas sociales, pues tanto el texto literario como el histórico significan el espacio-tiempo de los individuos, dan contenido simbólico a las manifestaciones ideológicas, políticas y culturales de una época, de un pueblo, de una etnia. De ahí que sea importante diferenciar entre *la verdad del significado* y *la verdad del hecho* (48), pues, como apunta Iggers, siguiendo a Nietzsche, no basta con la contemplación *fáctica* de un hecho histórico. En el significado que la literatura le brinda a la sociedad está el sentido y la funcionalidad de este discurso: el ejercicio historiográfico debe apuntar hacia lo mismo y, en este afán,

[e] reciente «retorno a la narrativa» manifiesta el reconocimiento entre los historiadores de que un escrito más «literario» que «científico» es lo que se requiere para un tratamiento

³⁰ «Que la historiografía contiene un componente ineluctablemente poético-retórico es señalado por la idea tradicional de que una representación específicamente histórica de los procesos específicamente históricos debe tomar la forma de una narrativización [...] Así, una aproximación tropológica al estudio de los discursos históricos parece inminentemente justificada o incluso exigida, por un lado, por las diferencias entre los discursos históricos y científicos, y por el otro, por las semejanzas entre el discurso histórico y el literario» (Iggers, 2012, 46).

específicamente historiológico de los fenómenos históricos. Esto significa un retorno a la metáfora, la figuración y la trama, en lugar de la regla de la literalidad, la conceptualización y el argumento, como componentes de un discurso propiamente historiográfico (49).

La obra de Cardoza y Aragón contempla procesos de metaforización importantes que (re)definen condiciones históricas relevantes no solo para Cardoza y Aragón como sujeto histórico, sino como subjetividad concreta que da cuenta de la memoria colectiva de un pueblo o una región. Los textos estudiados corresponden a manifestaciones artísticas cuyo referente es la sociedad y su repaso histórico. El objetivo no es finalizar con una catalogación de los textos literarios estudiados; por el contrario, consiste en analizar la conformación discursiva cardociana y sus particularidades estético-literarias a la luz de las relaciones que se puedan tejer entre las disciplinas histórica y literaria.

II. *El río. Novelas de caballería* y algunos fragmentos poéticos: dos ejemplos de una historia ficcional

En la escritura de Luis Cardoza y Aragón se manifiesta, mediante el desarrollo de su ejercicio literario, una configuración de la historia mediada por un discurso subjetivo que transversaliza su poética literaria. En este proceso descrito, construye una historia, cuya particularidad es necesario resaltar; es decir, se presenta un discurso histórico transfigurado en una selección propia de acontecimientos, con una finalidad específica y también, mediatizados por imágenes poéticas que le imprimen una especificidad artísticoliteraria que hace de esa historia una construcción subjetiva. Se presenta una historia que, a pesar de abordar acontecimientos propios de la existencia humana en cuanto a colectividad, como por ejemplo el nacimiento, la sexualidad y la existencia misma entendida como proceso, es enunciada desde una individualidad que se configura

como *locus* de enunciación; pero, a su vez, un *locus*, cuya subjetividad está dada por los parámetros de comportamiento de una sociedad específica; o sea, no hay una proyección de la subjetividad como una construcción aislada; sino más bien como apuntan Aguado y Portal, «somos en razón de nuestra historia y nuestros productos, pero especialmente del sentido colectivo que éstos tienen para sus creadores. Es decir, somos en función de nuestras prácticas y del significado colectivo que ellas adquieren»³¹. Dicha afirmación debería cuestionarse cuando se aborde la elaboración artística—ahí sí individual y aislada—que hace Cardoza y Aragón del discurso literario.

La acepción de la subjetividad entendida desde la pertenencia a un grupo social y cultural específicamente contextualizado permite hablar sobre la existencia de una *memoria colectiva* que se expresa a través del discurso creado por Cardoza y Aragón; es decir, es una memoria que adquiere existencia a través de un discurso plenamente letrado. Para Maurice Halbwachs, la memoria es una construcción que, si bien puede ser expresada desde una individualidad determinada, posee una fundamentación colectiva, es decir, se nutre o está conformada por hechos que trascienden la individualidad y que, por el contrario, tiene como marco histórico un conjunto de individualidades que comparten un determinado contexto histórico, político, social y cultural. Por ello apunta:

En medios semejantes todos los individuos piensan y recuerdan en común. Cada uno, sin duda, tiene su perspectiva, pero en relación y correspondencia tan estrechas con la de los

³¹ José Carlos Aguado y María Ana Portal, "Tiempo, espacio e identidad social", *Alteridades*. 1, 2. México: Universidad Autónoma Metropolitana, (1991): 32.

otros que, si sus recuerdos se deforman, le basta situarse en el punto de vista de los otros para rectificarlos.³²

Desde el punto de vista teórico, es necesario considerar el corpus literario delimitado para este trabajo como un discurso que delinea la existencia de una memoria colectiva concebida desde los términos de Halbwachs, ya que su punto de enunciación es, claramente, una voz individual y subjetiva que (re)construye eventos que forman parte de una colectividad social, histórica y cultural. Sin embargo, este concepto de memoria histórica, en tanto concepto colectivo, es atinente cuando Cardoza y Aragón aborda temas relacionados con acontecimientos ontológicamente colectivos, el caso de las dictaduras es un ejemplo apropiado; ahora bien, cuando se construye y reelabora eventos individuales de la naturaleza humana como el nacimiento y la muerte, lo que emerge es

la presencia de una *memoria histórica*, cuya particularidad fundamental radica en el grado mayor de subjetividad que se le adhiere a este concepto. Ello evita la restricción teórica que señala Halbwachs en el concepto de *memoria colectiva*.

Como procedimiento de materialización, la escritura adquiere una particular importancia en la representación que de la historia configura Cardoza y Aragón. En este sentido, se concibe la escritura como un mecanismo para modificar el pasado desde el cual se evocan los acontecimientos descritos y plasmados en la letra; ello, consecuentemente, produce una intervención, desde la concepción de los cánones historicistas tradicionales, los cuales interpretan la disciplina como sinónimo de verdad,

³² Halbwachs, Maurice. «Memoria colectiva y memoria histórica» *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. 69 (1995), 209-219.

en la historia. Dicha intervención puede estar configurada de dos maneras posibles; a saber: la (re)construcción de lo recordado, o bien la (des)construcción del mismo hecho. Estas constituyen estrategias discursivas que reafirman la presencia de una intencionalidad de representar subjetivamente un discurso: el histórico, ello, a su vez, a través del filtro poético; es decir, la palabra como unidad elemental de dicha poética. A ello refiere, el narrador de *El río: novelas de caballería*, cuando apunta:

La memoria no es una claridad, es una sombra, una hiedra sobre muros que no existen. Los sueños son fermentaciones de las piedras. ¿Existes tú? El río no existe; tampoco el mar. No hay más que un espejo imaginario que nada refleja. Me tiro de cabeza en sus aguas, me hundo y reaparezco en estas **palabras** silenciosas y turbulentas.³³

Visto desde este ángulo discursivo, la escritura forja la historia, esta se cataloga como un proceso constitutivo de ella para poder moldear lo que no necesariamente puede ser

real o veraz. Así, se presenta una reducción de la historia a lo escrito, al lenguaje, porque, como lo propone el mismo narrador «no me propuse la verdad ni la sinceridad sino escribir estos borrones con alguna emoción de mis días»³⁴.

La (des)construcción propiamente dicha del discurso histórico, entendido este desde la concepción de la historia como muestra fiel y verdadera de la realidad, implica, también, una apropiación de acontecimientos seleccionados; en el caso de la palabra cardociana,

³³ Luis Cardoza y Aragón, *El río: novelas de caballería* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), p. 46. A partir de este momento todas las citas que sean necesarias para el desarrollo del tema serán tomadas de la misma edición.

³⁴ Cardoza, 21.

como denomina Rodríguez a la obra de Cardoza en la investigación antes citada, dicha selección pareciera consciente y necesaria. A esto hace referencia la siguiente cita

No recuerdo lo que pasó sino mi recuerdo, tal vez por pusilanimidad, desgracia, dicha o azar; por vicio y urgencia de lo inaudito. Ah, cuánto anhelo detener mi otoño fugitivo. No se recuerdan las cosas como fueron y con tal mentir nos otorgamos la facultad divina de modificar o abolir el ayer, del cual subsiste nada más lo recordado³⁵.

De acuerdo con los planteamientos de la voz narrativa, la historia es el resultado de los recuerdos evocados por la memoria—tanto histórica, entendida bajo los parámetros de una libertad mayor al momento de reelaboración de los eventos, como colectiva— los cuales se modifican inevitablemente al ser traídos al presente. De esta manera, el intento de materialización del pasado se vuelve contra toda lógica, una desfiguración de lo que se anhela como verdadero, tal es así que en este punto es necesaria la reflexión sobre lo verdaderamente histórico, categoría que, según las disposiciones discursivas de la obra del escritor guatemalteco, carece de existencia, pues la escritura como materialización del recuerdo, lo que muestra es un deseo de definir lo histórico desde la literariedad. Esto permite configurar cierto patrón sobre el hablante, en el sentido de que

se está construyendo una historia cuyas principales características son el escapismo y la subjetividad. En este punto, es indispensable recalcar en que estas afirmaciones no pueden tomarse como un esencialismo puro de la poética del autor, por el contrario, debe entenderse como parte de un diálogo discursivo que forma parte de los proyectos estético-ideológicos de Cardoza y Aragón, es decir, si bien esto que afirmo se encuentra

³⁵ Cardoza, 53.

en el corpus analizado, también es posible encontrar alusiones directamente políticas, históricas e ideológicas tanto dentro los textos aquí analizados como también si se ampliara el corpus para desarrollar un estudio mayor. Esta oscilación temático-discursiva hace que, por ejemplo, *El río. Novelas de caballería*, sea un texto polifónico que no plano discursivamente hablando.

Muestra de estas condiciones la indeterminación espacio-temporal modela el discurso histórico construido por Cardoza y Aragón. Este recurso le permite crear una narración cuyo principal foco de enunciación está más allá de los límites del tiempo y el espacio; ello da origen a catalogar la escritura como la construcción de una imagen autocontemplativa, mediante la configuración de una subjetividad trascendental en el tiempo y el espacio. Por ello, apunta

Escribo ahora y ahora es siempre porque soy El Presente que se agolpa en el triple gemido del tricéfalo cancerbero, en el Trébol del Tiempo, con El Ayer y El Mañana, que es más que Tres Espejos en donde contemplo tu rostro, Eternidad³⁶.

Más adelante dirá

En el laberinto del Espacio se pierde el Tiempo. En el laberinto del Tiempo se pierde el Espacio. El Tiempo no sabe qué hora es y el Espacio no sabe sino bostezar.
Espacio y Tiempo: Contenido y Forma.

El joven que escribe memorias es un viejo nostálgico del futuro: las escribe para olvidar la realidad volviéndola irreal.

[...]

Vivo el presente que es lo único que deseo vivir. La eternidad es un instante. Por tal virtud, se nos escapa. Estoy viviendo en presente: no hay más fuerte bebida que la vida. El Tiempo sólo es dueño de un tiempo: el presente, el Invicto Presente³⁷.

³⁶ Cardoza, 17.

³⁷ Cardoza, 26. El destacado es mío.

Hay una indeterminación, sobre todo temporal, que cifra su núcleo de sentido en el presente como único momento cierto o palpable para el individuo; en este sentido, presente y eternidad son conceptos simétricos, ya que se hace referencia a la existencia del ser humano sólo desde esta concepción histórica. La imagen autocontemplativa transgrede los límites de lo temporal y establece un diálogo entre dos momentos que, desde una concepción tradicional, están separados; sin embargo, en la construcción discursiva de Cardoza y Aragón aparecen como un mismo momento, presente y futuro unificados, imagen en la cual las fronteras temporales se anulan por completo, esto permite reafirmar la idea del presente como una eternidad paradójicamente efímera. El recuerdo, como un recurso asociado al discurso, es otra de las herramientas que le permiten acceder a la historia desde una voluntad propia. Así, memoria y recuerdo se asocian para ser amalgama de una historia que se crea de acuerdo con dos vertientes temáticas básicas: por un lado, la (re) o (des) construcción de lo meramente personal o existencial, en este ámbito es donde lo subjetivo tiene un alcance mayor por ser (re)creación de lo propio; por otro, se presenta el espacio de lo político, campo en el que se señalan aspectos de la realidad política de Guatemala. Las relaciones entre uno y otro plano están dadas, en un primer término, por la escritura como mecanismo de materialización del recuerdo y la memoria; no obstante, dichas relaciones también

pueden estar mediadas por una relación de intereses y justificaciones discursivas, en el sentido de que, como se verá más adelante en el análisis de fragmentos ilustrativos, los métodos de construcción del discurso de la (re) o (des)construcción de lo personal o

existencial se convierten en una base de argumentación fundamental en el momento justo de emprender el mismo proceso dentro del ámbito político. Al reelaborar discursivamente la historia de momentos básicos o memorables de la intimidad del yo, se crea una licencia poética que permite al narrador abordar temas de naturaleza sensible, como los políticos, por ejemplo.

Pasemos a examinar la vertiente de lo estrictamente histórico-personal. Entiéndase, esto último, como los acontecimientos de la vida del yo que narra, así como también aspectos de la vida del ser humano en general: nacimiento, sexualidad, muerte, entre otras. El nacimiento, en Cardoza y Aragón, específicamente en la autobiografía, es conceptualizado de una manera bastante peculiar: no se restringe a una actividad meramente biológica, sino como un evento con raigambres en las relaciones sociales entre individuos. En este sentido, como lo narra el yo, «quiero acordarme de que nací en esa mirada que fue destino y se cruzaron mis padres por primera vez, antes de conocerse, antes de mi otro nacimiento: estaba ya en aquel rayo lento, diluido, que incide en algo más allá de mi muerte»³⁸. Desde este mismo momento, se está, discursivamente, poetizando la historia, pues el nacimiento adquiere, desde el punto de vista de lo literario, una significación metafórica mayor: nacer en una mirada del destino; con ello, el poeta abandona la reducción del evento a una factualidad determinada por lo biológico y la reorienta desde un campo poético creado por él mismo desde el filtro de lo subjetivo. Del mismo modo, hay una (des)construcción del nacimiento como evento histórico importante para discursos occidentales como el catolicismo. En este sentido, las imágenes

³⁸ Cardoza, 13.

(re)creadas por el yo están configuradas de tal manera que cuestionan los parámetros tradicionales desde los cuales se codifican los eventos históricos asociados con las imágenes. Así, el nacer constituye una «anomalía de la muerte». Hay una inversión de los valores tradicionales, en el sentido de que el punto de partida para describir el evento ya no es la vida; sino la muerte interpretada como una fuerza, en este caso, anómala que permitió un error: el nacer. Véase la siguiente cita:

Cuando impelido por la voracidad de la tumba me asomé a la boca verdadera de mi madre, en donde antes de nacer había empezado a morir, me estremeció mi beatitud deshecha al expelerme a la luz hirsuta que me desuella. Porque desterrado del Paraíso todo me despoja y vulnera, soy úlcera hurgada por lo que me circuye, por la situación impuesta que me infama. Aún me duele el corte del cordón, y aún no ha cicatrizado mi ombligo. La vida es anomalía de la muerte. De la iniquidad escandalosa de la muerte³⁹.

El nacimiento es representado como algo negativo para el individuo; son constantes las imágenes poéticas que se crean de un hecho cotidiano como la expulsión del bebé por la vagina de la madre, por ello se (des)construye el nacimiento en expulsión del paraíso, en anomalía de la muerte, lo que invierte la polaridad de valores de la tradición judeocristiana; en una mirada entre dos seres, lo cual sugiere la sexualidad del evento pero no la coloca como el génesis del mismo, sino como continuación de la sociabilidad del individuo; entre otras. En síntesis, hay una inversión de la valoración social del nacimiento como evento importante para la sociedad, ya que lo que comúnmente se cataloga como lo más importante (el nacimiento físico-biológico) queda relegado a un

³⁹ Cardoza, 13.

segundo lugar en esta nueva interpretación del hecho histórico, por ello alude el narrador a la expresión «mi otro nacimiento».

Por su naturaleza social, uno de los acontecimientos más importantes para el individuo occidental es el de la muerte. En la obra de Cardoza y Aragón, al igual que su contrapunto: el nacimiento, se retoma para representarlo con matices subjetivos que se expresan, como ya se ha venido comentando, desde una construcción poética que pretende mostrarlos como reelaboración de lo histórico. En el poema «17» de *Dibujos de ciego* hay una reconceptualización de la muerte desde el sentido de lo intemporal y difuso para el yo; es decir, la muerte es catalogada como un estado intermedio entre la vida y ella misma, «muriéndose a la vida [dice el hablante] [...] por fin en el espacio sin tiempo que sonríe a las piedras»⁴⁰. La muerte se define por la intemporalidad, la eternidad y su propia incapacidad de conceptualizarse como evento histórico.

La reelaboración del tema de la sexualidad como parte de la historia humana no escapa a ser tratada en la obra de Cardoza y Aragón. Al igual que la muerte, la vida y el nacimiento, la sexualidad es alcanzada por la (re)elaboración poética y subjetiva del escritor. «Sí» constituye un acercamiento poético al mito cristiano de Adán y Eva. Mediante una equiparación entre el yo y la figura histórica de Adán, el hablante logra recrear el mito desde una noción de lo prohibido y anhelado. En este sentido, hay una inversión cultural mayor, pues el punto en el que se igualan el yo y Adán es, precisamente,

⁴⁰ Luis Cardoza y Aragón. *Quinta estación* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1972), 111. Al igual que el texto anterior, sólo se trabajará con esta edición.

su deseo de carne. Desde esta concepción mediada por la reelaboración del discurso literario, el mito del génesis se aplaude, se rescata; pero también se

reescribe. El rasgo principal de su reescritura lo constituye la reivindicación de su condición genésica, pero ya no desde la perspectiva religiosa tradicional; es decir, desde la pérdida del paraíso; sino más bien como agradecimiento de la existencia humana, como momento primigenio que permite «la Resurrección de la Carne». Un aspecto importante de señalar en este poema específicamente es la confluencia de tiempos lejanos entre sí: la equiparación del yo con el personaje de Adán, unión que se manifiesta en el deseo carnal, permite evidenciar una suerte de tiempo común; es por ello que, como menciona el yo «compartimos como un pan nuestro deseo / tigre y paloma por la carne juntos, / miel iracunda hasta cegar el alba»⁴¹. En general, el poema desarrolla una reconceptualización de un campo importante dentro de la sociedad humana: la sexualidad, para lograr dicha reconceptualización se vale de una inversión discursiva del mito cristiano fundacional y, es en esto, donde recae la originalidad de la (des)construcción del discurso religioso oficial.

La otra vertiente desde la cual Cardoza y Aragón aborda lo histórico es el campo de lo político. Esto se encuentra asociado a dos factores básicos; a saber: el recuerdo de la patria como muestra de identidad y nacionalidad propias del individuo y la denuncia sutil de gobiernos represivos y dictatoriales. Cabe destacar que, al menos en el corpus que se maneja para este análisis, la alusión a este último aspecto es muy reducida, casi que

⁴¹ Cardoza, 43.

apenas se sugiere en el discurso literario. Sin embargo, hipotéticamente podría plantearse que dicha subordinación del discurso político es intencional en tanto primero debe forjarse, el narrador, unas licencias poéticas que le permitan abordar aspectos mucho más referenciales y, por tanto, más delicados de la vida política guatemalteca, por ejemplo. El poema «Chichicastenango» constituye una rememoración de la ciudad indígena guatemalteca, se aborda desde una perspectiva nostálgica del lugar. En realidad, el yo emprende un recorrido histórico, con el cual se empiezan a evidenciar aspectos relacionados con la identidad y la política. Por un lado, el yo alude a la enumeración de ciertos elementos constitutivos y fundantes de la cultura indígena; por ello menciona «A tu códice en ascuas / bajé de brujerías y lentos encinares. / La Serpiente Emplumada / enróscase en noches de campanas»⁴²; por otro, hay una alusión al presente político de la ciudad: «Entre paredes sin ventanas, / a los abuelos colma ola de sombra, / mientras los **coroneles** tu corona / hurgan en mis entrañas, piedra de sacrificios»⁴³. En este punto, el término resaltado alude, aunque de manera sutil, a la militarización que sufre Guatemala, en realidad todo Centroamérica, a excepción de Costa Rica, con las dictaduras que se instauran para la lucha por el poder. Esto denota uno de los factores por los cuales Centroamérica se ha delineado como una de las regiones más violentas del mundo. En síntesis, el poema delimita la imagen de Chichicastenango como una ciudad bipartita donde conviven tanto la cultura indígena como la occidental: «Con los

⁴² Cardoza, 62.

⁴³ Cardoza, 62. El destacado es mío.

⁴⁴ Cardoza, 62.

penúltimos turistas gringos, / leyendo el Popol Vuh / y otros poemas de science-fiction, / fuéronse en este instante los asirios»⁴⁴.

Teniendo ello en mente, hay que destacar la importancia que retoma un poema como «Rafael Landívar», producción en la que se rescata la figura histórica del importante poeta jesuita del siglo XVIII, desde la concepción del exiliado centroamericano. El motivo por el cual el yo interpela a este personaje histórico desde su discurso literario está dado

por la necesidad de contraponer dos imágenes históricas de Guatemala como símbolo de una patria criolla, esto en términos de Severo Martínez Peláez. Mediante una construcción discursiva basada en preguntas retóricas cuyo núcleo de sentido es el reconocimiento de la patria actual, el yo configura dos momentos históricos distintos del país. Cuestiona el yo: «¿Reconoces tu Antigua, alcanforada / fábula de crepúsculo y fantasma / contumaz en violeta y piedra pómez? // ¿Reconoces tu Antigua sin la grana, / los cafetos nupciales, / el acuñado sol de los bananos?»⁴⁴. Las respuestas ante esas interrogantes se postulan desde la necesidad de hablar de Guatemala como una patria distinta a la descrita por el poeta Landívar en su gran obra la *Rusticatio Mexicana*; de modo que dichas respuestas son el contrapunto de la tan anhelada patria dieciochesca, ahora «Antigua, hoja seca, extinguida crisálida, / los turistas te cuentan las costillas; / por los cerros te rumia, con otros dinosaurios, / teología de fieltro como entierro. // Rafael Landívar, hablas inglés, / ya no hay Capitanes Generales / y el tetrarca es de oro y de petróleo»⁴⁶.

⁴⁴ Cardoza, 78.

⁴⁶ Cardoza, 79.

En este afán de rememorar la imagen de una patria propia, nacional y, por tanto, distintiva, el hablante lírico del poema citado recurre a la fuerza y el poder de la palabra como consagrada de la historia. De este modo, la letra tiene un poder central en la conformación del discurso, especialmente el histórico, ya que es capaz de nombrar y, al hacerlo, de dar prueba de la existencia que bien puede ser material, conceptual o ambas. Dice el yo: «De aquí somos. La voz engendra hogar. / Nombremos las montañas. Engendrémoslas. / De la penumbra surgirán tranquilas / de hermosura, como diosas

doradas»⁴⁵. No obstante, el final del poema está marcado por la denuncia del yo de hacer evidente el olvido en el que ha caído Rafael Landívar como símbolo de nacionalismo e identidad. Si bien esto último reafirma la imagen de cambio señalada en todo el poema, termina también implantando una imagen histórica de una Guatemala sumida en un presente económico, político y social completamente diferente al evocado en la voz y la palabra del poeta dieciochesco. En Cardoza y Aragón, la patria no está asociada a un ámbito geográfico concreto. En “¿Qué es ser guatemalteco?”, un apartado de su autobiografía, el autor moldea una noción de patria que únicamente se ajusta a un lugar donde el individuo pueda vivir sus derechos, en este sentido, abandona toda creencia en los nacionalismos exacerbados. Esta última imagen de patria desarrollada por el escritor reafirma el proyecto de modernización democrática que pretendía ideológicamente instaurar y, a su vez, muestra su rechazo a los regímenes dictatoriales.

⁴⁵ Cardoza, 82.

El ámbito histórico-político también engloba la denuncia que Cardoza y Aragón hace contra los regímenes políticos dictatoriales de Guatemala. En *El río. Novelas de caballería*, el narrador señala el despotismo de Manuel Estrada Cabrera⁴⁶, sin embargo, lo hace desde una perspectiva típicamente individual, al menos en el inicio de su referencia. Apunta el narrador

Queremos olvidar y no lo conseguimos, queremos recordar y no lo conseguimos.
Súbitamente me apareció el recuerdo de cuando con dos niños más viajamos a la capital,

para ser recibidos por “el Señor Presidente”, Manuel Estrada Cabrera. Tradición de la escuela se volvió que los niños con las más altas calificaciones tuviesen tal honor. Sin duda abochornó a mi padre, sobreviviente del déspota, que tuviese que cumplir tal visita. Imposible evitarla, hubiese sido acaso **perder la vida o nueva prisión y riesgo de vejaciones**⁴⁷.

Esto confirma la intención del narrador por plasmar la denuncia con un carácter individual, pues introduce el período histórico de la dictadura a través del filtro de la experiencia personal. No obstante, las frases y palabras destacadas en ella evidencian directamente los abusos perpetrados por el poder político, los cuales adquieren un carácter colectivista si se los relaciona con el contexto histórico y político al que se está haciendo referencia en el documento literario.

Teniendo en mente el transcurso de lo narrado hasta este momento, es necesario apuntar que la memoria, motor de lo histórico en Cardoza y Aragón, se comporta como

⁴⁶ La dictadura de Estrada Cabrera cubre el período entre 1898 y 1920. Según Arriola Mairén, en *Historia de las Escuelas Prácticas durante el gobierno de Manuel Estrada Cabrera*, su tesis de licenciatura: “Estrada Cabrera comenzó su gobierno cohesionando al ejército, evitando con ello un golpe de Estado. El presidente amplió el sistema policíaco y de espionaje para apaciguar y anular a los grupos opositores que se alzaron en su contra. Negoció con los financistas alemanes residentes en Guatemala, para obtener préstamos y de esta forma paliar un poco los problemas financieros que heredara de su antecesor” (1998, 17).

⁴⁷ Cardoza, 37. El destacado es mío.

un mecanismo de recuerdos discordes y espontáneos, es por ello por lo que se destaca la palabra «súbitamente» y se incluye dentro de la referencia la primera línea de dicho párrafo⁴⁸. Al configurar primero los parámetros discursivos de cómo el narrador entiende la memoria y, por tanto, la historia; es decir, vista desde una construcción personal, subjetiva y, por tanto, literaria, el yo autobiográfico empieza a mezclar lo histórico con el discurso político-militar y por ello hace referencia a la dictadura de Estrada Cabrera; pero recurre al *desorden de la memoria* para plantearlo como un simple recuerdo de infancia. «Mi astillada memoria había olvidado este episodio que repugnaba a mi padre, que a mí me repugnaba. Viví con voluntad inconsciente de borrarla y en esta charla desleída la

saco a la luz como remota desgarradura»⁴⁹. Así, lo que en el ámbito personal de lo histórico era un elemento central de lo subjetivo, cuando habla de este otro aspecto se convierte en un mecanismo discursivo para evadir la responsabilidad de la enunciación del discurso; es decir, para poder denunciar sutilmente, esto es un mecanismo de descalificación que, paradójicamente, persigue lo contrario.

De modo general, en la obra de Cardoza y Aragón, la imagen de la vida histórica está mediada por la presencia de una conceptualización imaginativa, característica central de su poética, dentro de la cual la metáfora, como mecanismo retórico se proyecta como eje central de la (re)construcción que el autor quiera lograr. Así, la imagen poética del río

⁴⁸ Es de vital importancia tomar en consideración la tesis planteada por Francisco Méndez, aquella según la cual en la obra de Cardoza y Aragón hay una marcada influencia surrealista, dentro de la que el sueño y el subconsciente adquieren una relevancia particular. La noción de una memoria desordenada tiene estrecha relación con esta idea. Francisco Méndez. *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central*. (Guatemala: Editorial Cultura, 2006).

⁴⁹ Cardoza, 38.

adquiere en su autobiografía una importancia clave al hablar de la vida como una construcción histórica de hechos que se suceden unos con otros. «Amo la vida: río fluye como flauta»⁵⁰, dice la voz enunciativa en el citado texto. Lo instantáneo y presente del río como figura poética, así como también su capacidad de fluir son aspectos semánticos de su naturaleza ontológica que se le adhieren a la vida del ser humano para describirla y conceptualizarla desde una construcción, como lo mencioné al inicio, subjetiva, a pesar de que aborda aspectos históricos inherentes a todo ser humano en sociedad. El tiempo perenne concebido como presente es el único que adquiere sentido dentro de esta imagen y todo intento de evocar el pasado exige una deformación de la historia, pues el hecho en sí mismo ya pasó y sólo puede ser materializado por medio de la escritura. «Nunca sabremos cuándo y cuánto el pasado transfigura a la imaginación y cuánto y cuánto la imaginación transfigura al pasado. El hombre vive envuelto en su memoria,

como el caracol en su nácar. La memoria del pájaro está en sus alas»⁵¹. El presente se configura como una experiencia alienante, donde la mecanicidad moderna y la pérdida de valores humanitarios fundamentales son los constituyentes del ser humano.

Nuestros años son los de los viajes interplanetarios, de la bomba de neutrones y otras delicias. Fácil es inferir que no ha habido ni mínimo adelanto moral, más bien retroceso; el hombre de las cavernas era mejor que el de las naves espaciales. [...] El cambio del capitalismo al socialismo está siendo más difícil que el cambio del paganismo al cristianismo⁵².

⁵⁰ Cardoza, 26.

⁵¹ Cardoza, 44.

⁵² Cardoza, 60.

Aquí se presenta una crítica al ideal de progreso que se instauró incluso desde la época en que las reformas liberales se concibieron como la base sobre la que se iba a plantear el desarrollo político, económico, social y cultural de toda la región centroamericana. Las alusiones a la bomba de neutrones, los viajes interplanetarios, el capitalismo y el socialismo son producto de la conciencia que toma el ser humano, después que suceden las guerras mundiales, de la destrucción y aniquilación que puede causarse a sí mismo. En este sentido, el yo muestra, cómo lo hizo también en la imagen poética de las dos Guatemalas en el poema «Rafael Landívar», la contraposición de dos tiempos que se diferencian por el individuo que constituye cada una de ellas; el vacío moral, espiritual y ético del presente en el que se inscribe la voz narrativa es una de las más beligerantes denuncias que se plantearon en el transcurso del siglo pasado y que constituyeron la base para las discusiones sobre la posmodernidad y el quiebre de las utopías. En síntesis, si la vida es conceptualizada desde la imagen poética del río, es necesario apuntar que, lo que acabo de exponer se configura como el instante del presente eterno para el yo y, extratextualmente, para Cardoza y Aragón.

En *Maelstrom: films telescopiados*⁵³ se presenta otra metáfora destacable y, por ello, otra conceptualización de la historia que cabe mencionar aquí. Este libro, al ser publicado en 1926, lo rigen los cánones estéticos de la vanguardia, lo que se hace plenamente visible en su configuración discursiva, ya que presenta mezclas intergenéricas que son muy visibles en el texto. *Maelstrom* está escrito desde la poesía, la prosa e incluso desde

⁵³ Luis Cardoza y Aragón. *Maelstrom: films telescopiados* (París: Editorial Excelsior, 1926). Como término, hace referencia al gran remolino que se halla en las cosas meridionales del archipiélago noruego de las islas Lofoten.

parlamentos teatrales. En comparación con *Luna Park*, publicado en 1924, *Maelstrom* es un texto más logrado desde el punto de vista discursivo-literario⁵⁴. En este autor, la historia no es una proyección lineal, por el contrario, es un conjunto de acontecimientos simultáneos para el recuerdo, por medio del cual todo se puede, de forma parcial, recuperar; pero no sin antes causar una deformación de los hechos considerados como verdaderos. En su obra de 1926, la anulación de dicha linealidad temporal se evidencia en el momento que remite al parlamento donde se proyecta a Jesús como un personaje que se dirige hacia la sociedad del presente del narrador.

Jesús:

—«Lucharía. Predicaría. Me sacrificaría. ¡Oh, la dulzura del sacrificio, voluptuosidad de los apóstoles. Yo no sé, si fue por placer que fuí a la cruz! Pero mi vuelta a la tierra sería completamente inútil. Los hombres de hoy son incapaces hasta de crucificarme»⁵⁷.

Esta anulación de la linealidad y la diferencia entre tiempos pone de manifiesto una de las particularidades metafóricas creadas en el libro, la cual tiene estrecha relación con la etimología del término *maelstrom*. Su segmentación morfológica permite comprender

aún más la metáfora implantada; *malen* significa *triturar*, *stroom* hace referencia al término *corriente*, de modo que sería una corriente que tritura. Al concebir dicho término desde un nivel metafórico hay que tener en consideración la noción de circularidad que también posee como evento marítimo. Desde este punto, la vida se conceptualiza como un remolino donde todos los eventos que la constituyen como proceso histórico se mezclan y, por tanto, pierden su temporalidad y espacialidad de manera que son capaces de entrar

⁵⁴ *Maelstrom* constituye un ejemplo mucho más claro de la propuesta estética de Cardoza y Aragón. Contiene un nivel de experimentación literario destacable y rupturista si se lo compara con *Luna Park* o incluso textos vanguardistas latinoamericanos clásicos como *Altazor*, de Huidobro. ⁵⁷ Cardoza, 54.

en un proceso dialógico intemporal, cuya materialización radica en la escritura. Esta anulación del tiempo y el espacio se hace aún más clara en *El río. Novelas de caballería*, cuando el narrador apunta

Lo que aconteció está en el aire: la entrada de los faraones en sus tumbas, la crucifixión, Dante cruzándose con Beatriz en un puente del Arno, Lenin perorando en la Plaza Roja, los funerales de Patroclo. No transcurrirá mucho tiempo sin que las imágenes se recuperen y veamos la irreprochable nariz pascalina de Cleopatra, a los tikalenses construyendo los templos, a los altamiranos pintando las cavernas⁵⁵.

En suma, la construcción de la historia en el corpus analizado de Cardoza y Aragón está mediada por una noción de lo subjetivo, como esencialidad discursiva de su poética, subjetividad que se encuentra anclada y da cuenta de un momento histórico, político, económico y social específicos. Dicha historia debe interpretarse y tratarse como una construcción propia de un individuo que trata de mostrar, mediante imágenes poéticas, su conceptualización del mundo, dentro de la cual la escritura adquiere una función vital y relevante, pues es la materialización de la idea, de la memoria, del recuerdo; o sea, la escritura, en cualquiera de sus manifestaciones discursivas, se asume como el vehículo

de creación. Así concebida, la palabra es vida y, a la vez, herramienta para mantenerse con ella

Si no escribo, me muero. Amo lo que execro. Amo la materia del lenguaje, el cuerpo divino del lenguaje. Cómo querría tener la inquieta serenidad de mi adolescencia de canas encandescidas⁵⁶.

⁵⁵ Cardoza, 60-61.

⁵⁶ Cardoza y Aragón, 1989, 61.

Capítulo III

El ensayo *Guatemala: las líneas de su mano*:

factores sobre el contexto histórico y los interdiscursos

La vinculación del texto y el contexto

Estudiar la vinculación del texto con el contexto es una práctica metodológica que se lleva a cabo hace mucho tiempo, básicamente con el surgimiento de la crítica moderna (es decir, desde mediados del siglo XIX en Europa). Es una práctica que muestra la necesidad de vincular a la literatura como una práctica social a través del discurso.

Edmond Cros, desde la sociocrítica, se ocupa de esto. Para el caso específico de Cardoza y Aragón, tal procedimiento es imprescindible, ya que dimensionar el papel de los textos literarios de Cardoza dentro del contexto histórico en el que se escriben ayuda, a su vez, a caracterizar las subjetividades que los transversalizan, tanto desde lo artístico como lo histórico y político.

El contexto histórico de la obra de Luis Cardoza y Aragón abarca prácticamente el desarrollo de todo el siglo XX. Los textos aquí estudiados fueron publicados en diferentes etapas del periodo señalado y, por lo tanto, tienen especificidades artístico-políticas heterogéneas. *Luna Park*, poemario de 1923, es un texto que contextualmente se publica, tempranamente para Centroamérica, en un momento cuando los escritores y artistas en general buscaban una liberación conceptual, formal y cultural con respecto a la tradición literaria anterior. Por esta razón, la alusión al papel del poeta como sujeto creador, la acentuación de un afán cosmopolita y la experimentación con el lenguaje son aspectos presentes en el ya casi centenario texto de poeta guatemalteco.

Guatemala: las líneas de su mano, se liga al contexto histórico-político de la Revolución de Octubre, el decenio democrático de Guatemala que abarca los años de 1944 a 1954, con los gobiernos de Juan José Arévalo (1945-1951) y Jacobo Arbenz (1951-1954). De esta manera, con un compromiso estético todavía vanguardista,

Cardoza y Aragón asume la escritura del texto a manera de canto literario, para (re)elaborar y (re)escribir los principales acontecimientos de la historia guatemalteca. En el desarrollo de esta tarea, se asoma una serie de interdiscursos que ameritan un análisis detenido para los intereses de este trabajo.

Interdiscursividad en el ensayo

La poética cardociana se caracteriza por ser compleja, cambiante, dinámica y dialógica. En este texto de Cardoza y Aragón, la subjetividad adquiere dimensiones semejantes a las esbozadas en su autobiografía; sin embargo, el yo discursivo del ensayo se erige como una voz autorizada para abordar, cual madre anciana narrando la historia de su hijo mayor, los pormenores de la historia guatemalteca, aspecto que hace más factible el análisis de relaciones interdiscursivas en este texto del escritor.

Si bien se ha planteado la subjetividad cardociana desde un perfil intimista⁵⁷ por abordar aspectos universales de la vida humana como el nacimiento, para el caso del análisis de *Guatemala: las líneas de su mano*, este perfil estético varía en cuanto a la posición epistemológica en que se ubica el discurso: la condición dual de *narrar* y *explicar* los diferentes sucesos de la historia patria guatemalteca desde la colonia hasta la época

⁵⁷ Debe tenerse en consideración el análisis de los planos metafóricos bajo los cuales se representaban temas como la sexualidad, el nacimiento y la muerte; esto en su autobiografía.

contemporánea del escritor. De esta manera, Cardoza y Aragón pasa lista detallada de una sucesión de hechos que, de acuerdo con su estilo argumentativo, muestra las bases históricas, sociales, culturales y políticas del *ser guatemalteco*.

El análisis contextual supone, desde las generalidades teóricas y metodológicas del ámbito literario, hacer énfasis en las estructuras híbridas de los códigos de representación estéticos que posee el ensayo como género literario. Por un lado, saltan al ojo del crítico todos aquellos aspectos de la argumentación discursiva que emite el ensayista; por otro, los planos artístico-metafóricos que hacen de tal argumentación un producto artístico-literario. Esta hibridez conceptual del ensayo es especialmente pródiga en *Guatemala: las líneas de su mano*. Desde el plano formal, debe apuntarse la insistencia y el nivel de logro con el que se percibe la vocación poética del escritor, puesto que las imágenes poéticas evocadas a través de la escritura trascienden —como ya lo hacía en los textos analizados previamente— los márgenes del tratamiento temático. En otras palabras, tanta importancia y relevancia históricas tiene el tema como el canal —el aspecto formal de su discurso literario— con el que decide dar a conocer su perspectiva de Guatemala y su historia.

Sobre la identidad guatemalteca

Baste analizar la metáfora principal y más notoria del primer apartado del texto: “la boca de polen”. En esta metáfora tan natural y propicia en el plano semántico, se codifica una relación estrecha entre dos partes: el hombre (sujeto histórico) y la nación guatemalteca (espacio natal de Cardoza y Aragón). A la patria se la asume como una

madre que da alimento a su hijo (hombre) hambriento de lo esencial; es decir, de historia, de conocimiento, de altivez intelectual y cultural. Véase la siguiente cita:

El perrito muy viejo, muy viejo, anunció mi llegada y se aproximó, cansado y enérgico, a detenerme. Silencioso, apareció mi hermano Rafael. Nos abrazamos y nada nos dijimos. Yo, al dar dos pasos en el umbral de mi casa, estaba agobiado por las lágrimas. Era demasiado. Por el corredor apareció mi madre, pausadamente, agachada, casi ciega. Ya sabía que no podía ser sino yo. Sollozaba de alegría, de preocupación, de quién sabe cuántas cosas, como yo sollozaba también. Es el abrazo más dulce de mi vida, y por esos instantes valía la pena morir, valía la pena vivir. Se sintió sofocada y nada teníamos que decirnos. Abrazada la llevé unos pasos más, para sentarnos juntos en la centenaria banca conventual del corredor, frente al jardín que cuidaban sus manos. Yo fui niño de nuevo junto a mi madre, en la vieja casa de la niñez. Me tendí alargado en la banca y puse mi cabeza sobre sus rodillas. Ella me acercó a su regazo y no sé cuánto tiempo estuvimos así, mudos, con los ojos inmóviles sobre las enredaderas y los geranios, su mano apoyada en mi cabeza acariciándome muy lentamente, alguna vez. Siento aún su mano, como en aquel entonces, en la caricia más intensa y tranquila de ternura infinita. Si no hubiese vivido esos instantes indecibles de Antigua, en la casa de mis padres, habría perdido lo mejor de mi vida (Cardoza y Aragón, 1997, 13-14).

En este fragmento se consolida la imagen poética de la *boca del polen*: se representa como el regreso a la casa paterna, a la infancia; no como pasado, sino como vivencia plena de un presente que se debate entre lo vivencial y lo indecible. Esta codificación estética es oportuna por el hecho de vivirlo en tanto experiencia, no por lo verbal. De esta manera, surgen dos pares conceptuales relevantes que adquieren presencia a través de la codificación estética del yo discursivo: el de patria-madre, por un lado y el de sujeto-hijo, por otro. Entre ambos una relación filial de complementariedad que consolida la noción de una identidad en tanto sujeto histórico. Aquí se debe tener claro la condición, a nivel textual de Cardoza y Aragón como voz discursiva, ya que esta relación se hace más emotiva —de aquí que la subjetividad histórica adquiera más relevancia en el discurso—

al mostrar la unión de la madre con su hijo como un hecho casi olvidado, marcado por un abandono forzoso de su tierra natal⁵⁸; así, además de su condición de

sujeto-hijo, debe adherírsele la de exiliado, de aquí que el regreso se configure con tanta emotividad, pues regresa no solamente con su madre biológica sino también con su madre-patria.

La figura del Cardoza-personaje se codifica siempre desde la oscilación temporal entre la infancia y la adultez. Desde esta consideración, aparecen la guerra y la militancia política como elementos que marcan la madurez física e intelectual del personaje —quien se extrapolará, por las condiciones ontológicas genéricas del ensayo, al sujeto histórico Luis Cardoza y Aragón— en un espacio: Guatemala. Los espacios temporales de Cardoza y Aragón se constituyen, a nivel textual, como espacios extremos y dicotómicos —vidamuerte; infancia-vejez— que entablan un diálogo entre ellos con la finalidad de mostrar un determinado proceso de madurez que experimenta el sujeto histórico como individuo activo dentro de la sociedad del siglo XX.

Hemos hecho hincapié, a propósito de los procesos de metaforización, en que la escritura da cuenta de un proceso de materialización del recuerdo. En *Guatemala: las líneas de su mano*, la clave se centra en que la definición de *lo guatemalteco* se codifica a través de aspectos como la descripción del paisaje, la cuestión del ser indígena y, además, de la rememoración y canto de las grandezas guatemaltecas, al estilo de la *Rusticatio Mexicana*, de Landívar. Menciona Cardoza:

⁵⁸ Esto, en el plano histórico, redundaría en el hecho de que antes de que estallara la Revolución de Octubre, en 1942, Cardoza y Aragón había abandonado Guatemala por causas políticas.

Estoy recordando mi tierra con sencillez, rechazando guirnaldas que me ofrecen el mar y la imaginación. Quiero recordarla en la niña amarilla de grandes ojos negros; en las lentas carretas de bueyes, dando tumbos, rechinando por los caminos polvorientos; en los objetos de casa, en el viejo cuchillo, en el mango de la herramienta; en el canto de la fuente del patio, manchada por el verdín del agua, en el abollado azucarero, en la piedra atravesada por la gotera y los ojos perforadores de la infancia. En mi sueño provinciano está Antigua, mi pueblo. Y bajo su tierra, mis padres alzan la frente hasta los geranios y los pájaros. Este paisaje para mí nunca podrá ser sólo su propia hermosura y majestad. Ligado está a mi vida, a la luz que vi por vez primera. No puedo recordarlo [...] sin que me hablen de piedrecitas y los volcanes. Sin que surjan los cuatro primeros hombres de maíz, mis padres jóvenes, las novias infantiles, los amigos de los bancos de la escuela. Así, Volcán de Agua, te vi surgir en el desierto y en la estepa, sobre la mesa y el libro, a los pies del lecho, dueño del rojo crepúsculo. Mi niñez ha decretado que mi corazón sea, para siempre, brasa de tu incensario (1997, 28).

Del mismo modo como Landívar acude al recuerdo para evocar las grandezas de su tierra, Cardoza y Aragón dibuja los perfiles históricos, culturales y hasta geográficos de su *tierra recordada*. Recurre a aquello que Ricoeur llamó *la trampa del imaginario* para construir, presentar y delimitar una imagen poética de Guatemala, espacio donde redundan las vivencias y las experiencias que lo definen como sujeto histórico complejo. De modo que este proceso de metaforización del recuerdo provoca, inevitablemente, una deformación de la representación realista de ese espacio, pues se instala, en su lugar, una representación subjetiva del *locus* desde donde enuncia. Sin embargo, esa misma deformación da paso a la constitución de un nuevo espacio creado a partir del recuerdo, de la imaginación subjetiva de un sujeto que la concibe como un requisito *sine quan non* de su personalidad, de su esencialidad humana y, en suma, de su sensibilidad política y cultural.

Estos procesos de metaforización en Cardoza y Aragón producen discursos culturales propicios para describir la condición del *sujeto centroamericano* consciente política y filosóficamente de sus bases identitarias complejas. No se debe interpretar, aquí, *bases identitarias* desde una postura conceptual tradicional de la identidad en cuanto rasgos

irrelevantes del folclore cultural; por el contrario, debe entenderse como un proceso complejo de búsqueda y problematización de los principales eventos sobre los que se construye la subjetividad misma. En este sentido, es relevante estudiar, por un lado, cómo percibe la obra cardociana el proceso colonial de mestizaje; por otro, saber entender qué implica ser sujeto en América Latina.

Cardoza y Aragón entiende que la Colonia y su consecuente proceso de mestizaje son los ejes centrales desde donde debe discutirse la base de la identidad latinoamericana, de ahí que, a la luz de las apreciaciones conceptuales e históricas que maneja la voz discursiva, el proceso colonial se perciba como una consecuencia histórica del buen momento que pasó España a finales del siglo xv, luego de la expulsión de los moros, una guerra de al menos quinientos años.

España, que acababa de salir de una guerra de independencia y reconquista de más de quinientos años, había transformado el mundo. Pobre, malherida, ardiendo en fe católica, después de la victoria definitiva sobre los moros, se vuelca sobre América y, en jornadas fabulosas, vive los últimos delirios caballerescos al entrecerrar la Edad Media y abrir le época moderna [...] Llegan los caballos, la pólvora, los metales de una Edad Media agonizante, que en el inmenso mar verde de América se recupera y se hace más recio el casco, más amarga la pólvora, más mortífero el hierro» (292-293).

En este sentido, sin dejar de señalar los abusos militares, culturales y políticos que tejieron las relaciones entre los españoles y los indígenas, Cardoza y Aragón interpreta la llegada de Colón a América y sus consecuentes devenires como un suceso donde cristaliza la transición de la época medieval a la moderna: un suceso que definirá el nacimiento de una nueva subjetividad histórica, la cual ya no es ni americana ni española;

he aquí la complejidad del problema⁵⁹ identitario latinoamericano. De esta concepción sale el mestizo para Cardoza y Aragón: un sujeto intermedio, ubicado entre dos culturas, una «vértebra que articula dos mundos».

En los textos analizados es notable una clara posición epistemológica con respecto a las consecuencias políticas y culturales nefastas que implicó la Colonia en todo el

continente⁶⁰; pese a ello, desde su misma voz poética —subjetiva y compleja— trasciende esta discusión para hacer notar en ello un acontecimiento que, a pesar de sus consecuencias históricas, define la noción de la nueva subjetividad. Esto es destacable y propicio para estudiar las manifestaciones literarias que discuten el problema de *lo latinoamericano* pues, la mayoría de los modelos estético-ideológicos representados en la literatura para la época se manejaban en dos grandes vertientes: una, la realistanaturalista, ocupada en la representación estética de los espacios latinoamericanos en tanto espacio natural, exótico y salvaje; otra, la vanguardista, empeñada en la experimentación lingüística y su desligue de todo referente cultural e histórico propiciado por el modelo estético-literario anterior: el modernismo (Ver capítulo I).

⁵⁹ Acá se define como problema; sin embargo, en la argumentación venidera, el lector verá cómo esto se transformará en el principal rasgo definitorio del sujeto latinoamericano, por consiguiente, centroamericano.

⁶⁰ Para reforzar esta opinión, véase esta cita: «El Renacimiento cayó súbitamente sobre su mundo elemental, descuartizándolo con belfos sangrientos aun en el niño oscuro dormido en la cuna» (p. 294).

Al margen de esta perspectiva maniquea y binaria, la palabra cardociana constituye como eje de la identidad latinoamericana esa dualidad cultural, religiosa, y cosmogónica y la entiende como una condición de lo propiamente centroamericano, más específicamente de *lo mestizo centroamericano*, extensible a todo sujeto latinoamericano. Por ello afirma: «Sentimos que el Nuevo Mundo, con las esencias de las dos corrientes de su mestizaje, forja su vida» (263).

La colonización como proceso histórico y el sujeto latinoamericano no solo están estrechamente relacionados; sino que el primero es consecuencia directa del segundo. Las crónicas y relaciones de los conquistadores europeos no solo construyeron un mundo nuevo para el viejo continente, sino que también sentaron las bases para una nueva subjetividad histórica que se definiría entre los embates de la experimentación colonial

durante cuatro siglos: una subjetividad nueva en un mundo «nuevo»: «Las indias empezaron a parir los primeros mestizos. Tal vez alguna de aquellas tizonas supo versos de Jorge Manrique o Garcilaso» (294). Este sincretismo cultural señalado por la subjetividad cardociana brinda un aura de universalidad que también cuestiona los cánones tradicionales de *lo universal*.

La universalidad y su perspectiva epistemológica descolonial

La propuesta de *lo universal* manifiesta en *Guatemala: las líneas de su mano* dista, tremendamente, de la concepción occidental típica, pues se asume como una

manifestación artística, cultural, política o social que se ancla a un referente concreto que no se asume como *el* referente, sino como *un* referente más en la realidad compleja y heterogénea del individuo planetario.

La universalidad de la poesía —música, pintura, cine, teatro— nace de la vinculación a una tierra, un pueblo, el genio de un idioma y la preocupación y la tragedia de una época, lo concreto y vivo de una patria y sus angustias, nunca podrá ser ni vivo ni concreto para los demás. Los sentimientos, las emociones, la imaginación, todo lo humano es universal si atesora una forma, una sangre, una luz, un sabor y una pasión que no alcanzan sino volcándose en ello con toda el alma (260).

Según esto, los rasgos o, más bien, las componentes étnicos y culturales que definen al sujeto latinoamericano alcanzan una trascendencia mayor. Así, *lo indígena*, por ejemplo, se asume como un sustrato vivo, al margen de la concepción arqueológica que la tradición occidental ha imprimido en la valoración de *lo indígena* en tanto componente étnico-cultural del sujeto latinoamericano. Es por ello por lo que esta subjetividad cardociana reelabora, a través de un código estético-literario vanguardista —salvando sus peculiaridades— las nociones históricas del sujeto y su condición en el espacio vernáculo. Es, desde la teoría descolonial, la propuesta que condensa una *ecología de saberes* cuya esencialidad radica en considerar como parte ontológica del latinoamericano su condición étnica dual y sincrética. Visto de esta manera, la subjetividad se erige como un punto de enunciación válido que, al momento de catalogarse como discurso en el ámbito social y artístico, entra en contacto con otras subjetividades, poniendo de manifiesto sus diferencias y perspectivas de análisis de un hecho, fenómeno o tema particular. Para el caso de la subjetividad discursiva presente en el ensayo de Cardoza y Aragón, dicho referente es la historia guatemalteca.

Para Cardoza y Aragón, la base colonial que sustenta parte de la identidad centro y latinoamericana también tiene una condición palimpsestual que, más que aportar, explica cómo opera la dualidad étnica y cultural del sujeto. De esta manera, el mestizo surge con una marcada trasposición de culturas que se encuentran sincrónicamente en un tiempo y un espacio determinados: América, durante los cuatro siglos de proceso colonial.

El indio sigue allí, casi igual al indio de ayer, solo que más doliente y desvalido, sin memoria de su poderío, con nublada nostalgia de dioses remotos. La brutal caridad cristiana no pudo destruir este mundo que encontró hecho: lo transformó hacia una fase de cultura indecisa. El español cesó de ser español y gran parte del indio siguió en nosotros, confuso y contradictorio (184).

Esta compleja composición cultural e ideológica que describe Cardoza y Aragón en la cita anterior significa el comportamiento de sociedades latinoamericanas actuales en aspectos como la cultura, la arquitectura y la religión. América Latina cimentó ciudades hispánicas sobre las indígenas, construyó altares católicos sobre la tradición politeísta indígena, diversificó la gastronomía con un alto grado de sincretismo cultural, en fin, América Latina aún lleva esta doble marca cultural y étnica que define sus contradicciones y conductas.

El ensayo de Cardoza y Aragón, en el plano formal, utiliza un lenguaje con voluntad estético-literaria, en el sentido de que adopta un tono poético anclado en la metáfora, para hablar de la historia guatemalteca desde un punto de vista crítico en el que construye el proceso histórico de Guatemala, lo que refuerza el contenido interdiscursivo e intertextual del texto. Desde la vida precolombina hasta la Revolución de Octubre, sin un método esquematizado de exposición, la subjetividad construida por el guatemalteco reelabora las relaciones de Cortés, de Bernal Díaz del Castillo, de Pedro de Alvarado; se

detiene a analizar el nacimiento de nuevas subjetividades coloniales en Centroamérica; y termina analizando el contexto político-cultural de la Guatemala de los años cincuenta. Todo, sin dejar de tender relaciones entre el pasado y el presente, cuestionando el orden tradicional epistemológico de América Latina. Es una subjetividad consciente de que la historia y la literatura son narraciones que tienen en común un canal: la palabra, cuya evocación por medio del recuerdo también (de)construye mundos, imaginaciones y discursos.

Es, *Guatemala: las líneas de su mano* un texto en el que

Empecé por la creación del hombre guatemalteco en el mito y fui caminando en el tiempo en varias direcciones, para llegar a nuestro ahora. No es una síntesis económica, política y social, la que esbozo en algunas de estas páginas. Sino un esquema de síntesis del sentido y del carácter del proceso histórico: converso con los hombres de los monolitos y los códices, con los dioses, los héroes y los hombres de los libros indígenas; recuerdo y voy domeñando mi entusiasmo cuando mi memoria se quiere salir de madre. Y no evoco como historiador y como erudito, porque no lo soy, sino como un hombre simple que dice lo que ha vivido. Y cuanto más severo y exacto es mi recuerdo; cuanto más tranquila es la palabra que traduce el gozo o la angustia de mis sentidos y la añoranza de mi sangre; cuanto más se enraiza mi voz en la realidad, tanto más se crea y sufre con lágrimas guatemaltecas que solo mis ojos pueden llorar. Y, entonces, mejor y más verdadero está mi pensamiento, y más limpia la emoción mía y la engendrada en quien me lea, por distante que su mundo esté del mío (449).

Considerando el sentido consagrador de la palabra, Cardoza crea y, a su vez, une mundos distantes en tiempo y geografía. Es el sentido más artístico de una subjetividad que pretende (re)crear discursos ya contados por otros; pero que omiten espacios epistemológicos necesarios para narrar *una* historia en contexto. No pretende narrar lo verdadero, lo oficial, lo concreto; sino la emotividad de una subjetividad que encuentra un espacio y un tiempo justos, en el que se es individuo consciente de su propia existencia.

En síntesis, se unen historia y literatura en una sola palabra: discurso, el cual es emitido por una subjetividad que (re)cuenta, (re)construye, (re)significa los grandes relatos de una sociedad contemporánea acostumbrada a rechazar lo diferente y lo

contradictorio como elementos constitutivos de su propia identidad. Una identidad que se narra como la historia y la literatura, en una mezcla de discursos que se limitan a ser la muestra fiel de un código estético-discursivo no propio que sí peculiar y original entre destacados estilos discursivos del siglo xx. Es, en este sentido, Cardoza y Aragón, una conciencia escritural que no subordina el compromiso estético con el moral y ético; de ahí su vanguardia, su originalidad, su discurso.

Conclusiones

Las literaturas continentales entraron, a partir de la década de 1960, en una serie de revisiones y reelaboraciones discursivas necesarias para lograr encontrar espacios dentro de una sociedad que también ha sufrido cambios drásticos en los campos cultural, social, político y económico. Con ello, no se desea señalar o determinar que la literatura *funge* alrededor de un fin específico; no obstante, no se puede obviar que las relaciones que se tejen entre este discurso y la representación social de las realidades latinoamericanas son vistosas y han significado (dotado de sentido) las diversas concepciones del contexto latinoamericano contemporáneo. Esto último sucede con todos los discursos literarios y el arte en general en el mundo.

Las recapitulaciones de este trabajo se centran en tres aspectos esenciales: los CONTENIDOS abordados en el estudio realizado, los FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y METODOLÓGICOS utilizados para el desarrollo de este y las APORTACIONES particulares que conlleva lo estudiado en el marco de la crítica literaria centroamericana, particularmente.

A modo de sumario, he aquí lo esencial de los **CONTENIDOS** tratados:

- a) Los movimientos históricos de vanguardia han sido estudiados por la crítica literaria hispanoamericana, han señalado tendencias, textos, épocas, obras. Sin embargo, esta vastedad ha dejado al margen las particularidades estéticodiscursivas de las manifestaciones vanguardistas centroamericanas. Salvo algunos estudios particulares (Osorio, 1988; Monge, 2005; Méndez, 2006) la crítica literaria regional deja de lado autores destacados como Cardoza y Aragón, quien posee un discurso vanguardista particular a la luz de las características estéticas de las vanguardias latinoamericanas ya señaladas por la crítica.
- b) En estrecha relación, en América Latina los movimientos históricos de vanguardia desfilan entre dos vertientes generales: por un lado, los discursos que apuestan por una experimentación clara y pura con el lenguaje; por otro, aquellos que al hacerlo también rozan aspectos de índole social, histórica y cultural. En esta última clasificación se encuentran las manifestaciones vanguardistas centroamericanas estudiadas para este trabajo. Tanto la vanguardia nicaragüense como la guatemalteca se desplazan desde un *locus de enunciación* típicamente experimental para situarse en otro, también rupturista, pero con alcances político-ideológicos más vistosos: desarrollan una vanguardia que trasciende la mera experimentación lingüística y construyen puentes entre una nueva forma artística y su referente (el contexto histórico centroamericano).

- c) Como una particularidad definitoria, en los poetas y escritores vanguardistas de los primeros decenios del siglo xx hay una noción de modernidad anclada en el progreso material de la humanidad, con lo cual se intenta posicionar históricamente al individuo frente a las coyunturas propias de las realidades latinoamericanas del momento. Para el caso especial de Luis Cardoza y Aragón, estas realidades significaron dictaduras, exilios, discusiones y debates teóricos sobre los discursos estético-ideológicos desde los que se producía y gestaba el arte en la región.
- d) El estudio de los movimientos históricos de vanguardia en la región centroamericana exige tender relaciones de corte discursivo entre escritores modernistas y vanguardistas, pues ambos códigos estéticos de representación artística estuvieron bajo la influencia de acontecimientos históricos importantes durante el desarrollo del siglo xx como la injerencia estadounidense en América Latina y el inicio de la I Guerra Mundial. Esto provocó, por un lado, en el modernismo, que los discursos preciosistas y ampulosos característicos del movimiento fueran desplazados por un tono político más marcado y contextualizado; por otro, en las vanguardias, la aparición de discursos relacionados con la importancia de situar históricamente al sujeto (escritor) como figura mediadora entre la realidad y su representación: mediación que se empieza a dar al asignarle relevancia tanto a la forma como al tema de lo representado. Es por ello por lo que, en este trabajo, se habla del cuento de Arévalo Martínez como un *texto de transición*.

- e) La obra de Rafael Arévalo Martínez (no toda, desde luego) ilustra un problema de principios de siglo que marcó el cambio de un modelo estético a otro, cambio que tejió continuidades oportunas por su valor estético y rupturas tajantes en el ámbito cultural. Por ello, este cuento guatemalteco y su interpretación dentro del plano histórico y epistemológico de este estudio da cuenta de un proceso de concientización que culmina con la pérdida del encanto preciosista y la asunción de una sociedad desencantada y compleja que busca nuevas formas de significar(se). En este sentido, las vanguardias se vuelven portavoces de modelos estéticos caracterizados por la presencia de subjetividades que crean arte en un referente histórico convulso y determinante: las nuevas realidades del siglo xx.
- f) Aunque tardía, si se la compara con países latinoamericanos como Argentina, Chile y México, la vanguardia nicaragüense constituye un punto de referencia para la crítica latinoamericana al estudiar los códigos estético-ideológicos hispanoamericanos a principios del siglo pasado. Su alto grado de institucionalización, su tendencia discursiva y su oposición directa con el movimiento dariano, le imprimen características esenciales que la separan del caso chileno, por ejemplo, ya que además de lo estrechamente formal la vanguardia nicaragüense intenta —con gran logro— cultivar un *arte vernáculo*; trinchera desde la cual autores como Pablo Antonio Cuadra escriben poemarios relacionados con el discurso de “lo natural” y lo propio en Nicaragua. En síntesis, la vanguardia nicaragüense renuncia al principio cosmopolita y, en algún sentido, universalista al que aspiraron otros textos de la época.

- g) Desde el punto de vista de las relaciones entre la historia y la literatura, la voz literaria de Cardoza y Aragón constituye un punto de enunciación que proyecta (re)elaboraciones narrativas que sugieren perspectivas del hecho histórico distintas a las de los discursos oficiales, así como también de grandes hechos históricos de la sociedad guatemalteca y centroamericana del siglo xx. Así, Cardoza y Aragón ilustra uno de los más notorios cambios epistemológicos y metodológicos que sufrieron los discursos hacia los años 50 y 60: el giro hacia la subjetividad.
- h) A nivel discursivo, la obra analizada de Cardoza y Aragón se define por incorporar procesos de metaforización importantes que definen condiciones históricas relevantes no solo para el mismo Cardoza como sujeto histórico, sino como subjetividad concreta que da cuenta de la memoria colectiva de un pueblo o una región. Tales procesos relacionan, ontológicamente, el discurso histórico y el literario que se cristalizan en el producto final que llamamos *texto*.
- i) La experimentación poética de Cardoza y Aragón no debe tomarse como una esencialidad pura de su discurso literario; por el contrario, debe entenderse como parte de un diálogo discursivo que forma parte de los proyectos estéticoideológicos del autor. Esto es lo que también Rodríguez (2004) afirma y destaca como la particularidad polifónica de Luis Cardoza y Aragón.
- j) La construcción de una hibridez discursiva entre la historia y la literatura se logra, en la obra de Cardoza y Aragón, a través de la asunción del recuerdo como mecanismo operativo para modificar (desconstruir, reconstruir) los hechos históricos desde y hacia dos vertientes temáticas esenciales: a) lo

meramente personal o existencial; espacio en el que “lo subjetivo” tiene un alcance mayor; b) lo político, aspecto en el que se destacan elementos de la realidad política guatemalteca; ambos planos temáticos transversalizados por la palabra y la memoria.

- k) Los procesos de metaforización en Cardoza y Aragón producen discursos culturales propicios para describir la condición cultural del sujeto centroamericano que es consciente de sus bases identitarias desde los aspectos filosófico y político. No obstante, en el autor guatemalteco tal concepto de identidad no se aborda desde lo tradicional del folclore cultural; por el contrario, como un proceso complejo de búsqueda y problematización de los principales eventos sobre los que se construye la subjetividad misma, ejemplos de ello son el proceso colonial y la definición del “sujeto latinoamericano”.

Con respecto a los **FUNDAMENTOS CONCEPTUALES Y METODOLÓGICOS**:

- a) Según la aproximación temática —o de contenidos propiamente dichos— como el que se desarrolló, las explicaciones teóricas conceptuales se enrumban hacia dos vertientes: una que se relaciona con el núcleo temático central, es decir la subjetividad y la historia; y otra que da cuenta de lo propiamente literario. Esta distinción configura dos ámbitos de análisis que, si bien podrían resultar metodológicamente distintos, se relacionan en tanto el campo propiamente textual genera las bases sobre las que se sustentan las afirmaciones que trascienden ese campo por colocarse dentro de lo cultural que es,

necesariamente, extratextual. El primer ámbito ofreció una explicación de lo estrictamente literario, auxiliado por algunos de los planteamientos teóricometodológicos de la sociocrítica; aquí el corpus propuesto fue el objeto de estudio concreto. El segundo albergó los postulados teóricos que permiten trasladar la discusión del problema de investigación de un campo más reducido como el textual a uno más amplio, diverso y complejo: la cultura.

b) Con respecto a la primera vertiente, el texto literario, más bien, los textos analizados fueron entendidos como un producto cultural originados en relación con actos de conciencia que se ejecutan dentro de la sociedad en un tiempo y un espacio determinados. De esta manera se dejaron al margen todos aquellos planteamientos teórico-metodológicos inmanentes y estrictamente formales, ya que la naturaleza epistemológica del problema de investigación planteado amerita que el texto debe encontrar aspectos que lo relacionen con un contexto histórico determinado, aún más cuando el análisis se hace entre discursos tan cercanos como la historia y la literatura. Así, esta investigación procuró eludir los reduccionismo estético-formalistas dentro del análisis y, por el contrario, ofreció interpretaciones sobre el fenómeno estudiado que tomaron al texto como punto de inicio para generar discusiones extraliterarias (culturales), lo que permitió, a su vez, dimensionar las particularidades de una práctica social particular —la escritura de Luis Cardoza y Aragón— dentro de un ámbito mayor: las letras centroamericanas del siglo xx.

c) En el campo de las discusiones sobre las relaciones entre historia y literatura, el planteamiento teórico que siguió este trabajo fue ecléctico. Por un lado, se

tomó el concepto de “memoria”, de Halbwachs para dimensionar el papel de discurso cardociano entorno a la cultura guatemalteca y centroamericana, esto dentro del paradigma historicista y antropológico; por otro, fue necesario evidenciar las relaciones de ese discurso con los ámbitos de la imaginación y la poética (Ricoeur, 2003).

d) Queda demostrado que en Cardoza y Aragón se presenta un discurso histórico que es, a su vez, subjetivo y alterno al poder oficial, no solo político sino también cultural y académico. La esencia de tal discurso es intentar significar una colectividad histórica y cultural de la sociedad guatemalteca y centroamericana a través de una voz individual preocupada por dar palabra y existencia discursiva a grupos marginados de distintos ámbitos sociales. Debe recordarse que tal acto discursivo se hace desde la *memoria colectiva*, no constituye un hecho aislado de una subjetividad desligada del contexto cultural guatemalteco y centroamericano.

e) De lo anterior, se derivó la importancia de definir la “subjetividad” desde los planteamientos teóricos descoloniales de América Latina y algunos planteamientos foucaultianos; de aquí que lo subjetivo no presente un apego directo con “lo científico-occidental” tradicional; por el contrario, lo que interesa es la relación existente entre el saber y el poder. De este modo se entiende que la importancia de una voz subjetiva (sujeto histórico con la posibilidad de COMUNICAR) radica en dar a conocer una “sociología de las ausencias”; es decir, un modo alternativo de plantear el conocimiento del mundo desde una visión más amplia e integradora que la típica polarizada y dicotómica forma occidental.

Este modelo integrador es la “ecología de saberes” que, para el caso específico de este trabajo, lo compone el discurso cardociano en su totalidad.

- f) El concepto de historia como disciplina también se trató en este trabajo desde un paradigma teórico-metodológico más heterodoxo, ya que se dejaron al margen todos aquellos postulados decimonónicos sobre el ejercicio histórico profesional amparado en la búsqueda de la “verdad”; por el contrario, se planteó desde posiciones teóricas posmodernas como la de Iggers (2012), en la que se entiende la historiografía como aquello que niega que la escritura histórica “se refiera a un pasado real”. De aquí que, como lo señaló Hayden White (2016), el ejercicio historiográfico deba echar mano de técnicas narrativas particulares para crear un discurso histórico que se instale dentro de la sociedad y brinde una explicación *otra* de lo que es colectivo. En este sentido narrativo-selectivo y además ontológico, por proceder ambas de la palabra, es que la literatura y la historia encuentran su máxima cercanía.
- g) Las implicaciones teórico-metodológicas de concebir la historia como un discurso que se aleja, aunque no pretenda hacerlo, de la búsqueda de una verdad sobre un pasado referencial permiten desligar, en este caso el discurso narrativo y ensayístico de Cardoza y Aragón, de toda búsqueda de objetividad y, por el contrario, asociarlo a un discurso de creación dentro del cual la imagen de la objetividad occidental, como lógica basada en la constitución de un pensamiento abismal, no tiene cabida. Contrapuesto a esto, el discurso histórico construido por Cardoza y Aragón puede concebirse como un discurso constitutivo de una ecología de saberes (De Sousa Santos, 2009) que entra en

diálogo con otras visiones o, más bien, construcciones que de la realidad se han hecho en América Latina y, particularmente, en Centroamérica, las cuales se caracterizan por mostrar que la realidad no puede ser dividida tan tajantemente, sino que presentan, por decirlo de una manera más coloquial, realidades en gris, sin que necesariamente tengan que encasillarse en blancos o negros. En este sentido, el discurso de Cardoza y Aragón se perfila como un espacio que pretende incluir múltiples sujetos de enunciación que han quedado excluidos del discurso oficial entendido como una lógica reproductora de lo que se constituye como lo objetivo; es decir, lo necesariamente homogéneo.

h) Estrictamente, en relación con las similitudes discursivas entre historia y literatura, el presente trabajo manejó la tesis de que para oponerse a las relaciones entre historia y literatura debe partirse de sujetos que las conciban, a sendas disciplinas, desde concepciones maniqueas que dejen al margen las particularidades discursivas que las definen. La tesis teórica no es, por lo demás, equiparar ambos campos de conocimiento para provocar la anulación de uno; por el contrario, se trata de demostrar que son disciplinas que producen y validan conocimiento desde procesos discursivos compartidos, ambas inscritas en la sociedad como puntos de enunciación y validación epistemológica del entorno que las rodea.

En cuanto a las que consideramos aquí como **APORTACIONES** del trabajo, consideramos lo siguiente:

a) En relación con el tema de estudio y la naturaleza interdisciplinaria del mismo, este trabajo establece discusiones amplias que trascienden el espacio de lo

propriadamente histórico y literario, para analizar las funciones que adquieren los discursos actuales dentro de una sociedad cada vez más dinámica y compleja, donde las fronteras entre saberes se difuminan con regularidad al construir conocimiento nuevo.

b) Si se atienden las principales líneas de investigación de la crítica literaria centroamericana de las últimas dos décadas, podrá notarse que los temas sobre las vanguardias centroamericanas han sido poco estudiados. Esto adquiere relevancia si se entiende que las manifestaciones artísticas vanguardistas de la región fueron el marco estético y poético bajo el cual se cristalizaron los principales cambios para producir arte en Centroamérica, además de que dinamizó la cultura y el conocimiento durante todo el desarrollo del siglo xx. Este trabajo, al atender algunos textos de Luis Cardoza y Aragón, no solo contribuye a aportar estudios en la rama literaria de las letras vanguardistas; sino que, además, rescata un autor de suma importancia, quien contribuyó en la diversificación y universalización de las letras castellanas en el mundo.

c) Las referencias y argumentos dados en este trabajo en relación con las vanguardias centro e hispanoamericanas constituyen un estudio pionero si se quiere establecer diferencias y continuidades de un modelo estético-ideológico que permeó las principales manifestaciones artísticas de principios de siglo xx en el continente. Esto porque, si bien se parte de las generalidades citadas en estudios como el de Osorio (1988), en el capítulo sobre los casos vanguardistas estudiados de Nicaragua y Guatemala se plantean aspectos formales y de contenido destacables que marcan rupturas internas con los principales

modelos vanguardistas latinoamericanos. El estudio de tales rupturas permite dimensionar la importancia social, académica y cultural que presentan a nivel discursivo los textos de Cardoza y Aragón para América Latina y Centroamérica en específico.

- d) Desde el punto de vista de la importancia cultural del discurso cardociano, el estudio que se llevó a cabo en este trabajo permite reestructurar un canon literario vanguardista en el que no se citan, generalmente, los textos de un autor que vivió prácticamente todo el siglo xx, con la relevancia histórica y cultural que ello pueda implicar para la historia del arte y el conocimiento regional y mundial.
- e) Queda abierta la posibilidad de estudiar la hibridez interdisciplinaria que pueda existir en otros discursos de otros autores importantes para el ámbito cultural centroamericano. Dentro de este aspecto, los discursos coloniales de Bernal Díaz del Castillo, y otros relatores de la Conquista y la Colonia constituyen un emporio en el que se pueden analizar la relaciones entre historia y literatura, a la luz de marcos conceptuales heterodoxos y dinámicos como el propuesto por White y utilizados también en este trabajo.
- f) La finalidad última de este trabajo no se trató de enfrentar dos disciplinas sumamente importantes dentro del ámbito de las Ciencias Sociales y Humanas; sino que el objetivo se centró en estudiar las relaciones tanto ontológicas como pragmáticas que pueden existir entre ambas, para poder entender como producen conocimiento en una sociedad cambiante y, en muchas ocasiones, disruptivas con los modelos epistemológicos implantados décadas atrás.

g) Epistemológicamente, este fue un trabajo que intentó desligarse de los marcos teórico-metodológicos tradicionales en los campos histórico y literario, ya que fue menester buscar planteamientos que estuvieran en constante relación con la apertura cultural y discursiva que sufrieron las ciencias humanas a partir de los años 60, tiempo en el que la subjetividad y la reescritura de los principales acontecimientos históricos de la humanidad se empezaron a gestar. Esto constituye un alcance importante a nivel epistemológico.

Bibliografía

Aguado, José Carlos y María Ana Portal, "Tiempo, espacio e identidad social".

Alteridades. 1, 2. México: Universidad Autónoma Metropolitana, (1991): 31-41.

Arriola Mairén, Cristóbal. *Historia de las Escuelas Prácticas durante el Gobierno de Manuel Estrada Cabrera*. Tesis. Universidad de San Carlos de Guatemala: Escuela de Historia, 1998.

Arévalo Martínez, Rafael. *El hombre que parecía un caballo*. San José: Ediciones Sarmiento, 1918.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI Editores, 1983.

Cardoza y Aragón, Luis. *El río: novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Guatemala: las líneas de su mano*. Guatemala: Editorial Universitaria Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997.

_____. *Poesías completas y algunas prosas*. Pról. Fernando Charry Lara.
México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

_____. *Quinta estación*. San José: EDUCA, 1972.

_____. *Maelstrom*. París: Editorial Excelsior, 1926.

Carrillo, Ana Lorena. *Árbol de historias. Configuraciones del pasado en Severo Martínez y Luis Cardoza y Aragón*. Antigua Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2009.

Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Trad. Soledad García Mouton. Madrid: Gredos, 1986.

Foucault, Michel. "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología*. 50, 3 (1988): 3-30.

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Londres: Alianza Editorial, 1999.

Garza Saldívar, Norma. "Luis Cardoza y Aragón: ensayar la memoria". *Dialéctica* 45, (2013): 172-179.

Grützmacher, Lukasz. "Las trampas del concepto "la nueva novela histórica" y de la retórica de la *historia postoficial*". *Acta Poética* 2.1, (2006): 141-164.

Halbwachs, Maurice. «Memoria colectiva y memoria histórica» *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 69 (1995): 209-219. Trad. Amparo Lasén Díaz.

Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envió Editores, 2010.

Iggers, Georg. *La historiografía del siglo xx. Desde la objetividad científica al desafío postmoderno*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Lander, Edgardo. “¿Conocimiento para qué? ¿Conocimiento para quién? Reflexiones sobre la universidad y la geopolítica de los saberes hegemónicos”. *Revista de Estudios Latinoamericanos*. 12-13, 7 (2000): 25-46.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones Gustavo Gili, 1991.

Méndez, Francisco. *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central. Urdimbre de textos acromegálicos, invisibilizados por los discursos críticos*. Guatemala: Editorial Cultura, 2006.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Mignolo, Walter. “El lado más oscuro del Renacimiento”. *Universitas Humanística*. 67. (2009): 165-203.

_____. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

Muñoz Reoyo, Amparo. “*El hombre que parecía un caballo: la prefiguración de las técnicas de vanguardia*”. *Anales de la literatura hispanoamericana*. 26. (1997): 325-332.

Navarrete Cáceres, Carlos. *Luis Cardoza y Aragón y el grupo Saker-Ti*. Guatemala: Centro de Estudios Urbanos y Regionales, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2002.

Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2003.
Rodríguez Cascante, Francisco. *Autobiografía y dialogismo. El género literario y El río. Novelas de caballería*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2004.

_____. "Crítica literaria y discurso utópico en *Miguel Ángel Asturias, casi novela de Luis Cardoza y Aragón*". *Comunicación* xi, 4 (2001). Disponible en <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1254/1158>.

_____. "Del panlatinismo a las vanguardias: los ideologemas de la modernidad en Luis Cardoza y Aragón". *Comunicación* xiii. 25 (2004): 17-28.

_____. "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial". *Revista de Filología y Lingüística* xxv. 2, (2000): 9-24.

_____. "Identidad y modernidad: el discurso del mestizaje en Luis Cardoza y Aragón". *Cuadernos de Centroamérica y el Caribe*, (2003): 1-12.

_____. *Autobiografía y dialogismo. El género literario y El río, novelas de caballería*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2004.

Pratt, Marie Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Saramago, José. *Cuadernos de Lanzarote 1993-1995*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Sánchez Marcos, Fernando. *Huellas del futuro. Historiografía y ciencia histórica en el siglo xx*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.

Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI, CLACSO, 2009.

Serrato Córdova, José Eduardo. "Tres poetas centroamericanos en la vanguardia mexicana (1922-1948): Salomón de la Selva, Arqueles Vela y Luis Cardoza y Aragón". *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas. Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo*. Guatemala: F&G Editores, 2009: 191212.

Torres Rivas, Edelberto. *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*. México: Siglo XXI, 2014.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2016.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. 2^{da} Ed. Barcelona: Ediciones Península, 2000.