

La autobiografía letrada y el proyecto vanguardista: Cardoza y Aragón y Coronel Urtecho

Por Leonel DELGADO ABURTO*

EN 1922, un joven guatemalteco publicó una muy importante novela autobiográfica o semiautobiográfica (en cierto sentido es lo mismo). En ella se presenta, con mucha agudeza e ironía, la impropiedad del modelo retórico modernista frente al comercialismo o la conversión mercantil realizada por el liberalismo en Guatemala a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Me refiero a *Manuel Aldano la lucha por la vida*, novela de Rafael Arévalo Martínez.¹ Este joven escritor, *posmodernista* en un sentido literal y contextual,² avizoraba toda la problemática de lengua y de retórica que implicaba confrontar las realidades prosaicas de la Centroamérica de la época desde el preciosismo modernista. La experiencia de Arévalo Martínez ayuda a demarcar, pues, dos puntos esenciales: 1) que son las formas posmodernistas (de nuevo, dándole al término un sentido contextual) las que inician el cruce hacia formas alternativas de encarar las realidades centroamericanas desde la literatura; y, 2) que por estas mismas razones, los textos autobiográficos letrados centroamericanos han vivido durante el siglo XX y hasta el presente en la ruta de las vanguardias (específicamente, el problema de lengua o lenguaje que se plantean los movimientos de vanguardia).

Aquí se requiere una esquematización de las vanguardias centroamericanas (con todos los peligros que implican los esquematismos). “Descubrí mi tierra en Europa”, dice Luis Cardoza y Aragón en el título de uno de los capítulos de su autobiografía *El río. novelas de caballería*³ “Casi puedo decir que aprendí a leer inglés leyendo a Poe y

* Investigador del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana, Managua. e-mail: <ldelgado@uca.edu.gt>

¹ Rafael Arévalo Martínez, *Manuel Aldano la lucha por la vida*. Guatemala, Talleres Gutenberg, 1922.

El posmodernismo, referido en exclusiva a una cronología cultural hispanoamericana como “reacción conservadora” al modernismo, operó, según Federico de Onís, entre 1905 y 1914. Arévalo Martínez junto al colombiano Luis Carlos López y al argentino Baldomero Fernández Moreno, serían, entre otros, poetas destacados de este movimiento. Cf. Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 4ª ed., La Habana, Pueblo y Educación, 1984, pp. 88-89.

³ Luis Cardoza y Aragón, *El río. novelas de caballería*. México, FCE, 1986, p. 203

Whitman”, dice José Coronel Urtecho al iniciar el capítulo “Nueva poesía americana” de su ensayo autobiográfico *Rápido tránsito*.⁴ Guatemala y Nicaragua; Europa y Estados Unidos; una poética surrealista y otra realista;⁵ dos corrientes vanguardistas en cierto sentido opuestas, incluso con un cierto sentido sucesivo, o, para decirlo con palabras de José Emilio Pacheco:

Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de “ismos” europeos, aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente: casi medio siglo después será reconocida como vanguardia y llamada “antipoesía” y “poesía conversacional”, dos cosas afines, aunque no idénticas.⁶

Por supuesto, habría que poner (o proponer) a Cardoza en aquella vanguardia “que encuentra su punto de partida en la pluralidad de ‘ismos europeos’”, y a Coronel en la otra rama. Hay, pues, una serie de dicotomías que se derivan fácilmente al contrastar las afirmaciones de Cardoza y de Coronel. Se comprenderá por qué la opción del esquematismo en este caso. Pero es importante señalar que también hay elementos esenciales que unifican a estas dos corrientes. En primer lugar, y es lo más obvio, que ambas responden al general replanteamiento de los fundamentos estéticos e ideológicos de la literatura y el arte que caracteriza a las vanguardias. Y, en segundo lugar, que por medio de estos cambios estéticos e ideológicos, ambas corrientes rediseñan las identidades y, en especial, el nacionalismo tal como puede ser entendido desde la literatura (que podría llamarse, por eso, nacionalismo letrado). En resumen: los posmodernistas (por ejemplo Arévalo Martínez) plantean los problemas de adecuación que hay entre el preciosismo modernista y las realidades nacionales; los vanguardistas, por su parte, revolucionan con medios retóricos heterogéneos (surrealistas o realistas) el abordaje de estas realidades.

¿Qué función desempeñan los textos autobiográficos de los letrados en esta coyuntura de cambio vanguardista? La respuesta a esta pregunta es bastante compleja y me limitaré a ofrecer algunas conjeturas. Como se sabe, en América Latina la episteme liberal aparejó la razón estatal-nacional con la vida y hechos de los grandes hombres, quienes con estos preceptos escribían sus autobiografías (para lo cual

⁴ José Coronel Urtecho, *Rápido tránsito: al ritmo de Norteamérica* (1953), Managua, Nueva Nicaragua, 1985, p. 51.

⁵ Es José Emilio Pacheco el que distingue el surrealismo y el realismo de las dos vanguardias. Cf. “Nota sobre la otra vanguardia”, en Saúl Sosnowski, ed., *Lectura crítica de la literatura americana III*, Caracas, Ayacucho, 1996-1997, 4 vols., pp. 114-121.

⁶ *Ibid.*, p. 114.

el caso de Sarmiento resulta ilustrativo).⁷ El vanguardismo fractura esta igualdad entre relato estatal-nacional y relato personal; lo cual no quiere decir que los textos autobiográficos renuncien a su deseo de representar identidades. Ésta es, en parte, la gran contradicción de un texto como el de Cardoza y Aragón, *El río: novelas de caballería*, que conduce, incluso, a un sentido de abyección ante la narrativa de sí. Sin embargo, en contextos como el centroamericano, las cronologías no son estables y las narrativas personales que buscan y encuentran sin problemas una igualdad entre vida personal y razón nacionalista son también frecuentes. Dos ejemplos distantes serían las *Memorias* que el hondureño Froylán Turcios escribe en 1939, y las más recientes de la nicaragüense Gioconda Belli.⁸ Hay aquí, pues, otro esquema posible. Por un lado, un modelo mucho más tradicional de narrativa autobiográfica (Turcios o Belli, también, en cierto sentido, Augusto Monterroso)⁹ que pretende narrar la vida del héroe o heroína de las letras como correspondiente a la razón nacionalista, y otro modelo mucho más vanguardista en sentido esencial, que también cree que hay una correspondencia entre identidad propia e identidad comunal, pero que advierte todas las aporías de tal identificación. “No soy el protagonista de este mamotreto”, dice en un momento de contradicción el autor de *El río* (p. 821). Y es difícil encontrar un texto autobiográfico centroamericano que lleve al extremo que lo hace Cardoza la tensión entre el decir y el desdecir del modelo convencional de autobiografía.

Pero con respecto a las poéticas vanguardistas que señalé antes, una surrealista o “europeísta” y otra realista o “norteamericanista”, la verdadera contradicción no parece surgir con respecto al convencionalismo de la autobiografía. O, para decirlo de manera quizá demasiado directa, dentro del proyecto vanguardista la posición opuesta al modelo de Cardoza y Aragón no es la autobiografía del tipo de la de Gioconda Belli o Froylán Turcios. Es decir, el conflicto de las vanguar-

⁷ Cf. Sylvia Molloy, *Acto de presencia. la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE/El Colegio de México, 1996, pp. 185ss.

⁸ Froylán Turcios, *Memorias* (1939), Tegucigalpa, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1980; Gioconda Belli, *El país bajo mi piel. memorias de amor y guerra*, Madrid, Plaza y Janés, 2001.

⁹ “No parece excesivo afirmar que *Los buscadores de oro*, el libro de memorias que Augusto Monterroso publicó en 1993, constituye un texto anómalo dentro de la producción del autor guatemalteco. Y digo anómalo por dos razones: no sólo se trata de un texto que no ríe (que se toma en serio) sino también parece un texto obediente, decidido a seguir al pie de la letra las convenciones del género autobiográfico al que pertenece”, María Eugenia Mudrovic, “El oro del linaje: Augusto Monterroso y la ley del nombre”, en Daniel Balderston, et. al., eds., *Literatura y otras artes en América Latina*, Iowa, University of Iowa, 2004, p. 213.

días no se realiza tanto en relación con la encarnación de lo nacional en el cuerpo del autobiógrafo (de hecho, *El río* es también una narración nacionalista), sino en una índole retórica más radical. En el añadido al tomo primero de sus memorias, Ernesto Cardenal, quien es en el relato un niño de doce años, estudiante de un colegio jesuita, jura decir siempre la verdad aunque esto conlleve sufrimientos y tropiezos: se trata de un compromiso de carácter religioso y ético.¹⁰ Cualquiera que lea *El río*, de Cardoza, sabe que hay en este texto un sistemático cuestionamiento sobre la posibilidad, siempre carente, de decir la verdad. Ernesto Cardenal, por su parte, es no solamente el sobrino de José Coronel Urtecho, sino también su discípulo más aventajado. De manera que a la turbulencia textual y al cuestionamiento autobiográfico de *El río*, se puede oponer un modelo tradicional de autobiografía, más que la (supuesta) transparencia ética que se apareja a una (también supuesta) transparencia narrativa que caracteriza los textos autobiográficos de Cardenal. De nuevo el esquematismo: el vanguardismo de inspiración europea o surrealista, termina en el cuestionamiento de la índole retórica de la narrativa de sí (con Cardoza y Aragón); el vanguardismo influido por la *new poetry*¹¹ concluye en una narrativa que busca la santidad o, lo que es lo mismo, la transparencia informativa total (con Ernesto Cardenal). Estas articulaciones retóricas disímiles, cierran, según mi criterio, la aventura autobiográfica del vanguardismo centroamericano del siglo xx. *El río* es de 1986, y el primer tomo de las memorias de Cardenal de 1999.¹²

El nicaragüense y crítico literario Beltrán Morales en cierta ocasión se refirió de manera irónica al monstruo Cardenalurtecho, de influencia decisiva para la literatura centroamericana del siglo xx.¹³ En lo que resta de este artículo voy a tratar en cierto sentido de confrontar a este monstruo con el “mamotreto” (confesión propia) de Cardoza. Esto implicará algunos desmembramientos. No voy a hablar tanto del modelo confesional de Cardenal, sino del de Coronel (el monstruo resultará, pues, desconstruible). Pero, antes, cabe preguntarse qué es lo

¹⁰ Ernesto Cardenal, *Los años de Granada*, Managua, Anamá, 2004, pp. 9-10.

¹¹ Cuando Coronel, Pacheco y otros autores hablan de la *new poetry* se refieren al movimiento poético estadounidense que coincide con el inicio de la Primera Guerra Mundial. Coronel sigue la conocida antología de Louis Untermeyer, *Modern American poetry*, que conoce varias ediciones (1919, 1921 etc). El año crucial del desarrollo de la *new poetry* sería 1914, cuando se publican libros fundamentales de Edgar Lee Master, Robert Frost, Carl Sandburg y Vachel Lindsay, cf. José Coronel Urtecho, “Fragmentos de *Panorama de la poesía norteamericana*”, en *Prosa reunida*, Managua, Nueva Nicaragua, 1985, pp. 115-158.

¹² Ernesto Cardenal, *Vida perdida*, Managua, Anamá, 1999.

¹³ Beltrán Morales, *Sin páginas amarillas*, Managua, Vanguardia, 1989, p. 53.

confesional, en general, y en particular, en estos textos aludidos. Un acercamiento atenido al sentido común puede hacer pensar que quien escribe autobiografía es un letrado consagrado que va en busca de justificar tal consagración. Pero en un contexto como el centroamericano no sucede esto necesariamente. Volvamos brevemente al caso de Rafael Arévalo Martínez un joven desconocido que escribe una delirante novela autobiográfica. O pensemos en el caso de Rigoberta Menchú, joven de 23 años que ofrece su autobiografía oral como testimonio, la que luego es trasladada a la letra por una antropóloga. O, incluso, Cardoza y Aragón, anciano e importante, pero desarmando las certezas de su propia narrativa. Es fácil ver que este tipo de escritura trasciende el simplismo enunciativo, y que, a veces, las autobiografías que se escriben únicamente desde la importancia ya ganada son las menos interesantes. El aspecto confesional está, por supuesto, atrapado por los gestos paradigmáticos de San Agustín, por el que todo relato de sí tiene una impronta de santidad, y de Rousseau, por el que se atiende, en el espectáculo de la confesión, a un gesto único e inaugural. Entre otros muchos teóricos de los relatos autobiográficos se puede citar a James Fernández quien, hablando de la autobiografía española, hace una diferenciación parecida entre la justificación de sí en vínculo con las circunstancias históricas, y la invocación a un espacio trascendente que separa al relator de su carácter terrenal.¹⁴ Este gesto doble constituye una base importante de los relatos autobiográficos, y ayuda a explicar por qué la temporalidad en ellos es heterogénea, y no se conciben siempre desde los terrenos cercados del canon, sino más bien en una retórica relación con lo terrenal (la historia y lo contingente) y lo ultraterreno (Dios o la escritura). Como se verá, esta doble articulación posee una presencia característica en los proyectos autobiográficos de los vanguardistas.

Tanto Cardoza y Aragón como Coronel Urtecho publicaron durante los años ochenta, en lo que era ya el cierre del siglo xx, importantes textos autobiográficos (Cardoza, el ya mencionado, *El río: novelas de caballería*; Coronel, una crónica titulada “José Coronel Urtecho siendo pintado por Dieter Mashur o autorretrato con pintor”).¹⁵ Ambos textos están caracterizados por el cuestionamiento tanto de la identidad propia como de la textualidad autobiográfica en sí. Serían textos ubicados, pues, en ese cierre de los proyectos vanguardistas centroamericanos y en manos de dos de sus más importantes representantes.

¹⁴ Cf. James Fernández, *Apology to apostrophe: autobiography and the rhetoric of self-representation in Spain*, Durham y Londres, Duke University Press, 1992, p. 7.

¹⁵ José Coronel Urtecho, *Prosa reunida* [n. 11], pp. 243-275.

Por cierto, ambos escritores fueron con insistencia, a veces con obsesión—como lo había sido largamente también Rafael Arévalo Martínez—escritores de textos autobiográficos. Esa obsesión no responde a un asunto de fama que luego es refrendada por un texto autobiográfico (como requiere cierto canon liberal). Hay, más bien, una crisis permanente en que se interrelacionan proyectos de escritura y proyectos de identidad, por lo general, identidad nacional. Se trata, pues, de algo fundamental de los proyectos vanguardistas: la creación de un espacio de identidad cuya autarquía—su diferencia discursiva—es marcada como escritura. Trataré de advertir algunas características escriturales de los textos autobiográficos ya aludidos de Cardoza y Coronel. Especialmente, esas características que los convierten en textos terminales; dándole a esta palabra el sentido de cierre cultural de toda una época heroica con respecto a la fundación escrituraria.

En primer lugar, es curioso comprobar que ambos escritores encuentran que la figura del desollado traduce bien el trabajo de la escritura autobiográfica. Aunque la confesión como tal sea rechazada, o ubicada de manera elíptica, el sentido ético de la escritura es codificado como una eliminación de la piel. Coronel, por ejemplo, cree que tal desollamiento es de redención y lo identifica con la revolución sandinista. El retrato que hace de él el artista alemán Dieter Mashur revela a “un hombre visto a la implacable luz de la revolución” (pp. 250-251). “Entre desnudo en *El río*—dice, por su parte, Cardoza—; no me viste con palabras sino me desuella” (*El río*, p. 16). En ambos casos, la retórica pérdida de piel es un proceso que contradice la certeza narrativa del que cuenta su vida en un orden textual realista y que cree natural. “Con frecuencia descubro que escribo notas sobre yoes vacíos de mí”, explica Cardoza (p. 21). Por eso mismo, para Coronel el orden ideal de autobiografía parece ser el retrato o autorretrato que fija la figura en un orden sincrónico que resulta vital. Para Cardoza no hay más que presente en la narrativa autobiográfica. “El pasado es imprevisible” (*El río*, p. 15), afirma; contradiciendo así el sentido sucesivo de las narrativas autobiográfico-novelescas. Contra éstas es aún más duro. El escritor convencional de memorias sería, en efecto, un “Narciso, entre su mierda, sin olfato” (*El río*, p. 24). En cierto sentido, Arévalo Martínez (o los posmodernistas) tenían razón. Había que establecer una crítica directa del preciosismo modernista en el ámbito de la lengua, como recurso de construcción de una identidad mucho más desencantada, pero también mucho más “real”. Los vanguardistas persiguen profundizar esta crítica al convertirla en crítica de la temporalidad moderna en un sentido más abstracto. Es el punto también en que

la escritura se desborda y alcanza a los otros. El entendimiento liberal de la autobiografía (el de ese Narciso que ha suprimido su sentido del olfato), grafía del yo célebre que muestra el camino de su propia celebridad, no es suficiente para el proyecto vanguardista. De ahí la ostentación que deben hacer de la escritura autores como Cardoza o Coronel.

En segundo lugar, la escritura, pues, como operación que se desborda, se toma como referencia de sí misma, y se constituye en un espacio de resonancia. En el caso de Cardoza es la imagen del río la que garantiza una fluidez que es permanencia. En el caso de Coronel se trata de la actividad del retrato. Ambas instancias, río o retrato, se van constituyendo a lo largo de la propia escritura. Son especies de experiencias “performativas” que marcan de manera fundamental la narrativa de sí. En otras palabras, en vez de suturar las grietas de la escritura, lo que hacen los vanguardistas es observarlas, marcarlas y trabajarlas, asentando la falta de correspondencia de los volúmenes que deberían hipotéticamente calzar. El texto de Cardoza es la gran muestra de esta negativa a ofrecer una narrativa soldada y lógica. El trabajar sobre las grietas y hendiduras garantiza una permanencia mucho más “fisiológica” de la escritura; porque, sin duda, tanto Cardoza como Coronel están dominados por un sentido pasional de la escritura. Ésta debe traducir, en efecto, la corporalidad en sus diversos estados. O lo que Cardoza llama, hablando de Rousseau, “las torturas y goces de [la] fisiología” (*El río*, p. 21).

Este juego convierte a la escritura en un espacio escatológico, en donde se confrontan la corporalidad y la muerte. Se trata también del choque de la escritura con la nada. “Necesito hacer mis necesidades”, escribe Cardoza (*El río*, p. 19). Aquí las necesidades codifican bien a la escritura, en su aspecto fisiológico (en sentido general, mis necesidades son fisiología pura) pero también como una traducción abstracta al reino de los conceptos; acentuando el engarce histórico y conceptual de la escritura. Para Cardoza, todo texto autobiográfico maneja inconscientemente un concepto de filosofía de la historia¹⁶ y, en este caso, la escritura aparejada a las necesidades implica esa transformación abstracta del trabajo o el inconsciente que Marx y Freud analizaron. Se trata, por así decirlo, del empuje de circulación de la escritura. En el caso de Coronel, al presentar el misterio “de la pintura que penetra más allá de la piel”, se pregunta también “si mi auténtico secreto, como el de todos los mortales, es mi esqueleto” (“Siendo pintado”, p. 251). Más allá de los huesos, según cree Coronel, el arte no puede

¹⁶ “Quien registra nociones memoriales alguna noción inconsciente posee de la filosofía de la historia”, Cardoza y Aragón, *El río novelas de caballería* [n. 3], p. 17.

penetrar, pues comienza el reino de la nada. Pero, evidentemente, se trata de que la propia escritura es, como también lo afirma directamente Cardoza, una labor de exhumación (*El río*, p. 15). Algo que conecta con la escatología en su doble sentido: los productos corporales y los huesos y la muerte. Hay aquí también una conexión inopinada con el modernismo, pues, los textos autobiográficos de Darío, por ejemplo, ya poseían esas preocupaciones del texto autobiográfico como autopsia o vivisección.¹⁷

Quedaría mucho por decir sobre la concatenación de textos como los de Cardoza y Coronel con las crisis ideológicas de las épocas en que se escriben: las del nacionalismo, las identidades, las crisis políticas y las del propio proyecto de escritura vanguardista en un crepúsculo que anunciaba la era de la globalización actual. Sin embargo, me remitiré a resumir lo relacionado con el análisis de las vanguardias y sus alcances. Habría que decir que en los documentos autobiográficos de los vanguardistas hay mucho que aprender de los programas generales de las vanguardias. Al mismo tiempo, hay mucho también que desaprender, pues están atados a los contextos: es decir, implican una exhumación de aquellos programas, y por tanto un acercamiento particular. Al mismo tiempo los textos autobiográficos hacen recordar un asunto primordial de los programas vanguardistas: por medio de la escritura se encuentra y toca al Otro. Y es la paradoja que descifra Cardoza. La escritura no es tanto la corporalidad o fisiología entendidas como onanismo o autocritica o confesión, sino como pasión; devolviendo a este término un sentido más corporal que sentimental. O, en sentido más estricto, como deslizamiento del yo al otro: “yoes vacíos”.¹⁸ Tampoco debemos olvidar que toda teoría literaria tiene una de sus fuentes en la práctica literaria.¹⁹ De manera que la teoría literaria vanguardista también tiene una fuente en la práctica y en las concepciones literarias de los vanguardistas. Y en ese sentido los textos de Cardoza y Coronel son muy valiosos porque ponen en tela de juicio las certezas y seguridades con que, por lo general, se escriben las autobiografías en esta época supuestamente posmoderna.

¹⁷ Cf., por ejemplo, en la autobiografía de Darío, su temor mortuorio, sus jornadas como “enterrador de celebridades”, en las crónicas de *La Nación*, y su observación a distancia de una autopsia de verdad, “horrible y sabio descuartizamiento”, Rubén Darío, *Autobiografía*, Managua, Distribuidora Cultural, 2003, p. 59

¹⁸ Por supuesto, hace falta siempre una crítica de la ideología de tal deslizamiento, que no ha sido el objetivo de este artículo.

¹⁹ Por ejemplo, la afirmación de Terry Eagleton: “A decir verdad, el movimiento literario modernista fue, en principio de cuentas, lo que hizo que nacieran tanto el estructuralismo como el postestructuralismo”, en *Una introducción a la teoría literaria*, José Esteban Calderón, trad., México, FCE, 1998, p. 169